

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10 (Özel Sayı/Special Issue), Ekim/October, 2023, ISSN: 2757-6000

Değerli İletişim ve Sanat Dergisi okur - yazarları;

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin (İLSAD), Cumhuriyet'in İlanının 100. Yıl Dönümünde bu anlamlı mirası kutlamak, birlik, beraberlik, inanç ve cesareti minnetle anmak adına 10. Sayısını 100.Yıl Özel Sayısı olarak 2023 yılının Ekim ayı itibariyle siz okurlarımıza sunmaktan ve farklı disiplinlerden akademisyen, sanatçı ve iletişim düşünürlerinin akademik üretimlerini sizlerle paylaşmaktan mutluluk duymaktayız.

Farklı disiplinlerden akademik üretimlerin yer aldığı 100.Yıl Özel Sayısı siz değerleri okurları, Yunus Emre şiirlerinden Johann Sebastian Bachh'ın bestelerine, Norman McLaren sinemasından Daria Alyoshkina'nın kağıt sanatına, Hangar Art'ın dijital dünyasından gazetecilik tarihine kadar sürükleyici bir deneyime davet etmektedir. Bunun yanında Türkiye'de 1990 sonrası dönemde kültür üretimindeki giysi kullanımından deepfake teknolojisinin Türkiye'deki örneklerine, toplumsal cinsiyet bağlamında kadın ve erkek temsilinin Türk sinemasına yansımalarından sesli kitapların kapak tasarımlarına, feminist teorinin tiyatro alanındaki örneklerinden anlatı gazeteciliğine, fotoğrafın bilgilendirme tasarımındaki öneminden kültür kavramının tarihçesi ve dijital sanatın devrimci bakış açısına kadar birbirinden yaratıcı ve özgün konu yer almakta ve iletişim-sanat diyalektiğinin farklı noktalarına temas eden 14 akademik çalışma okuyucuya aktarılmaktadır.

İLSAD editörü olarak, tüm araştırmacılara, dergi baş editörü ve editör yardımcısına, hakemlerimize ve üretici ekibimize emekleri için teşekkür ediyor; Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi yayın ekibi adına, kültürel değerlerimizin ve gelişimimizin sürdüğü, araştırmanın heyecanının hiç bitmediğı nice günler, keyifli okumalar diliyorum.

Saygılarımla.

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi Editörü

İCİNDEKİLER

Yasemin Tümer ÇELİK

YUNUS EMRE'NİN NEBAT ŞİİRLERİ VE BİTKİ SEMBOLİZMİNİN GEÇMİŞTEN
GÜNÜMÜZE SANAT ALANINDA KULLANIMI

*YUNUS EMRE'S PLANT POEMS AND THE USE OF PLANT SYMBOLISM IN ART FROM
PAST TO PRESENT*

s.1-17

Olga KRIPAK

PRIORITY OF THE PIANIST'S INTONATIONAL REFLECTION ON THE TEXTURE:
FROM READING TO INTERPRETIVE EMBODIMENT

*PİYANİSTİN DOKU ÜZERİNDEKİ TONASYONEL YANSIMASININ ÖNCELİŐİ:
OKUMADAN YORUMLU DÜZENLEMESİNE KADAR*

s.18-30

İpek Fatma ERTAN - Hüsna TOSUN

CANLANDIRMA (ANİMASYON) SİNEMASINDA NORMAN MCLAREN

NORMAN MCLAREN IN ANIMATION CINEMA

s.31-41

Asena YILDIRIM

TİYATRO VE FEMİNİZM BAĞLAMINDAKİ ÇALIŞMALAR ÜZERİNE BİR
ALANYAZIN DEĞERLENDİRMESİ

*A REVIEW OF THE LITERATURE ON STUDIES IN THE CONTEXT OF THEATER AND
FEMINISM*

s.42-60

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10 (Özel Sayı), Ekim/October, 2023, ISSN: 2757-6000

Zülbiye Sevgili POLAT - Fidan PURAN

KÂĞIT KESME SANATI ÖRNEĞİNDE VYTYNANKA VE GÜNÜMÜZ SANATÇISI
DARİA ALYOSHKİNA

*DARIA ALYOSHKINA & VYTYNANKA: A CONTEMPORARY ARTIST AND A PAPER
CUTTING ART EXAMPLE*

s.61-80

Yusuf YURDİĞÜL - Mevlüde BATUR

TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE DİJİTAL PLATFORMLARDA KADIN VE
ERKEK TEMSİLİ: "ARAYIŞ" DİZİSİ

*REPRESENTATION OF WOMEN AND MEN ON DIGITAL PLATFORMS ON THE GENDER
AXIS: THE "OUEST" SERIES*

s. 81-96

Dicle YILDIRIM

BİLGİ EDİNME VE ÖĞRENME PRATİKLERİNDE FOTOĞRAF ÖGESİNİN
KULLANIMI VE BİLGİLENDİRME TASARIMINA OLAN ETKİSİ

*THE USE OF PHOTOGRAPHY IN INFORMATION ACQUISITION AND LEARNING
PRACTICES AND ITS EFFECT ON INFORMATION DESIGN*

s. 97-110

Mehmet SAĞ

KÜLTÜR KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ANLAM ANALİZİ

*THE HISTORICAL DEVELOPMENT AND SEMANTIC ANALYSIS OF THE CONCEPT OF
CULTURE*

s.111-124

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10 (Özel Sayı), Ekim/October, 2023, ISSN: 2757-6000

Birsen ÇETİN

DİJİTAL ÇAĞDA ANLATI GAZETECİLİĞİ

NARRATIVE JOURNALISM IN THE DIGITAL AGE

s.125-135

Merve BURGAZLI - N. Müge SELÇUK

TÜRKİYE'DE 1990 SONRASI SANAT ÜRETİMLERİNDE GİYSİ KULLANIMI VE
GÖMÜLÜ TEORİ YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ

*THE USE OF CLOTHING IN ART PRODUCTIONS IN TURKEY AFTER 1990 AND ITS
INVESTIGATION WITH THE GROUNDED THEORY METHOD*

s.136-161

Serkan SELÇUK

FÜGE TEORİK BAKIŞ VE JOHANN SEBASTİAN BACH'IN BWV 998 NUMARALI
FÜG ÖRNEĞİ

*THEORETICAL PERSPECTIVE ON FUGUE AND THE EXAMPLE OF JOHANN
SEBASTIAN BACH'S BWV 998 FUGUE NUMBERED*

s.162-172

Serdar ÇİL

TÜRKİYE'DE DEEPPAKE TEKNOLOJİSİ: YOUTUBE'DA EN ÇOK İZLENEN TÜRKÇE
DEEPPAKE VİDEOLAR VE İZLEYİCİLERİ ÜZERİNE İNCELEME

*DEEPPAKE TECHONOLOGY IN TURKEY: AN EXAMINATION OF THE MOST-WATCHED
TURKISH DEEPPAKE VIDEOS ON YOUTUBE AND THEIR VIEWERS*

s.173-195

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10 (Özel Sayı), Ekim/October, 2023, ISSN: 2757-6000

Olesya KOLOSOVSKAYA - Aleksandr STARİKOV

REVOLUTIONIZING THE ART SCENE FOR TODAY'S DIGITAL WORLD

GÜNÜMÜZ DİJİTAL DÜNYASI İÇİN SANAT ALANINDA DEVRİM YARATMAK

s.196-206

Yunus Türksad YEGİN

DOĞAN KİTAP SESLİ KİTAPLARIN KAPAK TASARIMLARININ BETİMSEL ANALİZİ

COVER DESIGNS OF DOĞAN KİTAP AUDIOBOOKS DESCRIPTIVE ANALYSIS

s.207-224

Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Dr. Öğr. Üyesi Ekin Su KUZU

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (International Journal of Communication and Art-IJCOMAR) uluslararası katılıma açık, çok dilli, disiplinler arası ve bilimsel bir hakemli dergidir. Olağan yayım periyodunda Nisan-Ağustos-Aralık aylarında olmak üzere yılda 3 sayı yayımlanır. Akademi dünyasındaki gelişmeler, özel tematik ilgiler, sempozyum/kongre etkinlikleri ve yazarların kolektif teklifleri gibi durumlarda özel ya da ek sayılar yayımlanabilir.

IJCOMAR, İletişim ve Sanat disiplinleri ile alt disiplinlerinin her alanından kuramsal veya araştırma yönlü yazıları/çalışmaları yayımlayan bir dergidir. Dergide yayımlanması planlanan çalışmalarda, disiplinler ve disiplinler arası ilgiler kurulması beklenir. Günceli, tarihseli ve geleceğe dair olanı eksene alan yeni yaklaşımların tartışma alanı olma hedefiyle hareket edilir.

IJCOMAR'a gönderilmesi düşünülen çalışmaların ön değerlendirmeye alınması için, öncesinde hiçbir platform ya da yayım organında yayımlanmamış olması ön şartı aranır. Bunun yanı sıra, başka bir yayım ortamında eş zamanlı değerlendirmede olan çalışmalar, değerlendirmek üzere gönderilmemelidir. IJCOMAR, yazarlarından akademik etik davranışları bekler, çalışmaların bilim geleneğindeki üretme ve yaratıcılık kültürüne sadık birer katkı niteliğinde olmasını önemser. Yazarlarını özgül saygınlıkları ile özelleştiren IJCOMAR, karşılıklı saygı esasını yayım sürecinin merkezinde konumlandırır.

DERGİ YÖNETİMİ

Baş Editör

Doç. Dr. Savaş KESKİN

Editör

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Editör Yardımcısı

Dr. Öğr. Üyesi Ekin Su TOPCU

ALAN EDİTÖRLERİ

Animasyon: : Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN-Fırat Üniversitesi

Müzikoloji: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK-Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Görsel İletişim ve Tasarım: Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Fotoğraf: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN-Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Sanat Eğitimi: Dr. Aina Strobe-Rezekne Academy of Technologies,Latvia

Dr. Yahya HİÇYILMAZ-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Resim: Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty if Arts in Nis, Serbia

Doç. Muhammed TATAR-Atatürk Üniversitesi

Tiyatro: Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture.

Sanat Kuramı ve Eleştirisi: Doç. Dr. Nardane Yusifova-Ulusal Azərbaycan Tarih Müzesi

Restorasyon: Dr. Öğr. Üyesi Reksane Hasanova-Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Heykel: Dr. Öğr. Üyesi D. Tülay Özkul-Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Öğr. Gör. Sitari Vasilii-Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice

Sahne Sanatları: Dr. öğr. Üyesi Tamer TEMEL-Atatürk Üniversitesi

Grafik: Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Doç. Zafer LEHİMLER-Atatürk Üniversitesi

Müzik: Öğr. Gör. İbrahim ODABAŞI-Akdeniz Üniversitesi

Mimarlık: Prof. Dr. Faris KARAHAN-Atatürk Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar: Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK-Atatürk Üniversitesi

Gazetecilik: Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN-Atatürk Üniversitesi

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Sinan ALTUNDAĞ-Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ-Mustafa Kemal Üniversitesi

Halkla ilişkiler: Dr. Öğr. Üyesi Serpil KIR ELİTAŞ-Mustafa Kemal Üniversitesi

Yeni Medya: Öğr. Gör. Savaş KESKİN-Bayburt Üniversitesi

Seramik: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU-Atatürk Üniversitesi

Moda Tasarımı: Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar

Cam ve Çinicilik: Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanı

M. Gani GENÇER

Grafik Tasarım

Mehmet FIRAT

BİLİM VE YAYIN KURULU LİSTESİ

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL – Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi/Kyrgyzstan

Prof. Dr. Süreyya TEMEL – Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Can KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Güler ERTAN –Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN - İstanbul Üniversitesi / Türkiye

Doç. Dr. Hasan TOPBAŐ – İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Devabil KARA – Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Işık ÖZDAL – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Göksel GÖKER - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Zafer LEHİMLER – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Sena SENGİR - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Derya ŞAHİN - İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Binnaz KOCA - İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŐ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yahya HİÇYILMAZ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Türkiye

Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar/India

Dr. Aina Strode-Rezekne Academy of Technologies/Latvia

Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi/Cyprus

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty of Arts in Nis/Serbia

Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture/Lebanon

Prof. Evren KAVUKÇU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. İnara MEHERREMOVA - Nahçıvan Devlet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Nakhchivan

Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ-American University of Cyprus/Cyprus

Prof. Dr. Mahir KADAKAL - Bayburt Üniversitesi / Türkiye

Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU – Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Mustafa BULAT- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Şükrü SİM – İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Aslıhan ZİNDEREN - Atatürk Üniversitesi / Türkiye

Doç. Dr. Erdoğan AKMAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Türkiye

Doç. Muhammed TATAR - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Aydın ZOR – Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Huriye KADAKAL - Bayburt Üniversitesi /Türkiye

Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN – Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ – Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Afet ASLANOVA - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Doç. Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaycan

Doç. Dr. Üyesi Niyazi AYHAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Serpil Kır ELİTAŞ – Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Türker ELİTAŞ –Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Regina JAMANKULOVA - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN – Kocaeli Üniversitesi /Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan GÖKER – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DEMİR – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan Dilşad DİNÇ – Bitlis Eren Üniversitesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Aziz Coşkun – Bitlis Eren Üniversitesi/Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Yunus Türkşad Yegin - Giresun Üniversitesi/ Türkiye

Dr. Meltem Güzel - İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Dr. Zülküf NANTO - MEB/ Türkiye

Dr. Bülent POLAT - MEB/ Türkiye

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Türkiye

Öğr. Gör. Victor Cretu - Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Sitari Vasiliı - Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Liana Almyasheva - Yeosu Technical Institute in Tashkent/Uzbekistan

TARANDIĞI İNDEKSLER





ROOTINDEXING
JOURNAL ABSTRACTING AND INDEXING SERVICE



Dr. Öğr. Üyesi Yasemin TÜMER ÇELİK

Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü

yasemincelik@bayburt.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4031-1252

**YUNUS EMRE’NİN NEBAT ŞİİRLERİ VE BİTKİ SEMBOLİZMİNİN GEÇMİŞTEN
GÜNÜMÜZE SANAT ALANINDA KULLANIMI**

ÖZET

Kültür, insan ile başlar ve şekillenir. İnsanın somut ya da soyut bir şekilde oluşturduğu, şekillendirdiği her Şey kültürdür. Kültür etkileyen ve etkilenen bir yapıya sahiptir. Kültürün sanat ile olan ilişkisi ise oldukça güçlüdür. Türk kültürü ve sanatı incelendiğinde kültür ve sanatın bir bütün içinde olduğu fark edilebilir. Bu bütünlük içinde semboller büyük önem taşımaktadır. Türk sanatında; stilize tekniği, semboller, motifler kullanılarak sanat eserleri oluşturulmuştur. Semboller, İslamiyet öncesi ve sonrası Türk sanatının örneklerini içinde barındıran önemli bir görüntü türüdür. Araştırma bu görüntü türü üzerinden tamamlanmıştır.

Araştırmada sembolizm, Mehmet Kaplan tarafından ele alınan Yunus Emre’nin nebat ile ilgili Şiirleri, nebatın anlamı araştırılırken aynı zamanda resim sanatında bitkilerin (nebat) nasıl yer aldığı inceleme konusu olmuştur. Türk kültürünün önemli bir parçası olan bitkiler tıpkı hayvan sembolizmi gibi "Türk Sanat Tarihinde" önemli bir yere sahiptir.

Nitel bir süreç izlenerek tamamlanan araştırmada günümüz sanatçılarının bitki ile ilgili konularını sembolik ya da sanatsal ele alış şekilleri değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama ve röportaj tekniği kullanılmıştır. Genç ve başarılı sanatçı "Ramazan Can" ile röportaj yapılarak süreç tamamlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Sembolizm, Bitki Sembolizmi, Nebat, Yunus Emre

YUNUS EMRE'S PLANT POEMS AND THE USE OF PLANT SYMBOLISM IN ART FROM PAST TO PRESENT

ABSTRACT

Culture starts with people and is shaped. Everything that people create concretely or abstractly is culture. Culture has a structure that affects and is affected. The relation between culture and art is quite strong. When Turkish culture and art are examined, it can be noticed that culture and art are in a whole. In this wholeness symbols have great importance. In Turkish art, works of art were created by using stylized technique, symbols and motifs. Symbols are important image types that include examples of Turkish art before and after Islam. The research is completed on this image type.

In the research symbolism, Yunus Emre's poems about nebat which were handled by Mehmet Kaplan and the meaning of nebat are examined and also how plants took place in the art of painting (nebat) was the subject of examination. Plants, which are an important part of Turkish culture, have an important place in "Turkish Art History", just like animal symbolism.

In the research which was completed by following a qualitative process, the ways in which today's artists deal with plant-related issues symbolically or artistically were evaluated. Literature review and interview techniques, which are of the qualitative methods, were used. The process was completed by interviewing the young and successful artist Ramazan Can.

Keywords: Art, Symbolism, Plant Symbolism, Nebat, Yunus Emre

GİRİŞ

Yerleşik yaşam kültürüne geçen Türkler incelendiğinde bitkiler hayatlarında daha önemli olmaya başlamıştır. Türk kültüründe hayvanlar gibi bitkilerde sembolleştirilerek sanatlarına yansımıştır. Halı ve kilim motifleri, süs eşyaları, resim, mimari, edebiyat, felsefe, İslam felsefesi ve sanatı gibi birçok alanda bitkiden oluşan şekil, resim ve sembollere rastlamak mümkündür. İslam coğrafyasında bitkilere yüklenen mistik anlam ile şiirler ve hikâyeler yazılmış, sanat eserleri ve felsefi söylemler oluşturulmuştur. Türk kültüründe sanata ve felsefeye bu durumu en iyi yansıtan isim ise Yunus Emre'dir.

Yunus Emre bitkileri insan ile sembolleştirmiştir. İnsanın hallerini, bitkiler ile bize sunmuştur. Türk resim sanatında da bitkiler sembolleştirilerek farklı anlamlarla kendini göstermektedir. Hayat ağacı bu kapsamda iyi bir örnektir. Çok eski çağlardan günümüze kadar bitkiler sınıfında yer alan ağaçlara önem verilerek farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu anlamlar arasında doğurganlık, ölümsüzlük, şans, bereket gibi kutsal anlamlar dikkat çekmektedir. İnsanlar Tanrı ya da Tanrıları ile ilgili iletişime geçmek istediklerinde bazı ağaçlara ihtiyaç duymuştur ve tabiat olaylarını da ağaç ile çözümlenmeye çalışmışlardır. İklimler, hava olayları, gece- gündüz, çoğalma, doğum ile ilişkilendirilmiştir (Ağaç ve Sakarya, 2015: 3).

Ağaçlar insanoğlu için ruhsal anlamın yanında fiziksel ve öteki dünya ile de ilişkili olmuştur ve ağaçların Tanrısallığını ortaya çıkarmıştır. Hayat ağacının biçimsel özellikleri incelendiğinde anlam olarak farklılaştığı görülmüştür. Dünya ile öbür dünya arasında bağ olarak, dalları Tanrının evine yani cennete kadar ulaşan dünyanın en büyük ve kutsal ağacı olarak karşımıza çıkar. Bazı eserlerde Hayat ağacı baş aşağı olarak tasvir edilmiştir. Kökleri

gök kubbeyi sarmış, dalları yeryüzünde olacak şekilde güneş ile ilişkilendirilmiştir. Hayat ağacı başka toplumlarda da yer almış ve dinlerin içine girmiştir. Örneğin İslam inancında cennette yer alan Tuba ağacı, Türk kültüründe kendine yer bularak birleştirilmiştir (Ağaç ve Sakarya, 2015: 8).

Türk kültüründe ve İslam'ın yaygın olduğu kültürlerde sembolizm oldukça yaygındır. Özellikle Türkler yaşamlarını etkileyen nesne ya da canlıları sembolleştirerek onlara farklı anlamlar yüklemişlerdir. Hayvan ve bitkiler Türkler tarafından en çok sembolleştirilenler arasındadır. Müslüman ve Türk toplulukları incelendiğinde bitki resimleri, bitki motifleri, bitki sembolleri yaşamlarının çoğu alanında kendini göstermektedir. Araştırma da;

- Sembolizm,
- Mehmet Kaplan tarafından ele alınan, Yunus Emre'nin nebat ile ilgili şiirleri,
- Nebatın anlamı,
- Resim sanatında bitkilerin (nebat) nasıl yer aldığı inceleme konusu olmuştur.

Ağaç ve bitkilerin varlığı Türkler için oldukça önemlidir. Gök Tanrı dininden İslam dinine kadar olan süreçte karşımıza kutsal anlamlarla çıkmaktadır. Farklı sembollere bürünerek kültürel ve sanatsal anlamda önem kazanmaktadır.

Bitki Sembolizmi

Tarih boyunca inançlar ve yaşantılar, kültür üzerinde etkili olmuştur. Türklerin eski Gök tanrı dininin ve günümüz İslam dininin kültür üzerindeki etkileri incelendiğinde semboller yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

Kültür, bir toplumu ya da toplumsal bir grubun maddi ya da manevi bütün yaşam şekillerini ele alan olgu olarak karşımıza çıkar (Oğuz, 2011: 128). Bir başka tanıma göre kültür, sembolik olarak ele alınır. Sanat, din, edebiyat gibi birçok alanda yer alan semboller olarak değerlendirilir (Temel Eğinli ve Nazlı, 2018: 58).

Sanat kavramı incelendiğinde kısaca duygu ve düşüncelerin yaratıcı ve özgün bir şekilde dışa aktarımı olarak ifade edilse de birçok tanımdan oluşmaktadır. TDK sözlüğünde Sanat; bir duygunun, tasarımın, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık olarak nitelendirilmektedir. Fakat sanat, bazen fiziksel bir dünyanın tanımlanmasının ötesinde başka bir gerçekliği de ifade edebileceği düşünülmektedir (Katırcı, 2020. 21).

"Sembol" terimi literatürde incelendiğinde birçok farklı şekilde karşımıza çıkar. Matematiksel kod olarak, Sosyal bilimlerde "sembol" terimi olarak, dinin içinde totemler veya nesnelere verilen anlamlar gibi bilinmeyen kavramları açıklamak için kullanılmaktadır. Bu durum sembollerin, kültürü aktarmada yolunda önemini vurgulamaktadır ve semboller olmaksızın kültürün açıklanmasının imkânsız olacağı belirtilmektedir. Semboller, mantıksal ya da mistik bir biçimde bilinen bir gerçeklikten hareketle bir diğer gerçekliği açıklar (Temel Eğinli ve Nazlı, 2018: 59). White kültürü semboller toplamı olarak ele almış ve kültürü "maddi öğelerin, davranışların, düşünce ve duyguların, sembollerden oluşan simgesi şeklinde tanımlamıştır (Williams akt. Nazlı, 2018: 59).

Türklerin kültür ve sanatı incelendiğinde semboller büyük önem taşımaktadır. Hayvan ve bitki sembolleri Türk kültür ve sanatında en yaygın kullanılan kùltlerdir. Türklerin göçebe yaşam sürecinde daha çok hayvan sembolleri kullanılırken, yerleşik yaşama geçilmesiyle bitkiler sembol olarak ön planda olmaya başlamıştır. Göçebe yaşam döneminde en çok dikkati çeken ise “hayat ağacı” kùltüdür.

Türk toplulukları incelendiğinde ağaç ve dağ sembolizmlerinin birbirini tamamladığı görülmektedir ve bu durum kozmik olarak ağacı yerin merkezinden yükselen ve kozmik bölgeleri birbirine bağlayan kutsal bir anlamla karşımıza çıkarmaktadır hatta Türk inancına göre ağacın köklerinin yerin en derin yerine kadar uzandığı düşünülmektedir (Işık, 2004: 92).



Görsel 1-2-3. Selçuklu Dönemi Kilim Örneğinde Hayat Ağacı Tasviri, Sivas Gök Medrese. Selçuklu Mimari Yapılarına İşlenmiş İlk Hayat Ağacı Figürü, Topkapı Sarayı Harem Dairesi, Çini Pano

Türk mitolojisi ve kültüründe yaratılan her şey bir ruha, töze sahiptir (Büyükcan Sayılır, 2021: 187). Türk kültüründe bu inanç hâlen devam etmekte ve tabiattaki canlı cansız her varlığa saygı gösterilmektedir (Büyükcan Sayılır, 2021: 187). Ağaçlarda bu saygıyı gören kutsal bitkiler arasında yer almaktadır. Türkler için hayat ağacı Tanrı’nın sembolü olarak bilinmektedir. Hatta İslam dini içinde de Tuba veya Sidre ağacı olarak yasak ağaç formuyla karşımıza çıkmaktadır. Kur-an’da Rad suresinde geçen Tuba ağacı, “güzellik, iyilik, huzur ve rahatlık, göz aydınlığı ve en güzel, en hayırlı” anlamı içermesi yanı sıra Cennetteki her türlü nimet, ölümsüzlük, şeref, yücelik, zenginlik anlamlarına da gelebileceği vurgulanmaktadır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 8).

İslam sanatında hayat ağacı yaygın olarak kullanılarak Hurma, palmiye, nar ağacı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu Döneminde de hayat ağacı motifi birçok alanda kullanılmıştır. Özellikle servi, palmiye ve nar ağacı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe kutsal sayılan, masal ve efsane metinlerinde en sık geçen ağaçların başında servi, ardıç, çam, iğde ve kayın ağaçları gelmektedir.

Yukarıda Görsel 2. de yer alan hayat ağacı palmiyeye benzer bir ağaçtır ve vazodan çıkmaktadır. Dalları arasında nara benzeyen bir meyve bulunur ve nar çoklukta birliği simgelemiş olmasından dolayı Allah’ın birliğini temsil etmiş ve sık sık hayat ağacı olarak işlenmiştir.



Görsel 4. 16 yy. Hayat Ağacı motifli kumaş, David Collection, Kopenhag

Hayat ağacı; Tanrı’yı, ölümsüzlüğü, gücü, Umay’ı, yaradılış ve doğumu, kozmik âlemi simgelemektedir. Hayat ağacı dışında farklı ağaçlar da Türk kültüründe simgeleştirilerek yer bulmuştur.

Ardıç, çoğu Türk toplumunda tanınan ve bilinen bir ağaç olarak saygı duyulan, Tanrı tarafından dikildiğine inanılan kutlu ağaçlardandır. Temizliğin ve kutsallığın sembolüdür. Kötü ruhları kovmak için kullanılan dini bir materyal olarak karşımıza çıkmaktadır. Ateşle yapılan temizliği ve kötü ruhların kovulmasını ifade eden ardıçtan; şeytana, kötü ruhlarla, insanlara ve hayvanlara gelen hastalıklara karşı tütsü yapılarak faydalanılmaktadır (Özkan, 2012: 9-15).

Kayın, Türk kültürünün en önemli ağacıdır ve Tanrının ağacı olarak bilinmektedir. Yetiştigi yerlerde insanlara ferahlık, mutluluk iyilik verdiği inaniilmektedir (Özkan, 2012: 9-15). Ayrıca kadını ve Umay’ı simgelemektedir.

Servi (Selvi) ağacı ise şeklinden dolayı Tanrı’nın birliğini ve ululuğunu simgelemekte olup doğruluğun ve ölümsüzlüğün sembolüdür. Servi Ağacı, hem Türk geleneğinde hem de inanç değerlerinde vahdetin yani bir olmanın sembolü olarak bilinmektedir. Dört mevsim yeşilliğini kaybetmeyerek güçlü kalabilmesi ve dayanıklılığı ile hayatı tasvir etmektedir. Şekil itibarıyla “Elif” i ve doğruluğu simgelemektedir (Kankal, 2019). Örnekler dışında başka ağaçlar ve bitkiler de Türk sanatı ve kültürü içinde yer almıştır.

Türk kültüründe ağaçlar dışında bitkiler de önemli yere sahiptir. Bitkilere de farklı anlamlar yüklenmiş ve sembolleştirilmiştir. Bitkileri en anlamlı sembolleştirenlerden biri Yunus Emre’dir. Yunus Emre’nin “Nebat” başlığı altında bitkileri konu alan şiirleri Türklerde yerleşik hayat kültürüne iyi bir örnektir.

Nebatlar ve Yunus Emre

“Nebat” kelimesi Arapça olup “bitki” anlamına gelmektedir. Bitki ise bulunduğu toprağa kökleriyle tutunan, gelişip çoğalan, yaşama süresi dolduktan sonra kuruyarak varlığı sona eren yosun, ot, ağaç gibi canlı varlıkların ortak adıdır (Oxford Languages). Yunus Emre’nin şiirlerine konu olan bitkiler “Nebat” başlığı altında ele alınmıştır. Yunus Emre ve Nebatlar” makalesinde Kaplan:

“Göçebe hayatını anlatan eserlerde, örneğin Oğuz Kağan Destanı ile Dede Korkut Kitabında hayvanlar önemli bir rol oynarken, yerleşik yaşamda üretilen eserlerde nebatlar ön plânda

tutulmakta, sembol ve imaj unsuru olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Bu sembol ve imajlar insanların duygu ve düşünceleri, uğraşları ile yakından ilgilidir. Sürü besleyen ve hayvan avlayan göçebenin başlıca uğraşı hayvandır. Daima karşı karşıya bulunduğu hayvan muhiti, onun davranış, duyuş ve düşünüş tarzı üzerinde etkili olur. Hayvan, canlı ve hareketli bir varlıktır. Onu yetiştiren ve avlayan İnsanın da böyle olması normaldir. Bir avcı cesaretli, hareketli ve kuvvetli olmalıdır. Bundan dolayı göçebe hayatını aktiren eserlerde kıvrak figürlü tasvirler görürüz (Kaplan, yy: 45).

Göçebe yaşam tarzında özellikle “hun hayvan üslubu” özellikleri taşıyan çalışmalarda hayvanların hareket edermiş gibi çizildiği ve Türklerin de yaşamına bu hareketin yansıdığı görülmektedir. Yerleşik hayata geçen Türklerin yaşam tarzı incelendiğinde bitkiler önem kazanmakta ve durağanlaşma olduğu fark edilir. Bitkiler ile birlikte semboller daha felsefi bir anlam içermeye başlar.

Toprakla uğraşan insan durgun bir varlık ile karşı karşıyadır. Nebatlar üzerinde kuvvet ve cesaretin hiçbir etkisi yoktur. Burada, aksine, sabır ve tevekkül ile beklemek lâzımdır. Nebatlar, insanın etkisinden ziyade tabiatın kanunlarına tabidirler. Mevsimler, doğa olayları insan iradesini aşan nebatların ve hayatı ona bağlı köylünün kaderi üzerinde hâkim bir rol oynar. Çiftçi, büyük tabiatın (felek) karşısında umumiyetle pasif tir. Fransız mütefekkeri Alain, köylü ile denizciyi mukayese eden bir yazısında, “toprağın, suların, nebatların” insanı ayrı bir tarzda şekillendirdiğini çok iyi anlatır. Bu hakikati, biz, göçebe medeniyeti ile köy medeniyetini, başka bir tabirle, hayvancılık ve avcılıkla tarla ve bahçeciliği mukayese ettiğimiz zaman açıkça görüyoruz (Kaplan, yy: 45-46).

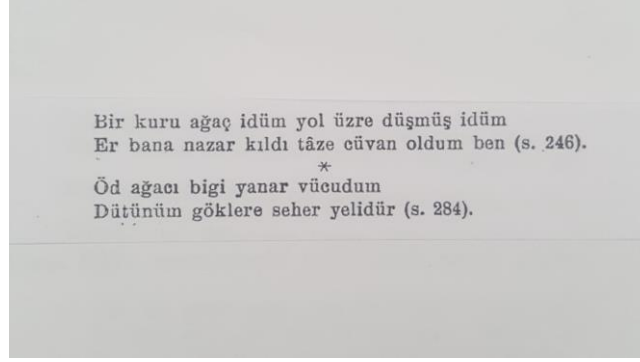
Alp tipi ile Velî ve Derviş arasında anlamlı bir zıtlık vardır. Birincisi dışa müteveccih (extroverti) olduğu halde, ikincisi içe müteveccih (introverti) dir. Birincisinde maddî kuvvet, ikincisinde ma-nevî kuvvet fikri hâkimdir. Semboller ve imajlarda bu iki medeniyet tarzı ve ideal insan tiplerine göre değişmektedir (Kaplan, yy: 46).

Kaplan’ın belirttiği yaşam tarzı Yunus Emre’nin şiirlerinde de kendini gösterir. Yunus'un şiirlerinde bitkileri anlatan çok sayıda konu vardır. Yunus duygularından ve düşüncelerinden bahsederken sıklıkla bağ ve bahçecilik hayatından semboller kullanmaktadır (Kaplan, yy, s.48). Bu duruma örnek olarak Yunus Emre, köyde diken kaplamış bir bağ veya bahçeyi temizleme için ateşe verme olayına şahit olur. Yunus bu olayı insanın ahlâkî hayatı için bir sembol olarak kullanır ve şahit olduğu bu olay sonucunda aşağıdaki şiiri yazmıştır.

Bir bağ ki viran ola, içi dikenle dola,
Aytlamak neylesin od ile yakmayınca (s. 50).

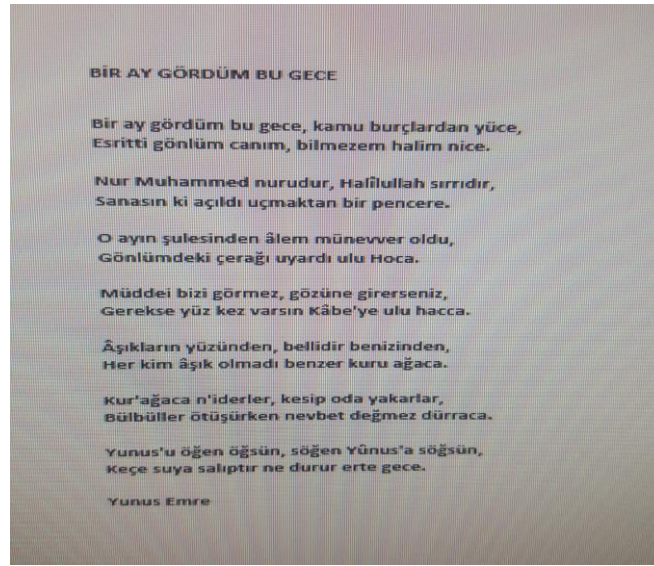
Görsel 5. Mehmet Kaplan’ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek

Göçebe edebiyatında insanlar hayvan ile köy edebiyatında da nebat ile benzeştirilmiştir. Değer verilen insanların bitki örnekleriyle özdeşleştirildiği bu duruma güzel bir örnek olarak Hz. Muhammed gösterilebilir. Hz. Muhammed “Gül” ile sembolleştirilmiştir. Sevgililer birçok şiirde ya da deyişte gül gibi güzel kokan çiçeklere benzetilmektedir. Yunus Emre de kendini sık sık dost bahçesinde açan güle benzetmektedir. Bazen ağaçları da kendine benzetme unsura olarak kullanmaktadır:



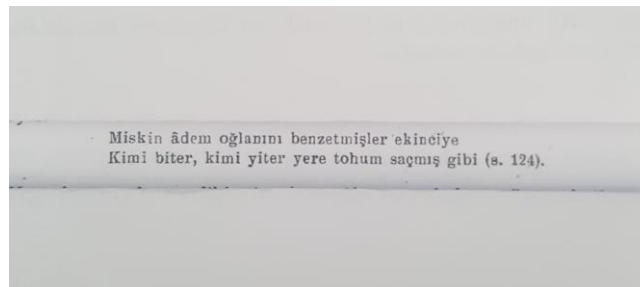
Görsel 6. Mehmet Kaplan'ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek

Başka şiirlerine örnek:



Görsel 7. Mehmet Kaplan'ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek

Bir başka şiirinde ise:



Görsel 8. Mehmet Kaplan'ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek

Yunus Emre şiirlerinde bitki ile insan arasında mistik bir ilişki kurmakta ve dünya halini, yaşamı- ölümü mistik ve felsefi bir tavırdan bize sunmaktadır. Köy hayatı incelendiğinde mevsimlere göre nebatların ölmesi ve tekrar dirilmesi dikkat çekicidir. Bu durum insanda fânîlik ve ebedîlik fikrini oluşturur. Yunus Emre'nin şiirlerinde bu iki konu çok önemlidir (Kaplan, yy. 50).

Yunusun fânîlik ve tekrar dirilme düşüncesi ile nebatların açılmaları ve solmaları birbirleri ile yakından ilişkilidir. Başka bir şiirinde Yunus yolda rastladığı çiçek açmış bir ağaçtan bahsetmektedir ve ondan da bir fânîlik dersi çıkarır (Kaplan, yy: 51).

Gideridüm ben yol sıra yavlak uzamış bir ağaç
Böyle lâtif böyle şirin gönlüm aydur bir kaç sır aç
Böyle uzmak ne manidür çünkü bu dünya fânîdür
Bu fuzulluk nişanıdır gel berü miskinliğe geç
Böyle lâtif bezenüben böyle şirin düzenüben
Gönül Hakka uzayuban dilek nedür neye muhtaç
Ağaç karır devran döner kuş budaga bir kez konar
Daha sana kuş konmamış ne güvercin ne hod dürraç
Bir gün sana zevâl ire yüce kadrün ine yire
Budakların oda gire kaynaya kazan kıza saç
Yunus imdi sen bir nice eksüklüğün yüz bin onca
Kur - ağaca yol sorunca teferrücle yoluna geç (s. 73).

Görsel 9. Mehmet Kaplan’ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek

Bitkiler ile Yunus Emre, düzen konusu üzerinde okuyanı ve dinleyeni düşündürür. Nebatlar Yunus'a fânîlik ve ebedîlik fikri ile beraber bir nizam fikri de vermiştir. Tabiatı her şeyin bir sırası, bir yeri vardır. Tabiatın bu nizamı değiştirilmemelidir (Kaplan, yy: 53). Kaplan’a göre yukarıdaki misallerde nebatlar daima insanı, insanın hâllerini anlatan imaj veya sembol olarak kullanılmıştır.

I	
Hep baharlar açılır Birbirinden seçilir	Tesbih okur çiçekler Tesbih okur çiçekler
Zâkir başı lâleler Hak cemâlin göreler	Tarîkince vararlar Tesbih okur çiçekler
Anber-büy dervişleri Hü çeker yoldaşları	Akar gözü yaşları Tesbih okur çiçekler
Zerrin çiçek zikreder Cümle bağlar bahçeler	Mor menekşe şükreder Tesbih okur çiçekler
Fesliğin virdi var Bu tariki kodular	Derununda derdi var Tesbih okur çiçekler
Karanfiller ağlamış Hep çiçekler böylemiş	Dillerince söylemiş Tesbih okur çiçekler
Güller gelmiş dövredir Derunundan meyleder	Bu halveti seyreder Tesbih okur çiçekler

Görsel 10. Mehmet Kaplan’ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek

Yunus'un şiirleri incelendiğinde derin bir hassasiyet ve dindarlığın timsali olarak ele alınmıştır. Yunus Emre’nin çiçekleri konu alması başka şiirlerinde de mevcuttur. Yukarıdaki şiirde Kaplan, “Bunlar, göçebe edebiyatındaki hayvan sembolizmine mukabil, ismi köy ve şehir edebiyatında gelişen nebat sembolizmini gösteren tipik örneklerdir”, demiştir. Görsel 10’da yer alan şiirinden ilkinde çiçeklerin insan gibi zayıf olduğu diğer şiirinde ise çiçeklerin arif gibi olduğu göze çarpmaktadır.

Oğuz Kağan destanında yol gösterici bozkurt iken mistik dünyada insana yol gösteren, aydınlatan çiçeklerdir (Öztekin, 2008). Kurt ile çiçeğin gösterdiği yol birbirinden oldukça farklıdır. Bu fark göçebe medeniyeti ile köy medeniyeti arasındaki farkı gösterir (Kaplan, yy:

55). Kurt özgürlük, bağımsızlık için, çiçekler ise Hak yolu için mistik anlamda rehberlik etmektedir.

Geçmişten Günümüze Bitki Temalı Görsel Eserlere Örnek

İnsanlar için bitkiler yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Geçmişten günümüze sadece besin kaynağı olmamış ilaç, mobilya, barınma, ısınma gibi ihtiyaçları karşılamıştır. Bunun dışında kutsal anlamlar kazanan ağaç ve bitkiler başka şekillerde de insanın hayatında yer bulmuştur. Kutsal kitaplarda ve kültürel değerlerde bazı bitki türlerinin kullanılması bu bitkilere olan düşünceleri farklı boyutlara taşımaktadır (Güneroğlu, Şahin ve Aktürk, 2018: 503).



Görsel 11- 12. Şaman davulunda hayat ağacı motifi ve Mısır Tanrıçası Hathor ve Hayat Ağacı



Görsel 13-14-15. Kitâbü'l-Ḥaşâ`iş'te hardal bitkisiyle ilgili tasvirlerin bulunduğu sayfa (Kutluer, yy).

Ağaç ve bitkiler kültürel ve sanatsal amaç dışında bilimsel amaç içinde incelenmiş ve resmedilmiştir. Yukarıda yer alan görseller incelendiğinde hayat ağacı motifleri işlenmiştir (Görsel 11,12,16). İslamiyet öncesi dönemde Hayat ağacı motifi Türkler için oldukça önemliydi. İlk görsel Türkler' in İslamiyet ile tanışmadığı döneme aittir (Görsel 11). İkinci görsel Antik Mısır dönemine ait bir örnektir (Görsel 12). Topluluklar birbirlerinin inançlarından etkilenebilmektedir. Mezopotamya kültüründen Mısır kültürüne kadar birçok toplum Hayat ağacını kültürlerine katmıştır.



Görsel 16. Yakutiye Medresesi Hayat Ağacı Motifi (Erzurum)

Diğer bir görsel Selçuklu dönemine ait bir kabartmadır (Görsel 16). Selçuklu döneminde bitki ve hayvan motifleri farklı alanlarda farklı sanat malzemeleri ile kullanılmıştır. Bir diğer görseller “tıp” alanı için çizilmiş örneklerdir (Görsel 13, 14, 15). Bitkiler sadece sanat ve kültürel alanda değil aynı zamanda bitkileri tanıtmak için yazılan kitaplarda da yer almıştır. Servi ağacı örneği görseli ise Osmanlı döneminde yapılmıştır (Görsel 17).



Görsel 17-18. Osmanlı Dönemi Servi Motifi, Tuğba ağacı motifi

Selçukludan sonra Osmanlı Döneminde de bitki sembolizmi devam etmiştir. Bir diğer görselde Tuğba ağacı motifi işlenmiştir (Görsel 18). Tuğba ağacı, Hayat ağacı ile benzerlik göstermektedir. Hatta Türk inanışında Hayat ağacı ve Tuğba ağacı birleşmiş durumdadır. Konya bölgesinden bir çini detayı içeren görselde Çininin hem arkasında hem de figürün elinde bitki temaları işlenmiştir (Görsel 19). Vazo içinde çiçekler görüntülü nar ağacı olan görsel, Konya bölgesinden bir çeşme detayıdır (Görsel 20). Kabartma tekniği kullanılarak yapılmıştır. Son görsel ise Konya bölgesinden Palmiye örneğidir (Görsel 21). Kabartma tekniği ile yapılmıştır.



Görsel 19-20. Konya, Dağıstan, Kubaçi Çinisi. Elinde nar tutan insan figürü ve Konya Mevlana Müzesi çeşme detayı

Osmanlı dönemi bezemeleri incelendiğinde bitkisel bezemelerin stilize edilerek yansıtıldığı görülmektedir. Stilize edilen bu bitkiler arasında karanfil, lâle, gül, süsen, sümbül, nergis, servi vb. yer almaktadır ve kıvrık dallarıyla tasvir edilen palmet ve rumilerle oluşturulmuş profillerin içerisinde lâle, sümbül, yıldız çiçeği gibi bitkisel motifler dikkat çekmektedir (Yılmaz, yy).



Görsel 21. Rumi Palmiye örneği (Konya)

Orta Asya Türk Sanatı bitki ve ağaç motifleri örnekleri kültürel, sanatsal ve simgesel olarak ele alınmıştır. İslamiyet ile birlikte oluşturulan Türk sanatı ise Selçuklu döneminde ve Osmanlı döneminde süsleme unsuru ve sembolik olarak kullanılmıştır. Özellikle mimari yapılarda kendini göstermektedir. Sanatçılar tarafından da bitki ve ağaç konuları işlenmiş olup farklı dönemlerde sanatçılar bitki ve ağaçları eserlerine sembolik ya da estetik amaçla yansıtılmıştır.



Görsel 22. İlk günah, Cennetten kovuluş, Michelangelo, 1510

Âdem ile Havva’nın yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulma sahnesi anlatılmaktadır (Görsel 22). Michelangelo bu freskini 1509 – 1510 yılları arasında tamamlamıştır. Resim iki konuyu içermektedir. Günah işlenen sahne ve kovulma sahnesi aynı anda verilmiştir. Kompozisyonun ortasında yasak ağaç (incir ağacı) yer almaktadır. Havva meyveye uzanırken kusursuz ve güzelken ikinci sahnede ölümsüzlüğünü yitirir ve çirkinleşir.

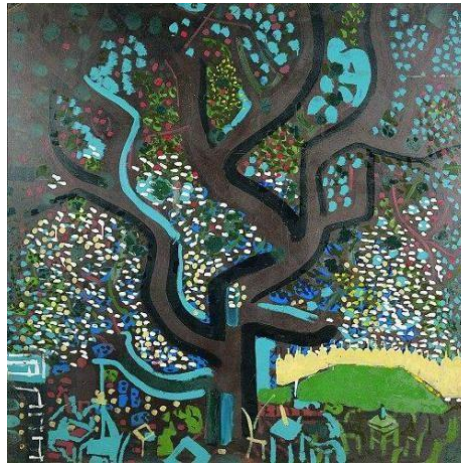
“Tanrı gerçekten, ‘Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin’ dedi mi?” diye sordu. Kadın, “Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz” diye yanıtladı, “Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz’ dedi.” Yılan, “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, “Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız. Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar” (Yaratılış-3/1-7’den akt. Czuri ve Kabakci).

Tevrat’ ta yer alan bu sahne diğer dinlerde de konu olarak yer almaktadır. Sadece Michelangelo değil daha birçok sanatçı tarafından farklı farklı ele alınmış bir hikâyedir.



Görsel 23. Hayat Ağacı, 1909 Ressam Gustav Klimt

Çalışmalarında semboller kullanan bir sanatçı olan Klimt’ in yukarıdaki eserinde (Görsel 23) ağaçta yer alan siyah kuş ölümün olduğunu ve başlangıç ile sonu gösteren bir sembol olarak görülmektedir. Hayat ağacının kapladığı alan incelendiğinde ağaç dalları ne kadar yüksek ise o kadar büyük bir dünya olarak algılanabilir (Hızlı, 2015). Motiflerin, sembollerin, şekillerin yer aldığı eserde sanatçı eski ve yeni arasında kültürel bir bağ oluşturmuştur. Modern sanatın içinde kültürel örnekler sunmuştur.



Görsel 24. Bedri Rahmi, Merhaba renk/ Soyut ağaçlar çalışması

Bedri Rahmi’nin eseri (Görsel 24) incelendiğinde bir ağaç altında masa ve sandalyeler görülmektedir. Hayat ağacını anımsatan dev ağaç resmin çoğu alanını kaplamaktadır. Sanatçının eserinde ağaca geniş bir alan sunması ve turkuaz rengine verdiği ağırlık Hayat ağacı motifini çağrıştırmaktadır. Sanatçı modern sanatın içinde kendi kültürel öğelerine yer vermektedir. Motifler, simgeler ve geçmiş görüntülerden faydalanan sanatçının yukarıdaki eserinde ağaç sembolik bir çağrışım sunmaktadır.



Görsel 25. Marika Bäuml, 2005, Bir Ağacın Ruhü / Spirit of a Tree

Marika Bäuml’ın sanatı incelendiğinde şamanizm kültüründen kesitler dikkat çekicidir. Ağaç ve kadın konularına eğilen sanatçının çalışmaları incelendiğinde ağaç; yer, su, gök olarak bütün alanı kaplamaktadır. Sanatçının eserlerinde geçişler aşağıdan yukarıya doğrudur. Sanatçının eserlerinde kullandığı bu yöntem geçmişten geleceğe doğru bir anlam taşımaktadır (Bozdemir, 2019: 64).

“Bäumler’in “Bir Ağacın Ruhü” çalışması incelendiğinde, Şaman kültürünün günümüz dünyası ile olan bağlantısı bakımından etkili bir örnektir. Geçmişin günümüzde farklı bir şekilde devam etmesi fark edilmektedir. Danto, “kendimizi bir sanat yapıtına yansıtılmış olarak görebilir, kendimizle ilgili bir şeyleri bu yolla keşfedebiliriz” sözleriyle sanatçının eser üretirken kendisini bulması için bir araç olabileceğini düşünmektedir. Bäuml’ın eserlerinde sanatçının ve onu izleyende kendini keşfedebilmesi ya da içinde kendisiyle ilgili bir parça bulması açısından çarpıcı bir örnektir. Sanatçının kendini bulmaya çalışması hem şamanik, hem mistik aynı zamanda modern bir tarzdadır. Geçmiş ve gelecek arasında düşündürücü, sorgulayıcı etkidedir” (Bozdemir, 2019: 65).

Sanatçılar eserleriyle izleyenlere farklı bir şekilde dokunabilmekte ve onları farklı bir boyuta taşıyabilmektedir. Bu çalışmasında sanatçı ağaç formu ile izleyeni farklı bir yolculuğa çıkarmaktadır (Bozdemir, 2019: 65,66). Mistik, şamanik bu yolculukta izleyen kendini keşfederek başkalaşacaktır.

Ağaç kültü çoğu toplumda doğum- ölüm- ölümsüzlük- Tanrı- bereket gibi birçok konuyu içermektedir. Bu konular geçmişteki insanları ilgilendirdiği kadar günümüz insanlarını da etkisi altına almaktadır.

Günümüzün başarılı genç sanatçılarından Ramazan Can’a ait olan “Eje ve Elley” eserinde yer alan ağaç, İslam dinindeki yasak ağaca ve Türk mitolojisindeki kutsal ağaca bir göndermedir. Can’ın eseri ile ilgili açıklaması:

“Eje ve Elley” Adem ve Havva’nın Türk Mitolojisindeki karşılığıdır. Dolayısıyla Ece Türk Mitolojisinde yeryüzündeki ilk kadını temsil eder. Sümerlerdeki kraliçeler tanrıçası Ecem’le de ilişkili olduğu düşünülmektedir. Elley veya Törüngey Türk mitolojisindeki ilk erkeği yani Adem’i temsil eder. İkisinin de başlangıçta cennette yaşadığına inanılır. Dünya’ya gönderilme nedenleri ise Erlik adındaki kötü ruhlar zümresinden varlığın onlara meyve yedirmesidir. Meyveyi yedikten sonra Gök Tanrı onları evinden kovmuştur ve ceza olarak Ece’ye doğum sancısı vermiştir. Resim Eje ve Elley’in cennetten kovulmalarını temsil eder. Ancak alışılmış cennet tasvirlerinin çok ötesinde ejderha, Anka, Geyik vb. gibi Türk mitolojisinde özel anlamlar taşıyan figürlerin resimde yer alması tasvirin Türk mitolojisinden ilham aldığına göstergesidir. Ayrıca resimde yer alan ağaç elma ağacı olmasının yanı sıra güneşe kadar uzanarak Türk mitolojisinde yer alan kutsal ağaç kültürüne referans vermektedir. Evrenin tam ortasından geçtiğine inanılan bu ağaç dünyayı dengede tuttuğuna inanılan yaşam ağacı (dünya ağacı) olarak anılmaktadır. Şamanist düşüncedeki evrenin üç ana bölümünü - yeraltı, yeryüzü, gökyüzü- birleştiren bu ağaç dünyayı öteki alemdeki Demirkazık (kutup yıldızı) yıldızına bağlamaktadır” (Can, 2023).



Görsel 26. Ramazan Can, Eje-Elley, 2021, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 91 x 153 cm.

Ramazan Can’ın Eje- Elley eserinde yer alan ağaç ve bitkiler kültürel, dinsel ve evrensel sembolik anlamlar içermektedir. Sanatçı eseriyle izleyenlerin Arketip dünyasına dokunabilmekte ve günümüz ile bir bağ oluşturabilmektedir. Sanatçı, hem Arketip hem de gündelik nesnelere birleşiminden yeni bir dünya ile izleyen üzerinde ruhsal bir yönelim sağlamaktadır.

SONUÇ

Türk kültüründe ve eski inançlarda yer alan semboller hem kültürel hem sanatsal açıdan yaşantımızda yer almıştır. İslam’ın yaygın olduğu diğer kültürlerde olduğu gibi bitkilere yüklenen mistik anlam ile şiirler ve hikâyeler yazılmış, sanat eserleri ve felsefi söylemler oluşturulmuştur. Yunus Emre bitkileri felsefi anlamda sembolleştirerek nebatlar adı altında çok

sayıda esere imza atmıştır. Yunus Emre bitkileri insan ile sembolleştirmiştir. İnsanın hallerini, bitkiler ile bize sunmuştur.

Kültürün içinde de bitkiler oldukça önemlidir. Farklı semboller olarak kullanılan bitkiler Arketip çağrışımlar içermektedir. Ağaçlar bu kapsamda iyi bir örnektir. Dünyada her toplum gibi Türk toplumu da ağaçlara farklı anlamlar yüklemiş ve efsaneler türetmiştir. Ağaçların Türk kültüründe bu kadar önemli olması ağacın görünüşünden kaynaklanmaktadır. Ağaçlar, insanlar gibi yukarı doğru büyür. İnsanlar için kutsal olan ağaçların atası kabul edilen, Hayat ağacı; türeme ile ilişkilendirilir. İnsanların yaratılışının bu ağaç sayesinde olduğu ile ilgili efsaneler türetilir (Işık, 2019: 547). Hayat ağacı, Kayın ağacı, Selvi ağacı gibi birçok ağaç örneği ile kutsal ve ruhsal varlıklar sembolleştirilmiştir. Hatta Gök Tanrı ile iletişim kuran bir nesne halini almıştır. Ağaçlar çoğu topluluk ve Türk toplulukları için ruhsal, fiziksel ve öteki dünya ile ilgili doğal bir form olmuştur. Eski Türkler doğada bazı mistik güçlerin bulunduğu inandırmaktaydı ve doğadaki varlıkların birer ruha sahip oldukları düşüncesine sahiptiler (Bars, 2014: 382).

Bitkilerin sahip oldukları manevi değerler sanatçıları da etkilemiştir. Ağaç kültü çoğu toplumda doğum- ölüm- ölümsüzlük- Tanrı- bereket gibi birçok konuyu içermektedir. Bu konular geçmişteki insanları ilgilendirdiği kadar günümüz sanatçıları da etkisi altına almaktadır. Yasak ağaç formunu işleyen Michelangelo, Hayat ağacı formunu işleyen Gustav Klimt gibi usta sanatçıların yanı sıra genç sanatçılarda bu konulara eğilmiştir. Marika Bäumler ve Ramazan Can gibi sanatçılar kutsal ağaç, yasak ağaç formundan faydalanmışlardır. Arketiplerden faydalanarak ruhsal çağrışımlar, semboller, farkındalıklar ile günümüz sanat anlayışına uygun eserler oluşturmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1): 1-14.
- Bars, M. E. (2014). Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Şor Kahramanlık Destanlarına Yansımaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı 27, s. 379-398.
- Büyükcan Sayılır, Ş. (2021). Türklerin Ağaç ile Mitolojik ve Tarihi Bağları Üzerine Bir Değerlendirme. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 3(2021): 187-198.
- Bozdemir, O. (2019). *Orta Asya Şaman Ritüelleri Sembol ve Objelerinin Seramik Formlarda Yorumu*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu. Ankara.
- Can, R. (2023). Sanatçı Ramazan Can ve Eje Elley Eseri Üzerine Özel Röportaj, Sanatçının yazdığı özel metinden faydalanılmıştır (2023 Ocak).
- Czuri, Z. ve Kabakci, Y. (tarih-yok). “Kutsal Kitap'a Ait Gerçekler”. <https://www.jba.gr/Turkish/Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F%E2%80%99taki-Havva.htm> (Erişim: 27.09.2023).
- Çağlar, Z. (2008). “Yunus Emre Şiirleri”. <https://yunusemresiirleri.blogspot.com/2008/04/geldi-geci-mrm-benim.html> (Erişim: 05.09.2023).
- Güneroğu, N., Şahin, K. E. ve Aktürk, E. (2018). Bitkilerin Kültürel Çağrışımları. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 3(2): 503-514.
- Hızlı, S. (2015). “Hayat Ağacı, 1909 Ressam Gustav Klimt”. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/10/31/the-tree-of-life-hayat-agaci-1909-ressam-gustav-klimt/#respond> (Erişim: 16.08.2022)

- Işık, S. (2019). Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma. *International Journal of Humanities and Education (IJHE)*, 5(11): 546-566.
- Işık, R. (2004). Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültürler. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2): 89-106.
- Kankal, R. (tarih-yok). Türk Kültüründe Servi Ağacı. <https://trdergisi.com/turk-kulturunde-servi-agaci/> (Erişim: 11.01.2023).
- Kaplan, M. (yy). Yunus Emre ve Nebatlar. *Journal of Turkology*, 12(0): 45-56.
- Katırcı, M. D. (2020). *Görsel Sanatlar Öğretimi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kutluer, İ. (tarih-yok). “TDV İslam Ansiklopedisi”. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilm-i-nebat> (Erişim: 11.01.2023).
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters*, 28(2): 123-139.
- Oxford Languages (2022). <https://languages.oup.com/google-dictionary-tr/> (Erişim: 16.09.2022).
- Özkan, Ş. (2012). *Anadolu Türk Folklorunda Bitki Adlarının Veriliş Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Öztekin, S. (2008). *Dinlerde Hayat Ağacı*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Temel Eğinli, A. & Nazlı, A. K. (2018). Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, 2(2018): 56-74.
- Yılmaz, M. (tarih-yok). “Çeşme Başında Çiçekler”. <https://www.zdergisi.istanbul/makale/cesme-basinda-cicekler-51> (Erişim: 07.03.2023).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1-2-3.** “Selçuklu Dönemi Kilim Örneğinde Hayat Ağacı Tasviri, Selçuklu Mimari Yapılarına İşlenmiş İlk Hayat Ağacı Figürü, Çini Pano”. Gül, Y. (2021). “Türk Sanatında Hayat Ağacı Figürü”. <https://mozartcultures.com/turk-sanatinda-hayat-agaci-figuru/> (Erişim: 29.04.2022).
- Görsel 4.** “16 yy. Hayat Ağacı motifli kumaş”. Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1): 1-14.
- Görsel 5-6-7-8-9-10.** “Mehmet Kaplan’ın makalesinden Yunus Emre Şiirine örnek”. <https://ilahisozleri.net/hikmet-ayyildizli/bir-ay-gordum-bu-gece.html> (Erişim: 05.09.2023).
- Görsel 11- 12.** “Şaman davulunda hayat ağacı motifi ve Mısır Tanrıçası Hathor ve Hayat Ağacı”. Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1): 1-14.
- Görsel 13-14-15.** “Kitâbü’l-Ḥaşâ’iş’te hardal bitkisiyle ilgili tasvirlerin bulunduğu sayfa”. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilm-i-nebat> (Erişim: 29.04.2022).
- Görsel 16.** “Yakutiye Medresesi Hayat Ağacı Motifi”. Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1): 1-14.
- Görsel 17.** “Osmanlı Dönemi Servi Motifi”. <https://mozartcultures.com/turk-sanatinda-hayat-agaci-figuru/> (Erişim: 16.09.2022).
- Görsel 18.** “Tuğba ağacı motifi”. <https://ansiklopedika.net/tuba-agaci-nerede-yetisir> (Erişim: 16.09.2022).

Görsel 19-20. “Konya, Dağistan, Kubaçi Çinisi”. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/157138> (Erişim: 07.03.2023).

Görsel 21. “Rumi Palmiye örneği”. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/ince-minareli-medrese-mimarisiyle-ziyaretcilerini-cezbediyor/1584025> (Erişim: 07.03.2023).

Görsel 22. “İlk günah, Cennetten kovuluş, Michelangelo”. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0lk_G%C3%BCnah_ve_Cennetten_Kovulu%C5%9F#/media/Dosya:Michelangelo,_Fall_and_Expulsion_from_Garden_of_Eden_00.jpg (Erişim: 07.03.2023).

Görsel 23. “Hayat Ağacı, 1909 Ressam Gustav Klimt”. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/10/31/the-tree-of-life-hayat-agaci-1909-ressam-gustav-klimt/#respond> (Erişim: 16.08.2022).

Görsel 24. “Bedri Rahmi, Merhaba renk/ Soyut ağaçlar çalışması”. <https://tr.pinterest.com/pin/574983077421608570/> (Erişim: 07.03.2023).

Görsel 25. “Marika Bäuml, 2005, Bir Ağacın Ruhü”. Bozdemir, O. (2019). *Orta Asya Şaman Ritüelleri Sembol ve Objelerinin Seramik Formlarda Yorumu*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu. Ankara.

Görsel 26. “Ramazan Can, Eje-Elley”. <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/ramazan-can-yeni-sergisi-ile-anna-laudelin-yeni-mekninda-i-23738> (Erişim: 16.09.2023)

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10, Ekim/October (Special Issue), 2023, s. 18-30

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 16.09.2023

Yayımlanma Tarihi: 20.10.2023

ISSN: 2757-6000

Olga KRIPAK

Ph.D. in Art History, Senior Lecturer of the Piano Department,
Faculty of Musical Art / Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine
ol4ikk1968@gmail.com

PRIORITY OF THE PIANIST'S INTONATIONAL REFLECTION ON THE TEXTURE: FROM READING TO INTERPRETIVE EMBODIMENT

ABSTRACT

This paper considers texture as a complex phenomenon and a key expressive tool that correlates its importance with form and structure. The study shows that these two components are essential for the "construction" process of creating any musical content and determines that form is a way of developing this content, while texture is a way of presenting it. The methodological basis for considering the coexistence of these components rests on the three-dimensional textural space of a musical composition (piano composition) and its configurative nature. In their unity, such texture parameters as vertical, horizontal, and depth are the key to the composer's creation and the pianist's embodiment of the overall space of a musical composition's sound reproduction. This implies additional responsibilities for artists. Thus, they must not only "decode" the texture of the composition, but also find opportunities for additional expression, which is essential for a musical composition as an artistic and constructive phenomenon.

The works of F. Chopin and F. Liszt, two prominent composers and pianists, are given to illustrate the stated principles of considering the equal coexistence of form and texture. This article notes that F. Chopin adheres to the polygenre principle in his texture, reproducing it at the semantic and phonic levels. Meanwhile, the method of constructing texture in Liszt's piano miniatures focuses on the "coloristic enrichment" of the theme-melody, which acquires contrasting figurative traits through figurations and ornamentation. These types of textural content are implemented through the cross-cutting form

evolution, being an effective and generative process of the spatial existence of any musical composition (piano composition), with the piano being the main instrument for reproducing graphic formulas of the text, embodying certain timbral acoustics and the overall artistic intent of the composition.

Keywords: Texture, Form, Form-Texture, Texture Layer of a Musical Composition, Configuration, Piano, Piano Performance Means

PIYANİSTİN DOKU ÜZERİNDEKİ TONASYONEL YANSIMASININ ÖNCELİĞİ: OKUMADAN YORUMLU DÜZENLEMeye KADAR

ÖZET

İşbu makale, dokuyu karmaşık bir olgu ve önemi bakımından biçim-yapıya karşılık gelen temel bir ifade aracı olarak ele almaya adanmıştır. Araştırma sürecinde tespit edildiğine göre bu iki bileşen herhangi bir müzik malzemesinin oluşumunun "inşa" sürecinin ayrılmaz bir parçası olup, form eserin bu malzemesinin gelişim yolu ve doku bu malzemenin sunumunun yoludur. Bu bileşenlerin bir arada varlığını dikkate almanın metodolojik temeli, bir müzik eserinin (piyano parçası) dokulu alanının üç boyutluluğuna ve onun konfigürasyonel doğasına dayanmaktadır. Doku parametreleri – dikey, yatay, derinlik - birlik içinde – müzik eserinin ses üretiminin genel alanının besteci tarafından yaratılmasının ve piyanist tarafından uygulanmasının anahtarıdır. Bu, yalnızca eserin dokusunu "çözmek"le kalmayıp, aynı zamanda onda müzik eserinin sanatsal-yapıcı bir fenomen olarak düşünülmesi mümkün olmayan ek ifade olanaklarını bulması gereken icracılara ek görevler yüklemektedir.

İki seçkin besteci-piyanist F. Chopin ve F. Liszt'in eserleri, form ve dokunun bir arada varlığının eşitliğinin dikkate alınmasına ilişkin belirtilen ilkelerin uygulanmasına örnek olarak verilmiştir. F. Chopin'in dokuda çoklu tür ilkesine bağlı kaldığı, onu anlamsal ve ses düzeylerinde yeniden ürettiği belirtilmektedir. Bununla birlikte F. Liszt'in piyano minyatürlerindeki dokuyu oluşturma yöntemi, figürasyon ve süsleme sayesinde zıt figüratif özellikler kazanan konu-melodinin "renksel zenginleştirilmesine" dayanmaktadır. Bu tür dokusal dolgular, "piyano" enstrümanının metnin grafik formüllerinin yeniden üretilmesinin, belirli tını akustiğinin ve eserin genel sanatsal fikrinin somutlaştırılmasının ana aracı olduğu herhangi bir müzik materyalinin (piyano eseri) mekansal varlığının etkili ve üretken bir süreci olan formun uçtan uca geliştirilmesinde gerçekleştirilir.

Anahtar Kelimeler: Bir Müzik Eserinin Dokusu, Şekli, Şekil-Dokusu, Doku Planı, Konfigürasyon, Piyano, Piyano İcra Araçları

INTRODUCTION

Modern piano performance frequently confronts issues related to revealing the formative role of the means of musical expression. Before the early modern period, the dominance of modal harmony was undisputed, but in the new styles of the 20th century, texture has become ever more prominent. "It dominates over all other means, it is the intonation "reservoir" of music, the carrier of the thematic function, the basis of form formation, and such strong expressive-constructive factors as harmony, polyphony act only as its components" (Kholopova, 1979: 4).

This function of texture arises from mixed texture, combining homophonic and harmonic principles with polyphonic ones, which is actually the main attribute of texture in the music of modern composers. A performer who attempts to perform a musical composition must analyze all the regularities of textural presentation, which are mostly unstable and emerge in the process of textural changes of various scales. This phenomenon has been described by H. Ihnatchenko

(1989: 5-6) as a "texture layer of a musical composition". The author singles out four main types of this layer: formulaic, variational, contrastive, and synthetic. Every university student is advised to keep this in mind from the beginning of learning the piece chosen for performance (Ihnatchenko, 1989: 5-6).

As a whole, this theoretical study aims at highlighting the role and significance of texture in the interpretive activity of a performing musician. As will be shown further, that it is not only about texture as "a way of presenting musical piece" (Tiulin, 1977), but also about textural attributes as a means of "performing center" (Kholopova, 2000: 227) such as dynamics, articulation, accent, and special techniques of sound production. This implies additional responsibilities for artists. Thus, they must not only "decode" the texture of the composition, but also find opportunities for additional expression, which is essential for a musical composition as an artistic and constructive phenomenon. In this regard, special attention should be paid to the author's or editor's stylistic remarks (Sokol, 1996), which can help the performer reveal the ideological and artistic content of a piece without being limited to its external form (Shapovalova, 1987), mainly represented by the textural presentation.

The texture and form of a musical composition: semantics, coexistence, and interaction

Nowadays, theoretical musicology has laid the basis for a solid and scientifically substantiated theory of texture in music. It will be useful to get acquainted for piano performers and music educators with musicological achievements in understanding this prominent component of the structure of any musical composition, which is becoming even more closely related to the problems of performing interpretation. As for today, Ye. Nazaikinskyi's definition of musical texture is a commonly accepted one: "A texture in music is an artistically expedient, three-dimensional musical and spatial configuration of the sound fabric, which differentiates and unifies the entire set of components by their vertical, horizontal, and depth." (Nazaikinskyi, 1982: 73).

The key word in this definition is the term "configuration," which means the three-dimensionality of the musical-textural space. It is not a "plane" (hence the common term "texture pattern of voices" (Skrebkova-Filatova, 1985), but a three-dimensional formation aimed at arranging the musical fabric in a particular form.

The components of the texture are:

- Vertically: voices, layers (groups of voices), chord tones, and hidden voices that may occur in unison;
- Horizontally: texture elements that record the time required to unfold all the details of a given texture; another name is "texture-structure components", which means that such formations belong to both texture and form-structure (Ihnatchenko, 1984: 8);
- In depth: "layers of sound intensity" that create a stereophonic "farther-closer" effect; the depth coordinate of the texture is not fully fixed in the composer's musical text and is reproduced only by performing means through dynamics, articulation, a set of other expressive means and techniques that allow the performer to see (hear) its depth-spatial function in the

musical texture of the composition (the vertical, which is differentiated accordingly, acts as the initial one).

Texture in music is not just a way of presenting musical composition but also an important tool for its development. Diverse aspects of the formative role of texture in its relationship with form-structure and form-process are highlighted in the above-mentioned study by Professor H. Ihnatchenko. The author suggests the following definition of musical texture in terms of development: "The texture in music is a mobile and to some extent variable vertical-spatial coordinate of the sound fabric, which creates a special horizontal line, namely, a sequence of changes in its construction, which interacts with syntactic structures but is not reduced to them" (Ihnatchenko, 1985, p. 6). The author of this definition singles out forms and layers of textural development, among which the main ones are intra-textural, which does not lead to significant changes in musical composition, and inter-textural, typified by such changes (for example, a change from homophonic harmonic to imitative polyphonic representation).

Auditory awareness of the texture of a musical work in all its parameters is a difficult task that requires the performer to master the simultaneous (timeless) auditory coverage of the texture of the piece being performed in its entirety. Great masters of music of the past, such as W. A. Mozart, possessed this ability. He could easily move from visual to auditory reproduction of a texture through "auditory vision". Obviously, such a requirement cannot be imposed on piano performers, but it is still advisable to practice this skill on short musical fragments, for example, on themes-periods.

Nowadays, when the theory of interpretation is developing as a methodological basis for music performance, there appears a purely practical, but still science-based, approach to texture, which is not conceived as an intuitive and spontaneous factor of musical content available only to great masters, but as an artistic phenomenon that is quite susceptible to logical and didactic fixation. Contemporary performing musicology, which in modern conditions successfully competes with the historical and theoretical, is gradually developing a distinctive perspective on the means of musical expression, among which texture and form are the most large-scale.

This is illustrated by the definition proposed in the article by Professor V. Moskalenko "The Artistic Function of Texture (to the definition of the concept)": "Texture is an artistic integrity in building the sound of a musical fabric, created by the interaction of its elements" (Moskalenko, 2000: 58). When referring to the elements of texture, the researcher defines "voices" as melodic lines (explicit or implicit) found in the text of musical composition, which in their combination represent texture as an artistic integrity. The latter concept also requires explanation.

Apart from the constructive logic in the arrangement of texture elements, it has an artistic function in a musical composition. This primarily concerns that aspect of textural presentation that is always closely related to genre, as well as to musical styles as the main semantic-forming factors of music. The waltz genre is always identified by the "bass chord" texture in any musical performance (from the waltzes of J. Strauss to the dodecaphonic waltzes of A. Schönberg). Other musical genres, such as nocturne, march, and song, also share typical textural features, allowing us to identify their primary genre basis.

The texture of a musical composition is related to style, but rather indirectly than to genre. First of all, here we are talking about historical styles, styles of composer schools, author styles, in which certain stable patterns of textural presentation are produced, the most common of which are musical compositions. The latter act as general logical principles of arranging the texture of a musical composition and are not reduced to its specific type. According to T. Bershadka, there are only three such textures in the music of all historical ages, countries, and regions: 1) Monodic; 2) Polyphonic; and 3) Harmonic (Bershadka, 1985: 11). When analyzing the texture of a musical composition chosen to be performed, one must know the essence of all the textures that are manifested in one way or another in modern music, characterized by stylistic pluralism.

So, monodic texture implies that the measurement unit in the texture is a single sound (tone), while coordination is achieved horizontally as a sequence of these tones. Polyphonic texture means that the measurement unit is a horizontal line (melody), while their coordination is carried out due to contrapuntal ratios (as theorist T. Bershadka precisely stated, "polyphony is an ensemble of melodies"). Last but not least, the measurement unit in harmonic texture is the integral vertical structure, i.e., the chord (consonance), while coordination is achieved through the sequence of motion of these textural units.

Musical textures never appear in their pure form, as they are logical principles of textural arrangement. When it comes to specific types of musical texture, they are most often mixed. For example, the initial forms of polyphony were gradually evolving from monody in European music through the introduction of sequences and jubilee. The most common textural triad of musical Classicism, the "leading voice – counterpoint – bass," is actually a mix of all three musical textures. While working on the texture of a musical composition, the performer embodies its own sound image, which he or she seeks to convey to the audience. Offering the concept of "sound image" in the performing arts, Doctor of Arts N. Ryabukha notes that its essence is revealed through "an etymological link with the concepts of "sound" and "image" that reflect the unity of phonetic (sound) and semantic (conceptual) specificity" (Ryabukha, 2014: 73). Further, the author explains this link, pointing out that "sound as a physical and acoustic oscillatory process transmits not only material and spatial information about an object but also evokes a subjective sound image in the mind" (ibid.).

According to Nazaikinskyi, the entire sound world of music appears as a "psychophysiological space" in which the perceived sound is an "auditory image of reality" (Nazaikinskyi, 1988: 18-19). Apparently, the primary factor in creating a performing sound image of a musical composition is the interpretive comprehension of its texture as a "receptacle" of its timbral and stylistic features. There's a formula here, represented in a common saying among contemporary musicians: "Timbre is the body of music, texture is the configuration of this body." According to art historian L. Kasyanenko, a performer, in particular a pianist, "generates in his or her mind a certain layer for the construction and development of musical fabric" presented "as a textural outline" (Kasyanenko, 2003: 31-32). According to the author, this concept has a direct relation to the phenomenon of "performing texture" and includes "the synthesis of visual, auditory, and musculoskeletal ideas about a specific material and sound phenomenon, that is, about a composition" (ibid.).

Here it is necessary to proceed to the consideration of a separate type of texture outline, the piano one, which requires describing the piano style as a whole in the unity of its compositional and performing aspects. The piano (harpsichord) is an instrument that was originally defined as the equivalent of a choir or an orchestra (F. Liszt called the piano an "orchestral instrument"). Within the seven octaves of the piano, a single performer holds resources that can reflect a wide variety of sound images, from the pictorial and contemplative to the deeply psychological ones. Piano (harpsichord) acquires conceptual significance gradually, being initially limited to accompanying vocals or other bowed string and wind instruments (for example, the Bass Baroque Sonatas). It was this era that gave rise to a new understanding of the image of the piano as an instrument of various possibilities in reproducing emotional playing and psychological states, that the same performer was supposed to model according to the composer's intention as the author of the work being performed.

By uncovering the composer's intention and striving for "stylish playing," which, according to music critic Leonid Hakkel (Hakkel, 1988: 75-76) is synonymous with "expressive playing", the pianist not only faces the texture of the composer's musical text but also must create his own idea of it, which corresponds to his worldview, believed by Professor O. Katrych to be a constant basis for interpretations of different composers' styles (Katrych, 2006). Describing piano texture as a versatile and specific way to arrange musical fabric, piano performer and teacher S. Davydov notes that "when studying the real sound of texture complexes, it is necessary to combine music-theoretical and music-performance research perspectives" (Davydov, 2015: 7).

While universal in nature and structure, piano texture also has its own specifics, which are generally reflected in the following definition proposed by S. Davydov (we should mention that the author refers not only to academic music but also to improvisational jazz): "Piano texture is an artistically grounded arrangement that combines intonational and linguistic components of polyphonic musical fabric in the system of their functioning in terms of space, depth, and time, determined by the techno-phonetic specificity of the instrument (piano), as well as a special type of creative thinking, conditioned by the experience of performance practice and psychophysical qualities of the pianist as a professional composer or improviser. This definition mainly describes the general features of the piano texture, which are unique to all kinds of polyphonic music."

Furthermore, the piano texture refers not only to the piano-forte texture invented by Bartolomeo Cristofori in 1709 but also to all previous music for acoustic keyboard instruments such as the organ and harpsichord. In this regard, S. Davydov notes as follows: "Organ and harpsichord compositions, although considered to be the precursor of piano art, many textural techniques of that period (the late Middle Ages and early Baroque, O.K.) not only paved the way for the evolution of piano styles but still remain relevant in modern pianism" (ibid.:7). They form their basis and act as stable textural and pianistic formulas that should be generally known to any professional pianist.

According to the pianist and teacher W. Giesecking (Giesecking, 1970), they mostly do not require separate memorization and appear as typical piano pieces with a stable and steady

fingering based on the exercises used by the pianist (they, in turn, comprise the basis of didactic etudes such as "The Art of Finger Dexterity" Op. 299 and Op. 740 by K. Czerni). Characteristically, in the latter of these opuses, it is easy to find "texture quotations" from L. van Beethoven's sonatas, which defines the general course of all didactic piano literature as constructive and artistic.

The term "pianism" has two meanings. In its most common sense, it refers to the totality of piano styles of prominent composers and performers, which differ by epoch, country, genre, etc. As for the narrower meaning of this term, which is deeply embedded in performing piano musicology, it refers to "pianism", as discussed in H. Kohan's book "To the Question of Pianistic Presentation" («До питання про піаністичність викладу» in Ukrainian) (Kohan, 1961). This is where the piano technique comes to the fore, which the author conceives as synonymous with piano texture, and is distinguished by the criteria of "convenience" or "inconvenience" to perform.

In this regard, the pianist S. Shkoliarenko, commenting on the statement of Doctor of Arts H. Kohan, refers to the piano technique, which "for a particular author and in a particular work will either be "pianistic", "convenient" for piano performance or will contain "non-pianistic" presentation techniques that penetrate the piano texture from other types of musicality, including vocal, vocal-instrumental, ensemble, orchestral, etc." (Shkoliarenko, 2017: 66).

The ratio of universalism and specificity in the piano texture is based on dialectical principles. By defining the piano as a universal instrument ("the piano is more universal than the violin"), Nazaikinskyi (1988: 91) reveals a dialectical tendency in the evolution of the instrument, that is, "deepening of specificity by overcoming it". This trend can be clearly traced in the works of piano composers, moreover, in two vectors, with the same highly artistic result. The first tendency ("deepening of specificity") is represented by the piano style of F. Chopin, which is based on the maximum use of the immanent capabilities of the piano, which does not require borrowing from the realm of other textured styles.

Another trend ("overcoming the specificity") is inherent in the piano style of F. Liszt, though he developed the main textural trends in his piano writing, which Ya. Milstein (Doctor of Arts, pianist, teacher) defines it as *al fresco* (massive texture with octave doublings for both hands of the pianist) and "coloristic enrichment" (ornamental finishing of themes-melodies using small masterly passage techniques of various kinds) (Milstein, 1985).

While F. Chopin deepens the piano's specificity, thereby overcoming it and making the instrument particularly universal, F. Liszt tends to an orchestral vision of piano texture, which does not mean, however, "that there is no pianism in his piano pieces." By contrast, Liszt's piano texture, differentiated by orchestral parts, acquires the attributes of virtuoso concert pianism, which later becomes a leading trend in the development of modern piano texture (S. Rachmaninoff, S. Scriabin, S. Prokofiev).

Chopin's piano writing (in this case, the term "writing" is used as one of the synonyms for texture) defines yet a different, chamber trend in twentieth-century pianism (C. Debussy, M. Ravel, and their successors). Its main feature is a special polygenre, which finds its manifestation precisely through the texture, and not only in the sequence of different genres,

but also simultaneity - in the construction of the textured vertical on the basis of several genre characters.

Highlighting this tendency, S. Shkoliarenko (20) states that "through the texture, through the "physical" and "sensual" layer of the musical fabric of the compositions, F. Chopin manifests polygenre as the main content and stylistic sign of his creativity. In terms of texture as a carrier of genre features, this stylistic quality can be defined by the term "poly-texture". Poly-texture is merely an external manifestation of the quality of polygenre" (Shkoliarenko, 2017: 71).

Defining this quality as leading in F. Chopin's style, V. Kholopova notes that "F. Chopin's close "communication" with musical genres gave him an inflow of the brightest semantics that ensured his music's exceptional vitality for centuries" (Kholopova, 2001: 34). Chopin's polygenre includes two vectors of measurement, which S. Shkoliarenko denotes as "horizontal" (the genre palette of Chopin's music in general) and "vertical" (the fact that F. Chopin developed a special type of genre drama based on the interpenetration of elements of different genres). The first vector is defined by the term "polygenre", and the second by the term "polygenrism". The latter's manifestation at the layer of a particular composition is closely related to its textural structure. According to S. Shkoliarenko, the main point of Chopin's textural innovation is his new attitude to figurative writing in its relation to melodic and thematic patterns (Shkoliarenko, 2017: 75). The figure itself becomes such a relief, which means the origins, the phenomena of "textured thematicism" (Kokareva, 2010), which would later be distinctive for the Impressionists.

The texture of Chopin's compositions clearly depicts the processes that are inherent in the emergence and development of musical intonation itself. The music critic, composer, and teacher B. Asafiev remarked in this regard: "The process of intonation, so as to become music rather than speech, either merges with speech intonation and turns into a unity, into the rhythmic intonation of the word-tone, into a new and highly expressive quality, and is permanently fixed in stable forms and the diverse practice of millennia. Alternatively, bypassing the word (in instrumentalism), but feeling the influence of "mute intonation," plasticity, and human movements (including the "language" of the hand), it becomes "musical language" and "musical intonation" (Asafiev, 1971: 211-212).

As it was marked, before "becoming an orchestral instrument" (F. Liszt), the piano had traveled a long way to improve its design and playing technique. The essence of Chopin's piano was the revival of its "speech and voice nature": "The hammer action keyboard instrument seemed to 'speak'" (Kasyanenko, 2003: 71).

This quality of the "singing piano" is expressed through the texture, which in F. Chopin's music has several distinctive features while reproducing melodic, rhythmic, and harmonic components. In particular, focusing on a set of piano instruments without going beyond them, F. Chopin builds a textural vertical in a new way, using the idea of "overlapping". This concept is used by the writer, theorist, and educator R. Arnheim to refer to visual arts, in particular painting, where this method can be used to reflect the depth of space in a painting or drawing on a two-dimensional plane (Arnheim, 1974: 128). Describing musical "overlapping" in the

texture of F. Chopin's compositions, S. Shkoliarenko points out that it is about "the possibility of combining features of different texture components in a homogeneous, at first glance, "texture theme" (Shkoliarenko, 2017: 90).

Elements of harmonic or melodic figuration can be superimposed, partially overlapping one another, which in their genesis contain hidden voices of polyphonic texture. In this case, they seem to be compressed from horizontal (diagonal) to vertical (this will be shown later by analyzing the texture of the Second Prelude A-moll). Elsewhere, typical elements of genres are "verticalized" in a similar way, which creates a special effect of vertical "polygenre" in F. Chopin's music (an example of this can be found in the Seventh Prelude A-dur, whose textual analysis is offered below).

Such textural innovations point to the need for special performing attention to Chopin's texture in terms of its vertical construction. The components of the textural "overlapping" can and should be differentiated through the performance center (dynamics, articulation, accent, and pedalization). This is the main secret of interpreting Chopin's texture, which under the fingers of great masters always sounds spatially stereophonic, defining the peculiarities of the specific phenomenon of Chopin's polyphony.

There are other regularities in the texture of Liszt's piano compositions, who tends to differentiate the textural space into voices-parts similar to orchestral or choral ones. This principle causes a tendency to horizontal polyphony, i.e., the alternation of different types of textural presentation in the same piece, including variants of each type.

Creating textures for piano compositions by F. Chopin and F. Liszt

Texture analysis is a specific type of musicological and performing examination of the text of a musical composition. Its general methodological principles are described by S. Shkoliarenko along with a methodology for analyzing the reproduction of the composer's "note texture" in the performer's "sound texture", which comprises three stages:

1) Searching for a performing "textured subject matter" related to piano in a composer's musical text (here not only is it important to determine the nature of the texture, but also to previously visualize how to play it);

2) Singling out the expressive quality in the already voiced (played) texture (because the performer's expression is a way to give imagery to the musical text);

3) Understanding the importance of texture in the composition's structure and drama (the main aspect here is the aspect of textural development, implemented on different scales, from mono- to poly-texture horizontally);

4) Performing interpretation of textual attributes, i.e., author's and editor's remarks on the articulation complex (Shkoliarenko, 2017: 104).

F. Chopin Preludes Op. 28 No. 2 a-moll, No. 7 A-dur.

The Second Prelude (Lento, 4/4, a complex period with a reprise with a structure of 2 (introduction)+5+7+4+5 bars) is a mono-texture structure divided into two layers: the accompanying ostinato lower layer and the melodic upper layer, distributed by the pianist's

parts. The composition unfolds throughout the entire play on a quiet pitch (continuous P, author's remarks: *diminuendo*, *slentando*, *sostenuto*).

Despite such a unified presentation, this prelude is imbued with an inner energy that is hidden in the accompaniment figures based on the "overlapping" principle. The pattern of texture in the pianist's left-hand part here consists of two figurative layers that partially overlap each other, creating a dissonant "friction". The intervals and harmonic basis of these figurative formations change, but the latent tension remains, which gives the music of the Prelude a mysterious character. The ostinato improvisational theme is superimposed with extended monophonic phrases presented in the pianist's right-hand part. They should be performed at maximum legato, as well as with a delicate selection of pedaling, which in this Prelude is perhaps the most important way to interpret it fully. This music hardly ever requires a sustained pedal; in most cases, the performance must be either completely void of pedaling or based on a lagging pedal. The only exception is 18-19 bars, where the composer includes a sustained pedal that emphasizes the dominant organ point before the reprise of the form, which begins at 20 bars and can be performed with different pedaling, as it contains a clear and extremely simplified chordal harmonic basis (D, 2D, D, D7, and T in 21-23 bars). Such a clarification of the intonational structure of the composition contributes to its fuller understanding by performers, who will certainly find playing techniques suitable to Chopin's intentions and reveal the meaning of this original work.

Chopin's Seventh Prelude is a piece that has been analyzed by many authors. Its detailed holistic analysis was first proposed by the musicologist L. Mazel in his book "Studies on Chopin" («Дослідження про Шопена» in Ukrainian) (Mazel, 1971). According to the scholar, the Prelude A-dur is an example of F. Chopin's intricate interplay with genres, namely, the Prelude and Mazurka. The author notes that the repeated two-bar textural and harmonic formula contains not only a combination of two elements (dance and prelude) but also some movement from one to the other (ibid.).

The Prelude is written as a simple period of repeated construction with a cadence summary. Along with polyglotism, it contains features of poly stylistics, which combines the lyrics of the Polish household and dance basis (mazurka) with chorality as an attribute of the Baroque style. In terms of composition, this is achieved through a kind of dialog in texture and harmony, with the latter prevailing (since the main genre of the play is prelude, not mazurka).

When describing the Seventh Prelude, performers tend to emphasize rather the nature of the main textural element of this form in the period than the deep processes of F. Chopin's adaptation of genre principles. As L. Kasyanenko notes in the book "The Pianist's Work on Texture" («Робота піаніста над фактурою» in Ukrainian), there is a certain "genre priority" in each composition, even in polygenre construction. The Seventh Prelude by F. Chopin is cited as an example, where the composer used the texture to "program dance elegance, the questioning intonation, and the tertiary-sextet "duet-agreement" of voices" (Kasyanenko, 2003: 88).

There are many other "details" in the Prelude A-dur that the performer should pay attention to. For example, these include the interval construction of the melody's theme noted

by L. Mazel, in which one of the patterns begins with an ascent and ends with a descent, and the other is vice versa. The scholar notes that "this detail once again proves that in the climax (9-12 bars) all the essential aspects of the image are intensified: the danceability (broad gesture), the chordal texture, the lyrical sextet, and the refined symmetry" (ibid.).

Following the culmination, there is a reverse process of textural and genre development: the dancing formula is repeated twice, but no longer intensified; the chordal presentation not only retains its significance but also increases its "share" within the overall textural outline of the play, which finally establishes itself in its main genre of prelude.

The performer should also consider the harmonic layer of the Seventh Prelude. The first sentence consists of two authentic phrases DT DT DT, DSII, SII, D, T, and the second sentence contains a single deployment of all functions: a harmonic summation (as expressed by L. Mazel (Mazel, 1971)), which ultimately leads to a harmonic choral cadence, no longer containing any mazurka features as such, but dominated by the prelude as a genre of more generalized artistic content, dealing with the "eternal themes" of life and death, love and anger, joy and sorrow.

F. Liszt "Consolation" No. 3 Des-dur.

F. Liszt's romantic philosophy and his desire for program music were particularly reflected in the genre of consolation. The composer was actually the author of this genre, having created 6 piano plays in it. The Third, written in the Des-dur key, is the most famous and illustrative one. For F. Liszt, this key is closely connected with the images of the water element, which is confirmed by the history of the play, written by the author and inspired by the landscape on Lake Como in Italy, observed by him and his beloved Marie d'Agoult. As befits a musical miniature, F. Liszt's play reflects "the great in the small" (a key element of the miniature in music, according to Nazaikinsky) (Nazaikinsky, 2009).

In this composition, researchers emphasize the combination of simplicity and special intimacy with high philosophical thoughts about nature and its reflection in art as a mirror of the human soul. To achieve this goal, F. Liszt employs instrumentalized singing on the piano, reproducing the traditions of the Italian *belcanto*. This style is demonstrated by the main theme-period, built on the classical model of an operatic aria (or rather even an *arioso*), which develops through variant repetition with a posterior accumulation of *fioritas* at the end of each structural construction.

At the beginning (exposition), the ornamentation lies within the instrumentalized vocal, and then (second and subsequent sections) goes beyond it and becomes virtuosic piano, no longer available for singing. The form of the play also rests on a vocal basis and represents a varied simple two-part structure resembling a verse structure. Two periods with similar thematic content are repeated, creating a structure that can be schematically labeled ABA1B1. The repetitions of the theme (there is actually only one theme here since the content of the second section is derived from the first one) are dynamized, primarily by changing the texture of the presentation, adding new figurations that mean that the play reaches the level of a concert dialogue between thematic patterns and figurative and ornamental episodes. Researchers even find signs of the sonata in this play, which is shown through the derivative contrast of the second theme, within which a relatively new element appears, based on the trichord in the quartet, that

is, the intonation symbolizing the surrounding space, acting as a background for the lyrical hero's emotional experiences. This plot, which resembles a lullaby in its genre semantics and texture, is heard several more times in the play. It sounds in A-dur, and in the coda, it is played in the main Des-dur key, which once again reminds us of the sonata form (playing the theme of the side part in the reprise in the main key). As the online digest notes, the pentatonic plot from the second half of the theme of the second section of the play becomes an expression of its main idea of "consolation."

One should also consider the typical tonal layer of the play. As is often the case with F. Liszt, it is constructed according to the scheme of the augmented triad chor Des-dur, F-dur, A-dur, Des-dur. The performer of the piece should also pay attention to the harmonization of the melodic turns of the main theme, in which Liszt does not directly reproduce melodic tones in harmonic verticals, but mixes them, harmonizing, for example, with an altered subdominant chord, the initial f sound from the main theme.

When interpreting this composition, one of the performance problems that arise is the way in which rubato is used. Given the frequent transitions from plot to background in the texture of this piece, it is not recommended to overuse this technique, especially when using it before the strong beats of the main beats that begin the phrases. The second major point in the performing interpretation of the play is the correct choice of pedalization, where the lagging pedal is used to show the detailed thematic content with changes in harmonies, and the colorful continuous pedal is used for fioriture and figurative "scatterings". One should also look out for dynamic aspects, both in the horizontal and vertical presentation. In the first case, the sonority should not be forced, even where octave doublings arise and the *forte* dynamics are set. In the second case, the figurative background should not interfere with the detailed melody, which requires a suitable balance between the parts of the performer's right and left hands.

As a conclusion regarding the performance interpretation of this work, it would be reasonable to cite F. Liszt's own words, who stated that when performing it, "one cannot be rowing triplets through the evening silence" and demanded a fluid movement, in which the sounds of figuration dissolve in harmony, incarnating the peace of nature (Franz Liszt, "Consolation").

REFERENCES

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception* (abbreviated), [translated from English by V. Samokhin], Moscow: Progress.

Asafiev, B. (1971). *Musical Form as a Process* (vol. 1, 2, ed. 2). Leningrad: Music.

Bershadska, T. (1985). *Lectures on Harmony* (ed. 2, supp.). Leningrad: Music.

Hakkell, L. (1988). On Stylish Playing: (observations on the interpretation of S. Prokofiev's piano compositions). *To the performer, teacher, listener: articles, reviews*, Leningrad, 75-78.

Giesecking, W. (1970). Thoughts of the Artist: intuition and accuracy as the basis of interpretation. *Soviet Music*, No. 7, 72, No. 10, 108-112.

Davydov, S. (2015). The Textural Arrangement of a Jazz Piece (based on the piano art music): *Abstract, PhD thesis*, Kharkiv.

- Ihnatchenko, H. (1989). *Factural Layer of a Composition and its Main Varieties: methodological recommendations*, Kharkiv.
- Ihnatchenko, H. (1984). *On Dynamic Processes in Musical Texture: Abstract, PhD thesis*, Kyiv.
- Kasyanenko, L. (2003). *The Pianist's Work on Texture: Guide to Study the Performer's Interpretation of the Factice of a Piano Composition*, Kyiv.
- Katrych, O. (2006). *Individual Style of a Composer-Performer (theoretical and aesthetic aspects): Abstract, PhD thesis*, Kyiv.
- Kohan, H. (1961). *On Piano Texture: To the Question of Pianistic Presentation*. Moscow: Soviet Composer.
- Kokareva, L. (2010). *Claude Debussy: A Study*. Moscow: Music.
- Liszt, F. "Consolation". Internet source: <https://musicseasons.org/list-utesheniya/> (Date of visit: 29.06.2021).
- Mazel, L. (1971). *Studies on Chopin*. Moscow: Soviet Composer.
- Milstein, Y. (1983). F. Liszt, (vol. 1, ed. 2, supp., extended), *Classics of World Musical Culture*. Moscow.
- Moskalenko, V. (2000). The Artistic Function of Texture (to the definition of the concept): *Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, Kyiv, 7: 55-56.
- Nazaikinskyi, E. V. (1988). *The Sound World of Music*. Moscow: Music.
- Nazaikinskyi, E. V. (1982). *Logic of Musical Composition*. Moscow: Music.
- Nazaikinskyi, E. V. (2009). Poetics of Musical Miniatures. *History in Music: selected studies*, Moscow, 371-391.
- Ryabukha, N. (2004). Sound Image in the Performing Arts (Etymological Discourse): *Problems of Interaction between Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education: a collection of scientific articles*, Kharkiv, 40: 71-84.
- Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). *Factice in Music: Artistic Possibilities, Structure, and Functions*. Moscow: Music.
- Sokol, O. (1996). Stylistics of Musical Speech and Terminological Remarks: *Abstract, PhD thesis*, Kyiv.
- Tiulin, Y. (1977). Study of Musical Texture and Melodic Figuration: *Melodic Figuration: textbook*. Moscow: Music.
- Kholopova, V. (2000). *Music as a Kind of Art: textbook*. St. Petersburg: Lan.
- Kholopova, V. (2002). *Musical Content: The Call of Culture: Science-Pedagogy*. Moscow: Academy of Music.
- Kholopova, V. (1979). *Texture: Essay (questions of history, theory, and methodology)*. Moscow: Music.
- Shapovalova, L. (1987). On the Interaction of Internal and External Form in the Historical Evolution of Musical Genre Style: *Abstract, PhD thesis*, Kyiv.
- Shkoliarenko, S. (2017). Artistic and Stylistic Functions of Texture in Concert Plays for Piano and Orchestra by F. Chopin: *PhD thesis*, Kharkiv.

Doç. Dr. İpek Fatma ERTAN

İstanbul Medipol Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve Görsel Sanatlar Bölümü

ipek.ertan@medipol.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4917-6675

Arş. Gör. Hüsna TOSUN

Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

husna.tosun@uskudar.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7539-5551

CANLANDIRMA (ANİMASYON) SİNEMASINDA NORMAN MCLAREN

ÖZET

Animasyonun hayat bulmasını sağlayan yegâne şey hayal gücü olduğu söylenebilir. Hayal gücü kullanılarak ortaya çıkan pratikler canlandırma (animasyon) ile somutlaşır. Canlandırma tarihinin öncü isimlerinden biri olarak Norman McLaren'in ifadesiyle canlandırma, hareket eden çizgilerin sanatı değil, çizgilerin hareketi sanatıdır. Bu bağlamda canlandırma, her bir kare arasındaki görüneni gizleme sanatı olarak tanımlanabilir. Kanada sinemasının en önemli referanslarından biri olan ve deneysel *canlandırma* sanatçısı McLaren, iki boyutlu film karesi üzerine uyguladığı hareketli görüntü ile stereografik derinlik sentezi oluşturarak canlandırma sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Deneysel canlandırma çalışmalarının yanı sıra propaganda filmleriyle tanınan McLaren, ses ve görüntü arasındaki senkronizasyonu estetik açıdan ele alarak ve eserlerine uygulayarak en önemli yönü olan yaratıcılığını ön plana çıkardığı gözlemlenmiştir. Nitekim sanat ve tasarım üretimleri iletişim ve etkileşim aracı olarak geçmişten günümüze dek farklı çözümlenme ve üretim tekniklerinden yararlanmaktadır. Üretimde tercih edilen ve ortaya çıkan her farklı tekniğin keşfi, üretimi gerçekleştiren sanatçı ya da tasarımcının yaratma pratikleri ile paralel bir ivme taşımaktadır. McLaren, animasyonu müzikle birleştirmek ve senkronize etmek için bir dizi çığır açan teknik geliştirdiği, görüntü ve sesle yaptığı deneylerle bilinmektedir. Bu noktada Norman McLaren'in çalışmalarında kullandığı tüm pratikler ve özgün hayal gücü ile canlandırma sinemasını farklı bir boyuta taşıdığı ve etkilerinin günümüzde de devam ettiği gözlemlenebilmektedir. McLaren tarafından geliştirilen animasyon tekniklerini kullanarak kendi filmlerini oluşturmalarına olanak tanıyan ve elliden fazla filmine erişim sağlayan "McLaren's

Workshop" adlı bir iTunes uygulaması yayınlaması da günümüze etkilerini gösteren en önemli örneklerden biri olarak söylenebilir. Bu araştırma ile canlandırma sinemasına farklı bir bakış açısı ve yenilik katan Norman McLaren ve canlandırma sinemasına karşı yaklaşımı irdelenecektir. Bu yaklaşımla Norman McLaren sinemasının, canlandırma sineması ile ilişkisinde yeni bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Norman McLaren, Sinema, Çizgi Film, Canlandırma (Animasyon)

NORMAN MCLAREN IN ANIMATION CINEMA

ABSTRACT

It can be said that the only thing that brings animation to life is imagination. Practices that emerge using imagination are embodied by animation. In the words of Norman McLaren, one of the pioneers in the history of animation, animation is not the art of moving lines, but the art of the movement of lines. In this context, animation can be defined as the art of hiding the visible between each frame. McLaren, one of the most important references of Canadian cinema and an experimental animation artist, brought a new breath to the animation cinema by creating a stereographic depth synthesis with the moving image he applied on the two-dimensional film frame. Known for his propaganda films as well as experimental animations, McLaren has been observed to highlight his most important aspect, his creativity, by considering the synchronization between sound and image from an aesthetic point of view and applying it to his works. As a matter of fact, art and design productions benefit from different analysis and production techniques from the past to the present as a means of communication and interaction. The discovery of each preferred and emerging technique in production has a parallel momentum with the creative practices of the artist or designer who carries out the production. McLaren is known for his experiments with image and sound, as he developed a series of groundbreaking techniques for combining and synchronizing animation with music. At this point, it can be observed that Norman McLaren has carried the animated cinema to a different dimension with all the practices and original imagination he used in his works, and its effects continue today. The release of an iTunes application called "McLaren's Workshop", which allows them to create their own movies using the animation techniques used by McLaren and provides access to more than fifty movies, can be cited as one of the most important examples showing its effects today. With this research, Norman McLaren, who adds a different perspective and innovation to animation, and his approach to animation will be examined. With this approach, it is aimed to give a new perspective on the relationship between Norman McLaren cinema and animation cinema.

Keywords: Norman McLaren, Cinema, Cartoon, Animation

GİRİŞ

Canlandırma (animasyon) sineması, sinema dünyasının önemli bir türüdür ve farklı sanatsal ifade biçimleri için güçlü bir araç olarak kabul edilir. Bu türün en önde gelen isimlerinden biri, Kanadalı animasyon sanatçısı Norman McLaren'dir. McLaren, canlandırma sinemasında sıra dışı teknikler ve anlatı yaklaşımları kullanarak, animasyonun sınırlarını genişletmiş ve bu alandaki birçok yeni yöntemin temellerini atmıştır. Animasyon sanatının uygulayıcısı ve teorisyeni olarak modernist örnek bir sanatçı olarak gösterilen McLaren'in filmleri, kareler arasına müdahale etme anlamında beklenmeyen biçimlerde, kamera ile projektör arasındaki geçiş sağlayan film şeridini sanatsal yaşamın birincil nesnesi olarak düşünülebilir (López, 1941). 20. yüzyıldaki film, animasyon, müzik ve sanat alanındaki deneysellik çeşitli sanat formları arasındaki ara ve orta-ötesi üretimlerle ortaya çıkmıştır. Hem

yaratıcılar hem de izleyiciler için özellikle çekici olan şey, uzun bir görsel-işitsel deney geçmişiyse desteklenen bir füzyon olan müzik ve görüntünün birleşimi olmuştur (Rogers, 2014). Nicholas Cook'un açıkladığı gibi, müzik hemen hemen her şeyle çağrışımlar kurabilmektedir (Cook, 2001). Müzik ile görüntü bir çağrışım oluşturduğunda, anlamı genişletebilir, dönüştürebilir veya ona karşı çalışabilir ve böylece filmin akışında önemli bir duygu durum elde edilebilir. Bu nedenle filmde ses ve görüntüyü olabildiğince senkronize etme veya sentezleme yeteneği önem teşkil etmiş; teknolojik açıdan bakıldığında ise her geçen gün daha kolay üretilebilir hale gelmiştir. McLaren filmlerinde içeriği ve izleyiciye yansıtmak istediği mesajı kendi üslubuyla dönüştürerek canlandırmanın gücüne teslim etmiştir. Özellikle soyut çalışmalarında gözlemlenen form akışı, dönüşüm yoluyla ritmik hafıza duygusu yaratır.

McLaren'in sinestetik (birlikte algılama) hayal gücü ile yarattığı müzik, zihninde bir görüntü ve renk akışı oluştururken; geometrik düz çizgiler hareket hızlarını ve görelî mesafelerini değiştirerek doğrusal yörüngelerde hareket ederler (Schaffer, 2005). McLaren'in çalışmalarının birçoğu figürasyon ve soyutlama arasındaki sınırları, iki hareket modu arasındaki eşliği test ederek incelemektedir. Modernist soyutlama temasındaki filmler geometrik hareketlerin yarattığı ritimden yararlanarak özgün animasyonlar oluşturur. Formlara hayat veren animasyon sanatçısının, müziğin mantığından esinlenerek oluşturduğu eserleri mürekkebin desen ve renk değişimleri ile yeni bir biçim ve sentez yarattığı görülür. Filmin olanaklarını deneyen bir kişi olarak McLaren, kariyerinin sürekli değişen ancak tutarlı yörüngesinde, eserlerinin yaratım sürecini ve görüntünün zamansal yapısını değiştirir. Birçok filmi içerisinde *Chants populaires (1944-46)*, *Begone Dull Care (1949)*, *Neighbours (1952)*, *BlinJæty Blank (1955)*, *Il etait une chaise (Choiry Tale) (1956)*, *Le merle (1958)*, *Pas de deux (1967)* ve *Narcissus (1983)* öne çıkanlar arasında görülür. Oscar ödülüne layık görülen ve şiddet kullanmanın yararsızlığı üzerine politik bir masal olarak ifade edilen *Neighbours*, pixilation (piksilyasyon) olarak adlandırılan bir teknik ile hazırlanmış ve tüm dünyada milyonlarca insanı uygulandırmıştır (Möller, 1987).

Canlandırma Sinemasında McLaren Perspektifi

Kanadalı bir animasyon sanatçısı, yönetmen ve yapımcı olan Norman McLaren, canlandırma sinemasına özgün bir perspektif getirmiş ve bu alanda çığır açan çalışmalar yapmıştır. McLaren'in perspektifi, animasyonun sadece hikâyeye anlatma aracı olmadığını vurgularken eserlerinde renkler, şekiller ve müzik, anlatının bir parçasıdır. Derin sembolik ve duygusal katmanlar içerir. Bu, izleyicilerin görsel ve işitsel bir deneyim aracılığıyla farklı anlamlar keşfetmelerini sağlar. McLaren, canlandırma sanatının sadece eğlence değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim aracı olabileceğine inanır. 1932 yılında İskoçya'nın meşhur Glasgow Sanat Akademisinde set tasarımı eğitimi almıştır (Magee & Waters, 2011). McLaren, canlandırma sinemasına yenilikçi bir perspektif olarak kamera kullanmadan analog filmler üzerine arzu ettiği etkiyi yaratması adına boyama ve kazıma yaparak deneysel projeler üretmiştir. Alışlagelmişin dışındaki çalışmalarıyla kısa zaman içinde dikkat çekmeyi başarmıştır. Belgesel yapımcısı ve Birleşik Krallık Genel Postane (GPO) Başkanı olan John Grierson, McLaren'a eğitimini bitirdikten hemen sonra pozisyon teklif etmiştir (Jordan, 1953). GPO için üç yıl kadar çalışan McLaren, *Book Bargain (1937)*, *Mony a Pickle and Love on the Wing (1938)* ve *News for the Navy (1938)* gibi filmlerin yapımında profesyonel olarak

merkezinde önemli bir rol almıştır. GPO'da kazandığı deneyim ve beceri McLaren'in benzersiz üslubunu yaratmasına olanak sağlamıştır.



Görsel 1. Norman McLaren

McLaren, Solomon Guggenheim Vakfı'ndan aldığı hibe ile ikinci dünya savaşı esnasında New York'ta analog film üzerine çizdiği *Dots, Loops, Stars and Stripes* ve *Boogie-Doodle* (1940) gibi animasyon filmleri üretmiştir. 1941'de Kanada'da animasyon stüdyosu kurmak ve animasyon sanatçısı yetiştirmek üzere, Grierson'ın davetiyle Ulusal Film Kurulunda çalışmalarını sürdürmüş; birçok animasyon film yapımının yanı sıra haritalar üzerine çalışmıştır. Giderek artan animasyon talepleri neticesinde, gelecekteki ortağı Evelyn Lambart dahil olmak üzere sanat öğrencilerinin oluşturduğu bir ekip ile 1943'te Studio A'yı kurmuştur (Robinson, 1999).

NFB'de çalıştığı dönemde McLaren, Akademi ödülü olmak üzere küresel çapta birçok ödül kazandığı *Neighbours'ı* (1952) yaratmıştır. Canlandırma sinemasına olan katkılarının yanı sıra, 1950 ve 1960'lı yıllar arasında UNESCO ile birlikte Çin ve Hindistan'da animasyon üzerine düzenlediği programlarla eğitimler vermiştir. 1970'li yıllarda beş kısımdan oluşturduğu *Animated Motion* kısa filmleri ise animasyon üzerine başlıca eğitim örneği olarak sayılabilir. En çok animasyon filmleri, analog filmler ve piksellerle geliştirdiği animasyon tekniğiyle canlandırma (animasyon) sinemasına kazandırdıklarıyla tanınan McLaren, 1987 yılında vefat ederken film ve animasyon dünyasına kalıcı mirasını bırakmıştır. 1989 yılında Kanada Film Kurulu, Building'deki CFB Merkez Binasını McLaren'in ismini vererek onurlandırmıştır.

Stereografik Derinliğin Yarattığı Estetik

Norman McLaren'a göre yaratıcı animasyonun temeli, hareketin nasıl olduğu değil, hareketin ne olduğu önemlidir. Nitekim animasyonun şahsi, deneysel ve teknik olarak çeşitliliği olması gerektiğini savunmaktadır (Zone, 2013). McLaren'ın eserleri özellikle görüntü ve ses ilişkisinin çeşitliliği konusunda animasyon tarihinin en önemli referanslarını oluşturmaktadır (McSorley, 2001). Çalışmalarında stereografik derinliği yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. Özellikle "Stereoscopic Films" (Stereoskopik Filmler) olarak da bilinen bazı eserlerinde bu teknikleri kullanmıştır. Bu eserlerinden biri olan *Around is Around* (1951) kısa filmde McLaren, stereografik 3D etkisi yaratmak için görsel ve işitsel deneyimi kullanır. İzleyici, birçok farklı nesnenin ve şeklin derinliğini algılayabilmektedir. McLaren, filmdeki çeşitli

desenleri ve hareketleri kullanarak, izleyicinin stereografik derinliği daha iyi hissetmesini sağlamaya çalışmıştır. Bir diğer eseri olan *Now is the Time* (1951) da ise özellikle dans sahnelerinde stereografik derinliği vurgulayarak dansçıların ve objelerin farklı düzlemlerde hareket etmesi, izleyicilere derin bir uzay izlenimi sunmayı amaçlamıştır. *Twirligig* (1952) kısa filminde ise dönme hareketleri ve renklerin kullanımıyla stereografik derinliği kullanarak görsel olarak filmi zenginleştirmeye çalışmıştır.



Görsel 2. Now is the Time, Norman McLaren, 1951

Canlandırma tekniğine öncülük eden McLaren, film emülsiyonunu aşındırma yöntemini kullanarak benzeri olmayan eserler ortaya koymuştur. Sanat okulundayken, renkli ışık desenlerinin hareketlerinden oluşan sanat formu *Colour Music* ile ilgilenmiştir (McDonnell, 2002). O yıllarda sanat okulundan arkadaşı Stewart McAllister ile 35 mm film üzerine doğrudan boyama yaparak soyutlamaları ile müzik denemeleri yapmıştır (Crittenden, 1984). McLaren'ın ifadesine göre bu deneme sonuçlarının ilkel olduğu yönündedir. Ancak daha sonra canlandırma tekniğine farklı boyutlar kazandırdığı, doğrudan film üzerine çizerek ürettiği projelerini oluşturmasına zemin hazırlamıştır.



Görsel 3. Hen Hop, Norman McLaren, 1942

McLaren ile özdeşleşmiş tavuk ve kuşlar, hayranlık beslemiş olduğu Fransız pandomim sanatı etkileri görülmektedir. 1942 yapımı eski bir şarkı ile dans eden karatavuk hakkındaki

Hen Hop'da olduğu gibi birbiri ile bağlantısı olmayan vücut parçalarının animasyonu diyalogsuz olarak tasvir edilmiştir. 'Tavuğun Ruhu' tabiriyle ifade ettiği filmi *Hen Hop* için McLaren tavuk kümesinde günler süren gözlemler yapmıştır (Jordan, 1953). Bir tavuğun dansını soyutlayarak, stilize bir üslup ile aktaran McLaren'ın diğer birçok çalışması gibi *Hen Hop* da film stoğunun çizilmesi ile canlandırılmıştır. Picasso'nun filmi izlemesi üzerine 'nihayet yeni bir şey' şeklinde ifade ettiği söylenmektedir.



Görsel 4. *Là-haut sur ces montagnes*, 1946

McLaren'in "karışım zinciri" tekniğine öncülük eden, *Là-haut sur ces montagnes* siyah veya beyaz tebeşir izlerinin eklenip çıkarılması veya bulanıklaştırılması yoluyla oluşturulmuş binlerce ince modülasyon ile harmanlanmaktadır (Schaffer, 2005). McLaren ışık ve gölge oyununu çağrıştıran atmosferde dağın kıvrımları ve bir takımyıldızının soyut formunu bir kadının vücudu olarak imgelemektedir.

Norman McLaren'in Animasyonu ve Görsel Müzik

Müzik, Norman McLaren filmlerinin temel unsurudur. Filmleri büyük oranda diyalogsuzdur. Müziği kullanma biçimi görsellere eşlik amacından çok, görsellerin temelini oluşturmak içindir. Filmlerinde hedeflediği, izlendiğinde zihinde yaratacağı soyutlamaları görünür kılmak ve görselin temsili niteliğindedir. Ses unsurunun bulunmadığı filmleri dahi izleyicinin zihninde müziği canlandırır (Bräuer, 1995). McLaren'a göre soyut bir filmde en iyi form, müziğe en yakın olandır. Görsel ile özdeşlik olmalıdır. Neyin hareket ettiği değil, ne şekilde hareket ettiği daha önemlidir. McLaren, müziğinin yanı sıra film stoğu üzerine yapmış olduğu boyamalar neticesinde geliştirdiği yöntem ile "animasyonlu" adını verdiği teknik ile ses konusunda öncü olmuştur (Rogers, 2014).

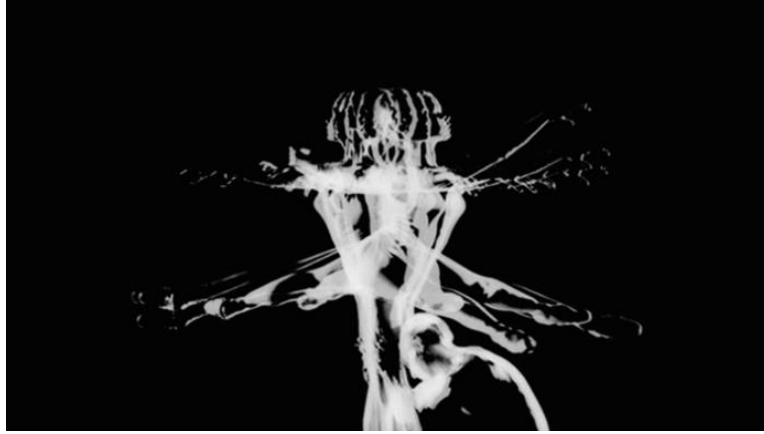
Müzikal Performans Olarak 'Pas De Deux Adagio'

Pas de deux, Norman McLaren'ın Kanada Ulusal Film Kurulu tarafından üretilen kısa dans filmidir. 1968 yapımı film, yüksek kontrastlı tekrarlanan fotoğraf stoğunda çekilmiş ve optik baskı bileşeninden oluşturularak stroboskopik bir görüntü elde edilmiştir. Diğer taraftan, bu güne kadar ki en büyük bale filmlerinden biri olarak gösterilmiştir. McLaren, *Pas de deux*'u

yapmak üzere erkek dansçı Vincent Warren ile görüşmeden önce kadın dansçı Margaret Mercier’in resimleri ile çalışmıştır. McLaren’ı farklı kılan unsurlardan biri de filmlerinde kullandığı kontür ve dans eden çizgileridir.

Ses ve Görsel İşıtsellik

Sanatçının filmleri ile ilişkisi, bir ressamın tuvali ile olan ilişkisi ile benzerlik gösterir. Çizgi salt bir kontür olmaktan çıkarak sınırlarını aşar. Figürü meydana getiren katı kontürden daha akışkan bir çizgiye dönüşür. *Pas de deux*’u etkileyici kılan koreografinin dinamik çizgilere bedensel performansın çizgisel hareketlere dönüşmesidir (McLaren, 1968). McLaren’ın oluşturduğu stroboskopik dansı, çizgileri özgürleştirerek müziksel bir ritim oluşturmuştur. Nitekim, çizgi McLaren ile özdeşleşmiştir. Çizgiye dair birçok inceleme yapan McLaren, *Lines Vertical* (1960), *Lines Horizontal* (1962) ve *Mosaic* (1965) filmleri de bu incelemelerin sonucunda meydana gelmiştir.



Görsel 5. Pas de deux, Norman McLaren, 1968

Çizilen ses tekniğini geliştiren McLaren, ses unsurunu zaman ile ifade ederek, ses ve filmin bütünleşmiş doğasına yenilikçi bir bakış katmıştır. McLaren bu anlamda, müzikal performansın elektronik ses tekniğine seçenek oluşturmuş (Bräuer, 1995); animasyonun yaratıcı doğasını geliştirerek yenilikçi teknikler geliştirmiştir. Film, 1969 BAFTA en iyi Animasyon Film Ödülü olmak üzere 17 ödül almıştır (Smith, 2014). *Pas de deux*’da Duchamp’ın Fütürizmini, Harold Edgerton’ın stroboskopik fotoğrafçılığını, Muybridge ve Marey’in zaman ve hareket çalışmalarını kapsayan biçimde modernist hareketi yeniden oluşturma geleneğini yineleyen ve olağan animasyon yöntemlerinin tersine çevrilmesini sağlar. Film, her karede aynı anda birkaç hareket aşamasının optik yazıcıya dönüşen canlı bale görüntüsü oluşturmaktadır. Böylece dans, sürekli olarak açılan bir hareket çiçeği olarak tanımlanmaktadır (Bethônico, & Chaves, 2015).

Bir Pixillation Örneği Olarak Neighbours (1952)

Pixilation terimi, Norman McLaren ile *Komşular*’dan (*Neighbours*) önce *Two Bagatelles*’de Grant Munto tarafından yaratılmıştır. 1952 yapımı savaş karşıtı olan *Neighbours* (*Komşular*), birçok film tarihçisi tarafından canlandırma (animasyon) filmi olarak tanımlanmış olsa da büyük oranda stop-motion ve pixilation tekniğinin bir kombinasyonu kullanılarak

üretilmiştir. Canlı aktörleri stop-motion nesnesi olarak kullanarak pixilation tekniğini kullanmıştır. Film, bu teknik ile McLaren'a Oscar'ı kazandırmıştır (Jordan, 1953).



Görsel 6. Neighbours, Norman McLaren, 1952

Komşular Filminin Ortaya Çıkışı

Norman McLaren 1949 yılında UNESCO'ya ait olan *Sağlıklı Köy Projesi* üzerine çalışmak için Çin'de bulunmuştur. Çin'deki yerel sanatçılara halkı eğitmeleri için eğitim vermiştir (Christophini, 2020). O yıllarda Çin'de süren iç savaşının bitişine de tanıklık etmiştir. *Creative Process: Norman McLaren* belgeselinde yer alan röportajında, yerel halk ile birlikte rejimi bizzat yaşadığını ve halk ile kendini özdeşleştirdiğini belirtmiştir. Çin'den döndüğü esnada Kore savaşının patlak vermesiyle savaştan duyduğu gerilim hissi ile McLaren *Komşular* filmini üretmiştir (Levin, 2003). *Komşular* (1952), iki adamın topraktan fıskıran bir çiçeğe sahip olma hakkı için savaşa girdiği bir stop-motion animasyon tekniğinin bir parçasıdır. Bu Oscar ödüllü savaş karşıtı benzetme, McLaren'in filmlerinin hem en iyisi hem de en kötüsü olarak tanımlanmıştır.



Görsel 7. Neighbours Yayın poster, Norman McLaren, 1952

Görsel-İşitsel Mirasın Başyapıtı, Neighbours (Komşular)

Norman McLaren'in 1952 yapımı kısa *Komşular* filmi Kanada Ulusal Film Kurulu için yapılmış, piksilasyonun etkisiyle temel olarak canlı aktörlerin yer aldığı stop-motion animasyon ile oluşturulmuştur. Filmin genel yapısı karikatürize unsurlarla çevrelenmiş ve arka plandaki maket evlerin tiyatro sahnesinde oyun sergilenmesi gibi belirgin bir biçimde ifade edilmiştir (Martin, 1983). Görsel ve sesin bütünleşmenin yanı sıra, McLaren, filmin bazı kısımlarını çizerek, projektörün ses olarak algıladığı çeşitli çizgi ve lekeler vasıtasıyla oluşturmuş olduğu deformasyon ile filmin müziğini oluşturarak bu anlamda farkını ortaya koymuştur. Filmin işitsel kısmında ses unsuru olarak McLaren, filmler üzerine yaptığı çizimler ile keşfettiği alışagelmeyen elektronik müziği kullanmıştır. McLaren'ın bakış açısını aktardığı savaş karşıtı film, savaş sırasında hayatını yitiren kadın ve çocuklara ithaf edilmiştir. Erkeklerin birbirlerinin eşlerini ve çocuklarını öldürecek kadar öfkeli olmaları filmin en dramatik noktası iken tartışmalara sebep olmuştur (Auzenne, 1977). Birçok Avrupa ülkesi, filmin şiddet sahnesi ile birlikte gösterimin yapılmasını reddetmiştir. Nihayetinde film, Akademi Ödülü'nü kazandığı versiyonu ile sonuçlandırılmıştır.

McLaren, bir gazetede "Barış yoksa savaş kesindir" diğeriinde ise "Savaş yoksa barış kesindir" yazıları ile savaşın yarattığı çelişkileri aktarmak istemiştir. Benzer şekilde çiçeğin dâhil olduğu sahnede her iki taraf çitler ile sınırlarını belirlemektedir. Kavga esnasında uğruna savaş verdikleri şeyi dahi yok etmek pahasına savaş veren insanların bu noktada mülkiyet tanımındaki çelişkileri vurgulamaktadır. Filmin doruk noktasında ise şiddet arttıkça erkeklerin yüzlerindeki öfke ile paralel olarak makyaj katmanı da artmaktadır. Film, ciddi mesajlarına rağmen izleyiciye eğlenceyi de sunmaktadır (Morris, 2004). Minimal bir hikâye olmasına karşın sekiz dakika uzunluğundaki film, uygulama olarak oldukça kompleks bir yapıdadır (Mollaghan, 2011). *Neighbours* geleneksel animasyon örneği niteliği taşımasa da yenilikçi bir tavırla üretilmiş animasyon özelliğini yansıtmaktadır. Karikatürize üslubuna rağmen film, erkekler arasındaki savaşı ve sonuçlarını aktarırken şiddeti sarsıcı biçimde aktarmaktadır. Aynı zamanda mutlak çelişkinin altını çizmektedir. Savaş üzerine basit biçimde ifade edilmiş olsa da aktarmış olduğu ileti evrensel nitelik taşımaktadır. Film, 25. Akademi Ödülleri'nde ve En İyi Belgesel olmak üzere iki kez aday gösterilmiştir. Kanada Film ödülünü ve Oscar'ı kazanmıştır (Rogers, 2014). 2009'da UNESCO'nun Dünya Hafızası Programı'na eklenmiş ve evrensel çapta en önemli belgesel mirası koleksiyonunda listelenmiştir.

SONUÇ

1914 yılında İskoçya'da doğan Norman McLaren, Kanada'ya yerleştikten sonra, Kanada Ulusal Film Kurumu (NFB) için çalışmaya başlamıştır. Kariyeri boyunca çeşitli animasyon teknikleri ve film yapımı yöntemleri üzerinde çalışmıştır. En bilinen eserleri arasında *Neighbours* (1952) ve *Begone Dull Care* (1949) gibi filmler bulunmaktadır. McLaren, animasyonun birçok farklı türünü denemiştir. Bu deneysellik ve çeşitlilik, onun canlandırma sinemasına olan yaklaşımının esnekliğini gösterir. Canlandırma sinemasında ve film yapımında yenilikçi ve özgün eserler bırakan Norman McLaren, film stoğu üzerine çizdiği animasyon

filmleri, benzer şekilde film üzerinde yaptığı çizimlerle oluşturduğu sentetik görsel müzik ve pixilation (canlı insan ile yapılan stop-motion tekniği) gibi birçok konuda öncü olarak kabul edilmiştir. McLaren'ın 42 yıl boyunca çalıştığı NFB, Glasgow Sanat Okulu, GPO'nun ilk filmleri ve tüm eserlerini 7 DVD set halinde derlemiştir. 15 kısa analitik belgesel, teknik notlar, röportaj ve resimli kitapların oluşturduğu tematik olarak toplanmış ve sanatçı hakkında belgesel niteliğindedir.

Norman McLaren, canlandırma sinemasında geleneksel anlatı yapısından sık sık saparak, deneysel bir yaklaşım benimsemiştir. Özellikle *Begone Dull Care* gibi eserlerinde görsel ve işitsel deneyimi öne çıkararak izleyicinin duygusal bir deneyim yaşamasını hedeflemiştir. Bu filmde, resimlerin ve müziğin ritmi arasındaki ilişki izleyiciyi deneysel bir anlatı içine çeker ve geleneksel anlatı kalıplarını reddeder. McLaren, canlandırma teknikleri konusunda da yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Özellikle *Neighbours* gibi filmlerde, stop-motion ve pixilation gibi teknikleri kullanarak, canlandırma sinemasının sınırlarını zorlamıştır. Bu teknikler, karakterlerin ve nesnelerin olağanüstü bir şekilde hareket etmesine olanak tanımış ve izleyiciye sıra dışı bir deneyim sunmuştur. McLaren'in eserlerinde görsel ve işitsel ifade, anlamın önemli bir parçasıdır. Renklerin, şekillerin ve müziğin bir araya geldiği bu eserler, izleyiciye derin duygusal ve sembolik katmanlar sunar. Bu, McLaren'in canlandırma sinemasını sadece eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim olarak gördüğünün bir göstergesidir. Canlandırma sinemasında anlatıyı sıra dışı bir şekilde ele alarak, bu sanat formunun sınırlarını genişletmiş ve yeni yaratıcı olanaklar sunmuştur. Deneysel yaklaşımı ve teknik yenilikçiliği, canlandırma sinemasının evrimsel bir şekilde gelişmesine katkıda bulunmuştur. McLaren'in eserleri, sanatın sadece hikayeler anlatmakla sınırlı olmadığını gösterir ve izleyiciyi görsel ve işitsel bir deneyime davet eder. Norman McLaren'ın canlandırma sinemasındaki perspektifi, bu sanat formunun evrimine önemli katkılarda bulunmuştur. Onun özgün bakış açısı ve teknik yenilikçiliği, canlandırma sanatının daha derin ve çeşitli hale gelmesine olanak tanır. Ayrıca eserleri, canlandırma sinemasının sadece çocuklar için değil, aynı zamanda yetişkinler için de bir sanat formu olarak kabul edilmesine yol açmıştır. McLaren'in canlandırma sinemasındaki etkisi, günümüzde hala hissedilmektedir ve animasyon sanatının geleceği için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Onun eserleri, canlandırma sinemasının sadece çocuklar için değil, aynı zamanda yetişkinler için de bir sanat formu olarak kabul edilmesine katkıda bulunmuştur. McLaren'in bakış açısı, canlandırma sinemasının anlatı potansiyelini daha derinlemesine ele alınmasına ve anlaşılmasına yardımcı olurken, canlandırma sanatının sınırlarının sorgulanmasına da yol açmaktadır.

KAYNAKÇA

Amidi, A. (2013). "NFB's Free McLaren's Workshop iPad App is a Must-Download". Cartoon Brew. Retrieve.

Auzenne, V. R. (1977). Norman McLaren: The National Film Board Years, 1947-1967 (Doctoral dissertation, California State University, Los Angeles).

Beckerman, H. (2004). Animation: The Whole Story. Allworth Press.

Bethônico, J. M., & Chaves, L. F. (2015). Procedures of Audiovisual Relations in The Work of Norman McLaren. In *Proceedings of Understanding Visual Music Symposium*. Brasília: Universidade de Brasília (pp. 29-42).

Bräuer, S. (1995). Electronic Imagery in Experimental Film: The Affordances of the Oscilloscope. *Material Image*, 75.

Christophini, M. (2020). Book review: Norman McLaren: Between the Frames.

Cook, N. (2001). Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2): 170-195.

Crittenden, R. (1984). *Portrait of an Invisible Man: The Working Life of Stewart McAllister* by Dai Vaughan.

Dobson, N. (2018). *Norman McLaren: Between the Frames*. Bloomsbury Publishing USA.

Faber, L., & Walters, H. (2003). *Animation Unlimited: Innovative Short Films Since 1940*. Laurence King Publishing.

Jordan, W. E. (1953). Norman McLaren: His Career And Techniques. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 8(1): 1-14.

Levin, T. Y. (2003). 'Tones From Out Of Nowhere': Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. *Grey Room*, 12(12): 32-79.

López, E. M. (1941). McLaren's Closet: Expressing and Hiding Homosexual Desire in Norman McLaren's Filmography Through The Reinvention of The Body and Space.

Magee, K., & Waters, S. (2011). Archives, artists and designers. *Journal of the Society of Archivists*, 32(2): 273-285.

Martin, G. (1983). *Features/Norman McLaren: Reflections on a life*. Cinema Canada.

McDonnell, M. (2002). *Early Colour Organs*. Pridobljeno, 7, 2009.

McLaren, N. (1968). *Pas de deux* (pp. 76-85). Ottawa, ON: National Film Board of Canada.

McSorley, T. (2001). *Short Takes-Moving Pictures*. *Take One: Film & Television in Canada*, 10 (30).

McWilliams, D. (1990). *Creative Process: Norman McLaren*.

Mollaghan, A. (2011). "An Experiment in Pure Design:" The Minimalist Aesthetic in the Line Films of Norman McLaren. *Animation Studies Journal*, 6, 26-33

Morris, P. (2004). *Take One Presents-AV Preservation Trust's Masterworks of Canadian Cinema-Neighbours*. *Take One: Film & Television in Canada*, 13 (46).

Möller, H. (1987). In Memoriam-Norman McLaren. *McGill Journal of Education/Revue des sciences de l'éducation de McGill*, 22 (003).

Robinson, C. (1999). *Rene Jodoin: Philosopher Fonctionnaire*. *Take One: Film & Television in Canada*, 8(24).

Rogers, H. (2014). The Musical Script: Norman McLaren, Animated Sound, and Audiovisuality. *Animation Journal*, 22, p. 68-84.

Schaffer, B. (2005). "The Riddle of the Chicken: The Work of Norman McLaren". *Senses of Cinema* (35). Retrieved 2011. online at http://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/norman_mclaren/

Smith, S. (2014). *Norman McLaren: The Student Films (1933-36)*.

Zone, R. (2013). *Avant 3D: Notes on Experimental Stereoscopic Cinema and Painting*. *Public*, 24(47): 72-82.

Arş. Gör. Asena YILDIRIM

Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakóltesi, Oyunculuk Bölümü

ayildirim@dogus.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2278-8463

**TİYATRO VE FEMİNİZM BAĞLAMINDAKİ ÇALIŞMALAR ÜZERİNE BİR
ALANYAZIN DEĞERLENDİRMESİ¹**

ÖZET

19. yüzyılda kadınlar haklarını ve eşit konumlarını talep ettikleri bir kadın hareketi başlatmışlardır. Feminizm kavramı etrafında hak ve özgürlüklerini arayan kadınlar bu yüzyılda gerçekleşen reform hareketi içinde feminist hareketin başlamasına neden olmuşlardır. Feminist düşüncenin gelişimi, 20. yüzyılda feminist eleştiri kuramının oluşmasına yol açmış ve kadınlar artık kendilerine yazınsal alanda da ifade aracı bulmuşlardır. Feminist eleştiri kuramı edebiyat alanıyla sınırlı kalmayarak tiyatro, sinema gibi sanatsal alanların incelemelerinde de kullanılmıştır. Özellikle feminist eleştiri, tiyatro alanında oyun metinleri incelemelerine feminist bakış açısını dahil etmiş ve sahne üstündeki uygulamalarda dönüşüm sağlanmasına vesile olmuştur. Batıda 1970’lerde örneklerinin verildiği feminist tiyatro oluşumu Türkiye’de 2000’li yıllarda faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu tarihten itibaren feminist metodolojiyle üretilen akademik yayınlar ve feminist uygulamalar sahne üzerinde temsil edilmeye başlanmıştır. Bu çalışmanın amacı da, tiyatro ve feminizm ilişkisi bağlamında 2023 yılına kadar ülkemizdeki akademik yayınların ve uygulamaya dayalı olarak katkı sağlamış sahne üstü feminist çalışmaların alanyazın değerlendirmesini sunmaktır. Bu nedenle Türkiye’de faaliyet göstermiş ve hala göstermekte olan feminist tiyatro toplulukları çalışma dahilinde ele alınmıştır. Çalışmada yöntem olarak dijital tarama esas alınmış, YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamındaki akademik dergilerin dijital tabanlarında “feminizm, kadın, feminist dramaturgi, feminist eleştiri, feminist tiyatro, feminist uygulamalar” anahtar kelimelerinin “tiyatro” sözcüğü ile birlikte araması yapılarak çalışmanın sınırlıkları belirlenmiştir. Bulgular kısmında akademik yayınlar yayın yılı, nicelik ve içerik açısından; feminist tiyatrolar ise dönem ve içerik sayısı olarak sınıflandırılmıştır. Araştırma sonucunda tiyatro ve feminizm bağlamında 2010 sonrası nicelik olarak akademik yayınların ve feminist tiyatro

¹ Bu çalışma; 14-16 Eylül 2023 tarihleri arasında, TED Üniversitesi’nde düzenlenen “1. UTAD Kökenler” Konferansında bildiri olarak sunulmuştur.

uygulamalarının artış gösterdiği, feminist dramaturgiyle incelenen oyunların sayısının arttığı ancak her kadın hikayesini anlatan tiyatro oyununun feminist tiyatro uygulaması sayılmadığı, uygulama olarak tiyatro ve feminizm birlikteliğinin hala gelişmesi gereken bir alan olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Feminizm, Feminist Tiyatro, Feminist Uygulamalar, Alanyazın Değerlendirmesi

A REVIEW OF THE LITERATURE ON STUDIES IN THE CONTEXT OF THEATER AND FEMINISM

ABSTRACT

In the 19th century, women of the era started a women's movement demanding their rights and equal status. Women seeking their rights and freedom around the concept of feminism led to the beginning of the feminist movement within the reform movement in this century. The development of feminist thought led to the formation of feminist criticism theory in the 20th century, and women now found a means of expression in the literary field. Feminist criticism theory has not been limited to literature but has also been used in analyzing artistic fields such as theater and cinema. In particular, feminist criticism has included a feminist perspective in analyzing play texts in theater that led to a transformation in the practices on the stage. The formation of the feminist theater, which examples were given in the West in the 1970s, began operating in Turkey in the 2000s. Since then, academic publications and feminist practices produced with feminist methodology have started to be represented on the stage. This study aims to present the literature review of academic publications in Turkey and on-stage feminist studies that have contributed based on practice until 2023 in the context of the relationship between theater and feminism. As a result, this study examines feminist theater groups that have operated and are still active in Turkey. The methodology employed in this study is based on a digital literature review. Specific searching parameters and limits were established by using the keywords "feminism" "women" "feminist dramaturgy" "feminist criticism" "feminist theater" and "feminist practices" along with the term "theatre" in digital academic journal databases, including YÖK-Tez, Google Scholar, and TR Index. In the findings section, academic publications with a focus on their publication year, quantity, and content were examined. An analysis of feminist theaters, considering their historical period and scope were also conducted. The research findings indicate that since 2010, within the context of theater and feminism, there has been a notable increase in both the quantity of academic publications and feminist theater practices. Moreover, there has been an uptick in the number of plays analyzed using feminist dramaturgy. However, it's important to note that not all theater productions that portray women's stories are necessarily categorized as feminist theater practices. The integration of theater and feminism as an applied discipline remains an area that requires further development.

Keywords: Theater, Feminism, Feminist Theater, Feminist Practices, Literature Review

GİRİŞ

19. yüzyıl kadın hareketlerinin örgütlü bir şekilde oluştuğu ve buna paralel olarak kadınların hak ve özgürlükleri üzerine kuramsal çalışmaların geliştirildiği yüzyıldır. Ülkemizde ise Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan kadınlar II. Meşrutiyet'in ilanını ile Batı'daki feminist akımı örnek alarak dernekler kurmaya ve ilk kez basılı mecrada kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Feminist düşünce kuramsallaşmaya başlayınca birçok alanda, uygulama ve eleştirel anlamda disiplinler arası çalışmaların odağı olmuştur. Feminist düşünce ve kuramının gelişmesi ve edebiyat, tarih, sosyoloji gibi alanlarda yapılan feminizm adı altındaki çalışmalar tiyatro alanını da besleyerek kuramsal ve uygulama olarak feminist çalışmaların oluşumuna ve

gelişimine büyük katkı sağlamıştır. İlk kez tiyatro ve feminizm düşüncesinin bir aradığı feminist tiyatro adı altında Batı'da 1970'li yıllarda uygulanmaya başlansa da, ülkemizde tam anlamıyla 2000'li yıllarda faaliyet göstermeye başlamıştır. Her ne kadar 1980'li yılların sonunda Boğaziçi Üniversitesi'nde okuyan öğrenciler, II. Dalga feminizmden beslenerek Feminist Kadın Çevresi adlı yapının bileşeni olarak "FKÇ'li Tiyatrocular" adı altında bir topluluk kurmuş olsalar da, topluluk 2000 yılında Sevilay Saral'ın oyun metinleriyle gösterimlerine başlamıştır. Ancak bu topluluğun sahne uygulamalarına feminist tiyatro uygulamaları yerine kadınların alanda olduğu ve kadın problemlerine dayandırdıkları metinleri içeren feminist metodolojiye dayanmayan kadın tiyatrosu uygulamaları denilebilmektedir. Çünkü feminist metodoloji, feminist kuramlar çerçevesinde bir araştırma alanı içerir ve psikoloji, sosyoloji gibi alanlarla, postmodernizm, Marksizm gibi kuramlarla iş birliği içerisindedir. Feminist metodoloji, epistemolojik temelleri bakımından pozitivist sosyal bilime yönelik eleştirileri ile yorumlayıcı ve eleştirel sosyal bilim yaklaşımları ile kimi ortaklıklar taşımaktadır (Öztaş, 2022: 261). Bu nedenle feminist metodolojiyle üretim yapan İstanbul'da yer alan "Tiyatro Boyalı Kuş" gibi profesyonel toplulukların 2000 yılı sonrası oluşmaya başladığı söylenebilmektedir. Böylece feminist düşüncenin tiyatroya yansması feminist dramaturgiyi ortaya çıkararak, oyun metinleri feminist bakış açısıyla incelenmiş ve sahne üzerindeki uygulamalarda dönüşüm sağlanmak istenmiştir. Hem performans çözümlenmeleri, hem de feminist çerçevede yazar ve metin incelemeleri ve eleştirileri yapılmaktadır (Belkıs, 2015: 63). Ayrıca bu tiyatrolar seyircide feminist bir bakış oluşturarak toplumsal değişim sağlamayı hedeflemektedir.

Sahne üstü bu faaliyetlere paralel olarak üretilen akademik yayınların da, tiyatro alanındaki incelemelere feminist metodolojinin dahil edilmesiyle birlikte dijital tabanlarda yapılan literatür taraması sonucu 2000'den sonra üretildiği görülmektedir. 2000 yılı öncesi yalnızca bir tane akademik çalışmaya rastlanmaktadır. Özbilgin (1993)'in yüksek lisans tez çalışması olan bu akademik yayında, Carly Churcill ve Lorraine Hansberry'nin seçilen tiyatro oyunlarındaki kadınlık imgesinin araştırıldığı bilinmekte ancak teze ulaşılamadığı için feminist metodolojiyle üretilip üretilmediği bilinmemektedir. Feminist metodoloji; liberal, radikal, Marksist, kültürel, varoluşçu ve post modern gibi farklı yönelimlere sahip "feminizmlerden" oluşur (Tansel İliç & Yıldırım, 2018: 203). Bütün bu araştırma alanları feminist metodolojiyi içermektedir ve yalnızca kadın konulu içeriklerin ve incelemelerin yeterli olmadığını, tiyatro-feminizm alanındaki akademik yayın ve uygulamaların teori ve yöntem bağlamında feminist düşünceye dayandırılması gerektiğinin göstergesidir. Bu nedenle araştırma bulguları 2000 yılı ve sonrası feminist metodolojiyle üretilen ulaşılabilir Türkçe dildeki akademik yayınları ve Türkiye'de faaliyet gösteren tiyatro topluluklarını içermektedir.

Feminist tiyatro çalışmaları 1990'lara kadar tiyatro tarihini sorgularken, 2000 sonrasında oyun metinlerinin incelenmesi ve analiz yöntemlerinin sorgulanmasını hedef almaktadır (Pirpir Avan, 2019: 128). 2000 yılından önce üretilmiş tiyatrodaki kadınların varlığını sorgulayan, oyun metinlerindeki kadın-erkek rollerini inceleyen, kadınları merkeze alıp onların deneyimlerini ve arzularını aktaran oyun ve inceleme metinleri kuşkusuz vardır ancak bu çalışmalar feminist metodolojiye ve feminist düşünceye yaslanmamaktadır. 2000 yılından sonra üretilen akademik makalelerde ise feminist metodolojinin akademik yayınların içerisine yerleştiği ve bu

yayınların 2010 sonrası son birkaç yıla kadar gelişerek arttığı görülmektedir. 2010-2020 aralığındaki 10 yılda gittikçe artan bu çalışmaların son birkaç yılda içerik olarak tekrara girdiği ve verilerin düşüşe geçtiği de ayrıca gözlemlenmektedir.

Bu çalışmanın amacı, 2023 yılına kadar yapılan tiyatro ve feminizm bağlamındaki akademik literatürün tespit edilip sınıflandırılması ve feminist tiyatro uygulaması yapan tiyatro gruplarının dönem ve içerik sayısı olarak incelenip değerlendirilmesidir. Feminizm ve tiyatro bağlamındaki çalışmalar üzerine alanyazın değerlendirmesi sunan bu çalışma ayrıca künye bilgisini içeren bir tablo sunarak bu alandaki araştırmacılara, günümüze kadar yapılan tüm çalışmaları ortaya koyarak bir katalog sunmayı amaçlamakta ve alanda geliştirilmesi gereken değinilmemiş noktaları açığa çıkararak literatüre katkı sağlamaktadır.

YÖNTEM

Tiyatro ve feminizm bağlamındaki çalışmalar üzerine bir literatür taramasının yapılacağı bu araştırmada, yöntem olarak çalışmanın amacı doğrultusunda dijital tarama esas alınmıştır. YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamındaki dergilerin veri tabanlarında "feminizm, kadın, feminist dramaturgi, feminist eleştiri, feminist tiyatro, feminist uygulamalar" anahtar kelimeleri "tiyatro" sözcüğü ile çeşitli kombinasyonlarda bir arada kullanılıp Türkçe olarak arama yapılarak araştırmanın sınırlıkları belirlenmiştir. Böylece tiyatrodaki kadın oyuncular ve kadın temsillerini ele alan yayınlar, kadınları konu alan oyun metinleri yahut salt toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine yapılan akademik yayınlar çalışmaya dahil edilmemiş, yalnızca tiyatro ve feminizm bir aradalığını içeren feminist metodolojiye sahip akademik yayınlar ve feminist tiyatro grupları çalışma kapsamında ele alınmıştır. Feminist metodoloji bu noktada eserlere feminist bakış açısını katarak, bu bakış açısıyla birlikte farkındalık ve dönüşüm sağlanması noktasında önem arz etmektedir. Bu nedenle çalışmada, yöntemsel olarak feminist araştırmayı içeren eserler ve uygulamacılar ele alınmıştır.

Öztan (2022) feminist araştırmaların, diğer sosyal bilim araştırmalarından farklı olduğunu söyleyerek bunları farklı kılan dört temel ortak özellikten söz eder ve bu özelliklerin araştırmanın hedefi olduğu belirtir. Buna göre feminist araştırmalar; feminist bir bakış açısının kabulü ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine odaklanılmasını, geleneksel bilimsel yöntemlerde vurgulananın aksine gündelik hayat ve kişisel deneyimlere verilen önemi, araştırmacı ve araştırılan arasındaki hiyerarşinin reddedilmesini ve kadınların özgürleşimi ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ortadan kaldırılması hedefini taşımış olmalıdır.

Bütün bu belirtilenler ışığında elde edilen veriler, dijital tarama yöntemine göre toplanmıştır. Tarama sonucu Türkçe dilde ulaşılan akademik yayınlar; yayın yılı, nicelik ve içerik açısından sınıflandırılmıştır. Dijital veri tabanına girilmemiş bilimsel makalelerin yahut tezlerin varlığı kabul edilmekle birlikte, çalışmanın kapsamı dışında kaldığı kabul edilerek araştırmaya dahil edilmemiştir. Ayrıca Türk tiyatrosunda feminist metodolojiye dayanarak sahne uygulaması yapan feminist tiyatro grupları da inceleme sonucu dönem ve içerik sayısı olarak çalışma kapsamında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmaya göre Türkiye'de kaç feminist tiyatro topluluğunun var olduğunu ve toplulukların eser sayısı ile alana ne kadar katkı sağlayabildikleri gözlemlenmektedir.

Literatür taraması ve doküman incelemesi ile YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamındaki dergilerin veri tabanları taranarak toplam 66 yayına ulaşılmıştır. Bu yayınlar yayın yılı, nicelik ve içerik olarak ayrılarak farklı başlıklarla tablolandırılmıştır. Yapılan literatür taraması sonucu feminist metodolojiyle sahne üstü uygulama yapan tiyatro topluluklarından ise 3 adet gruba ulaşılmıştır. Bu topluluklardan 2 tanesi günümüzde faaliyetlerine devam etmekle birlikte, feminist tiyatro toplulukları da dönem ve içerik sayısı olarak farklı şekillerde tablolandırılmıştır.

BULGULAR

Tiyatro alanında feminist düşüncenin yer alması, Batı'nın öncü akademik yayınları ve sahne uygulamalarıyla birlikte ülkemizde de disiplinler arası yeni bir araştırma alanını doğurmuştur. Tiyatro ve feminizm bağlamında üretilen yayınlar Türkiye'de 1990 yılında başlamıştır ancak feminist bir metodolojiyle üretilen eserler 2000 sonrası oluşmaya başlamış, 2010 sonrası ise yükselişe geçmiştir. 1990 yılında Sevda Şener'in “Tiyatro Eserlerinde Kadın İmajı”, 1991 yılında Enver Yüce'nin “Çeviri Piyaselerde Kadın ve Tiyatromuza Yansımaları” ve 1993 yılında “Alan Ayckbourn'un Oyunlarındaki Doyumsuz ve Ruhsal Çöküntü İçindeki Kadın Karakterler” başlıklı makaleler oyun metinlerindeki kadın stereotiplerini incelemek ve kadınların eserlerdeki kalıplaşmış imajlarını göz önünde bulundurmak adına önemli incelemeler olsa dahi feminist bir metodolojiyle üretilen ilk akademik yayının 2001 yılında gerçekleştiği söylenebilmektedir. Güzin Yamaner'in 2000 yılında yazdığı “Kadın Bakış Açısından 20. Yüzyıl Tiyatrosundaki Yansımaları” adlı yüksek lisans tezine dijital tabanda ulaşamadığı için, Yamaner'in 2001 yılında yüksek lisans tezini kitap olarak basılı hale getirdiği “20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları” adlı yayın ilk akademik çalışma olarak kabul edilebilmektedir. Tiyatro ve feminizm bağlamında yazılan bu ilk kitap çalışması kadınların tiyatro alanındaki üretimde nasıl var olmaya çalıştıklarının tarihini, ilk feminist tiyatro toplulukları ve üretimlerinin içeriğini, ülkemizde kadınların tiyatro alanına girmelerindeki mücadelesini ve feminist metodolojinin belirli oyunlar üzerinden açıklamasını içermektedir.

Akademik yayınlar içerisinde dijital tabanda ulaşılabilen ilk yüksek lisans tezinin ise 2004 yılına dayandığı söylenebilmektedir. Esra Hızal'ın “Caryl Churchill'in Oyunlarındaki Kadın İmgesi” başlıklı yüksek lisans tezi, daha özel bir alanı kapsayarak Caryl Churchill adlı İngiliz feminist oyun yazarının oyunlarındaki kadın karakterler üzerinden bir inceleme sunmaktadır. Tez, kadınların tarih içerisindeki konumlarının detaylı bir incelemesi sonucu farklı feminist teorilerin açıklamasını ve Churchill'in seçilen oyunlarındaki kadın karakterlerin incelemesini içermektedir.

İlk makale çalışması 2002 yılında Murat Seçkin'in yazdığı “Troilos ile Kressida: Kressida Nasıl Kötü Yola Düşer? William Shakespeare'in Sahnede Cinsel Kimlik Sorgulaması” adlı makaledir. Bu makalede Seçkin, Shakespeare'in Troilos ile Kressida adlı oyununa feminist eleştirel bir yaklaşım getirirken, aynı zamanda kadınların tiyatro metinlerinde ve sahnelerde cinsel bir kimlik olarak nasıl var olabildiklerinin sorgulanmasına da alan açmaktadır.

Tiyatro ve feminizm bağlamında detaylı bir çalışma içeren ilk doktora tezi ise Zehra Handan Salta'nın 2002 yılında yazdığı “Feminist Tiyatro” başlıklı tezidir. Bu tezde Salta,

feminist kuramın tarihçesinden başlayıp feminist tiyatroya nasıl evrildiğine ve Batı tiyatrosundaki feminist oyunlar ile Türkiye'deki feminizm hareketinin ve feminist tiyatronun oluşum sürecine, kadın oyun yazarlarımız ve Adalet Ağaoğlu, Gülten Akın, Işıl Özgentürk, Sevim Burak, Bilgesu Erenus gibi oyun yazarlarının kadın konulu oyun metinlerine dair detaylı bir inceleme sunmaktadır. Tüm bu ilk eserler göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye'deki akademisyenlerin feminist metodolojiyle tiyatro ve feminizm bağlamındaki çalışmalarını 2000 yılından sonra üretmeye başladığı söylenebilmektedir.

Yayınlar tarihsel açıdan bakıldığında, tiyatro ve feminizm bağlamında oluşturulan akademik yayınların 2000 sonrası olduğu, 2010 sonrası ise sayının giderek arttığı görülmektedir ancak 2020'den itibaren, son birkaç yılda tiyatro ve feminizm bağlamını içeren akademik yayın sayısının azaldığı tespit edilerek veriler aşağıdaki tabloya işlenmiştir. (Tablo 1) Bu bağlamda üretilen akademik yayın sayıları 2000-2023 yılları arası her dört yıl baz alınarak ele alınmıştır ve verilere göre 2000-2004 yılları arasında 8 yayın, 2005-2009 yılları arasında 13 yayın, 2010-2014 yılları arasında 13 yayın, 2015-2019 yılları arasında 23 yayın, 2020-2023 yılları arasında ise 9 yayın olarak toplam 66 yayın üretildiği sonucuna varılmaktadır.

Tablo 1. YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamında yayımlanmış, dijital taramada ulaşılan tiyatro ve feminizm bağlamındaki akademik yayınların yıllara göre dağılımı

YILLAR	YAYIN SAYISI
2000-2004	8
2005-2009	13
2010-2014	13
2015-2019	23
2020-2023	9
Toplam	66

Yayınlar nicelik olarak bakıldığında; 36 adet ile en çok makale üretildiği, 17 adet yüksek lisans tezi, 9 adet kitap ve 4 adet doktora tezi üretildiği görülmektedir. (Tablo 2)

Tablo 2. YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamında yayımlanmış, dijital taramada ulaşılan tiyatro ve feminizm bağlamındaki akademik yayınların niceliksel olarak türleri

YAYIN TÜRÜ	YAYIN SAYISI
KİTAP	9
MAKALE	36
DOKTORA TEZİ	4
YÜKSEK LİSANS TEZİ	17
Toplam	66

Yayınlar içerikleri açısından bakıldığında ise; Türk Tiyatrosu hakkında, Batı Tiyatrosu hakkında ve karma üretilen eserler olmak üzere içerikleri üçe ayırmak mümkündür. Bunlar da oyun metni incelemesi, tarihsel inceleme ve oyunlardaki kadın karakterlerin incelenmesi olarak farklı alt başlıklarda incelenebilmektedir. İnceleme sonucu, Batı Tiyatrosu ile ilgili yapılan yayınların Türk Tiyatrosu ile ilgili yapılan yayınlardan fazla olduğu ve her iki alan hakkında yapılan karma araştırmaların ise diğerlerinden daha az sayıda olduğu görülmektedir. (Tablo 3)

Tablo 3. YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamında yayımlanmış, dijital taramada ulaşılan tiyatro ve feminizm bağlamındaki akademik yayınların içerik dağılımı

İÇERİK TÜRÜ	İÇERİK SAYISI
TÜRK TİYATROSU	25
BATI TİYATROSU	34
KARMA	7
Toplam	66

Yapılan incelemeye göre Türkiye’de üretilen tiyatro ve feminizm bir aradalığını içeren akademik yayınların başlangıç yıllarında Batı tiyatrosundaki oyun metinlerinin, yazarlarının, tarihinin daha sık incelendiği görülmektedir. Çünkü ülkemizdeki feminist tiyatro çalışmaları Batı feminizminin birikimiyle ilerleyen çalışmalardan oluşmaktadır ve hala kendisine ait bir tiyatro pratiği bulamamıştır. Belkıs’ın da (2015) ifade ettiği gibi, Türkiyeli feministlerin tarih üzerinden başlattıkları sorgunun sanata ve tiyatroya ulaşmasıyla başlayan bir feminist tiyatro hareketinden söz etmek oldukça zordur. Öyle ki Türk oyun yazarlarının eserlerinin incelenmesi dahi en erken 2006 yılında gerçekleşmiştir. Fakiye Özsoysal’ın yazdığı “Agorafobi: Kozalar” adlı makale, Adalet Ağaoğlu’nun “Kozalar” adlı oyununun feminist eleştirel bir bakışla incelemesini oluşturmaktadır. Yine 2008 yılında kadın oyun yazarlarının oyunlarının feminist bir bakışla incelendiği “Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma” adlı kitap da Fakiye Özsoysal tarafından yazılmıştır. Güzin Yamaner ve Fakiye Özsoysal tiyatro ile feminizm birlikteliğini içeren yayınlarıyla alanda ilkleri gerçekleştirerek ülkemizde bu alanın gelişmesine ve ilerlemesine katkı sağlayıp yol gösteren önemli akademisyenler arasındadır.

Literatürün içerik bilgisine bakacak olursak Batı Tiyatrosu ve Türk Tiyatrosu hakkında tarihsel bir inşa oluşturan ve örnek oyun metinleri incelemeleriyle kavramsal olana ışık tutan çalışmalara; Yamaner’in *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları*, Salta’nın *Feminist Tiyatro*, Gül’ün *Feminist Tiyatro Metninin Nitelikleri ve Model Oyunlara Yansımaları*, Varlı’nın *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları*, Belkıs’ın *Feminist Tiyatro*, Yıldırım Keskin’in *Bağlantılı Karşıt Kamular: Kadın Hareketi ve Feminist Tiyatro* örnek gösterilebilmektedir. Yıldırım’ın *Tiyatro Metinlerindeki Kadın Karakterlerin Sessiz Temsili: Güçlü ve Şair Evlenmesi Örneği* makalesi ise hem Türk hem Batı tiyatrosundan örnek metinleri inceleyerek kadınların, aynı yüzyılda ancak farklı coğrafyalarda yaşamış olsalar dahi aynı olan yaşam deneyimlerine ve yüzyılın kadın bakış açısına perde aralamaktadır.

Tiyatro ve feminizm birlikteliğini Türk Tiyatrosu özelinde ele alan araştırmalar; Özsoysal’ın *Asiye Ataerkiden Kurtulur mu? Ya da Kurtuluşa Tutsak Kalmak*, Özsoysal’ın

Agorafobi: Kozalar, Özsoysoyal'ın Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma, Turunçoğlu'nun Ülker Köksal'ın Önce Sevgi Adlı Oyun Metninin Feminist Eleştirel Yaklaşımıyla İncelenmesi, Çakmak'ın Geleneksel Tiyatromuzun Çağdaşlaştırılma Biçimlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım, Ejder'in Açık Yara Ülker Köksal'ın Adem'in Kaburga Kemiği Oyunu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma Denemesi, McDermott'un Bastırılanın Geri Dönüşü-Tanzimattan Cumhuriyet'e Kadın Oyun Yazarlarında Toplumsal Cinsiyet, Karabekir'in Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu, Aslan Ayar'ın Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili Üzerine Feminist Eleştiri Denemesi: Beş Farklı Oyun Hep Aynı Kadın, Baran'ın Kadın Özgürleşmesinde Bir Protesto Aracı Olarak Sanatın Kullanımı: Ankara Tiyatro Öteyüz Örneği, Baran'ın Bilinç Yükseltme Niteliği Olarak Tiyatro Eylem Pratiği ve Kadınlara Yansımaları, Baran ve Demiriz'in Tiyatro Eylem Pratiğinde Bir Direnme Biçimi Olarak "Kadınlık Deneyimleri, Alpan'ın Sanatçıda Kimlik Sorunu, Kadınlık Etiketleri ve Türkiye'de Kadın Tiyatro Yönetmeni Olmak, Candan'ın Tiyatromuzda Kadın Oyun Yazarlarının Yazma Biçimlerinin İncelenmesi ve Toplumsal Cinsiyet (1960-2014), Belkıs'ın Sahne Sanatlarında Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Üzerine Bir Alan Yazın Değerlendirmesi, Canbaz'ın Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi, Pirpir Avan'ın Feminist Tiyatro "Tiyatro Boyalı Kuş" Örneği Üzerinden Türkiye'deki Feminist Tiyatrolara Genel Bir Bakış, Erdemoğlu'nun Sevilay Saral'ın Oyunlarında Feminist Tiyatro'nun İzleri, Yumuşak'ın Yasallaşan Seks İşçiliğinin Dönem Oyunlarında Sosyal Temsiller Kuramı Işığında Feminist Bir Bakışla İncelenmesi, Çapan Özdemir'in Sevilay Saral'ın "Bir Kadın Uyandırıyor" Adlı Eserinde Feminist Tiyatro Açısından Kadın Meseleleri, Doğan'ın 2010-2020 Yılları Arası İstanbul'da Ödenekli Tiyatrolarda Sahnelenen Kadın Oyunlarının Feminist Perspektifle Değerlendirilmesi, Tünay'ın Kadının Toplumsal Rolüne Karşı Direnen Feminist Tiyatro ve Ferhad ile Şirin Oyunundaki Kadın Algısı, Ayten Akın'ın Doksanlı Yıllarda Türk Tiyatro Metinlerinde Kadının Varoluşu, Yeşiloğlu Güler Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın Karakterlere Yaklaşımının İncelenmesi ve Sol'un Gölgenin Kadınları: Türk Gölge Oyunu Üzerine Feminist Kuramsal Bir İnceleme adlı çalışmalardır. Çalışmalar içerisinde 12 tanesini oyun metni incelemesi oluştururken, 2 tanesi feminist tiyatro toplulukları hakkında araştırma içermekte, geri kalanını ise kavramsal araştırmalar oluşturmaktadır.

Sadece Batı Tiyatrosunu konu edinen çalışmalar ise; Mimesis Tiyatro'nun çeviri makalelerden oluşan 12. Sayısını içeren *Feminist Tiyatro Özel Sayısı*, Akpınar'ın *Ibsen'in Sıra Dışı Kadınları*, Seçkin'in *Troilos ile Kressida: Kressida Nasıl Kötü Yola Düşer? William Shakespeare'in Sahnede Cinsel Kimlik Sorgulaması*, Ergün'ün *Çağdaş İngiliz Tiyatrosundaki Kadın Yönetmenler*, Salta'nın *Kadının "Öteki"lik Halleri*, Şavkay'ın *Caryl Churchill'in Top Girls Oyununda Yeni Kadın İmgesi*, Yamaner'in *Susan Glaspell'in Önemsiz Şeyleri'nin Önemi*, Yamaner'in *Aşk, Hak Ettiği Bilinç Mertebesine Layık Olarak Sahneye Taşyabildik Mi?*, Gören'in *İtalyan Tiyatrosunda 1970'lerden Günümüze Bir Başkaldırı Modeli Olarak Dacia Maraini*, Sayın'ın *Caryl Churchill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadı' İmgesine Feminist Yaklaşım*, Akarçesme'nin *Caryl Churchill'in Mad Forest Adlı Oyununda Feminist Tiyatro Aracı Olarak Epik Tiyatro*, Gül'ün *Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: Zirvedeki Kızlar*, Akın'ın *Feminist Bir Okumayla "Küçük Tilkiler" in ve Amerika'nın Kadınları*, Salman'ın

Oscar Wilde'in Salome Karakteri; Feminist mi Feminen mi?, Biçer'in *Fen: Caryl Churchill'den Çorak İklimin Bataklıklarından Yankılayan Feminist Bir Çığlık*, Çakmak'ın *Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi*, Çakmak'ın *Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci*, Baştan'ın *Feminizm ve İngiliz Feminist Tiyatrosu*, Altıntaş'ın *Amerika'da Feminist Tiyatro*, Korad Birkiye'nin *Kadınların Tarih Boyunca Suskunluğuna İki Örnek: Sessizlik ve Ophelia*, Soydan, Kuzuca Genç ve Şahinoğlu Kuş'un *Euripides'in Medea Adlı Tragedyasında Feminist Etiğe İlişkin Yaklaşımlar*, Avcı Solmaz'ın *Nora Bir Bebek Evi'ne Feminist Bir Yorum*, Gül'ün *Feminist Tiyatro ve Mimetik Aksiyon*, Yıldırım'ın *Strindberg'in Güçlü Oyunundaki Kadın Karakterin Sessizliğini Söyleme Çevirmek*, Hızal'ın *Caryl Churchill Oyunlarındaki Kadın İmgesi*, Şentürk'ün *Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Kullanılan Feminist Stratejiler*, Yıldırım'ın *Shakespeare'in Hırçın Kız Adlı Oyununun Feminist Bakış Açısı ile Eleştirisi ve Aristophanes'in Lysistrata Adlı Oyunundaki Lysistrata Karakteri ile Hırçın Kız (Katharina) Karakterinin Karşılaştırılması*, Orak'ın *Erkeklerin Dünyasında Hedda Gabler*, Kabataş Keskin'in *Federico Garcia Lorca'nın Mariana Pineda ve Dona Rosita la Soltera O El Lenguaje De Las Flores Adlı Oyunlarının Feminist Kuram Bakış Açısından İncelenmesi*, Özköylü'nün *Shakespeare'in Macbeth Eserindeki Kadın Karakterlerinin Feminist Teori Üzerinden Eleştirel Bir İncelemesi*, Yıldırım'ın *August Strindberg Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin Feminist Bakış Açısıyla İncelenmesi ve Bir Uygulama*, Altun'un *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*, Baştan'ın *Caryl Churchill'in Oyunlarında Kadın ve Şiddet* ve Yamaner'in *Feminist Tiyatro Metinleri* gibi incelemeleri kapsamaktadır. Araştırmalar içerisindeki 24 yazar ve yazarın oyun metninin feminist bakış açısıyla incelenmesi üzerine kuruluyken, kalan 10 tanesi ise Batı'daki feminist tiyatroların ve uygulamalarının örneğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, şimdiye kadar bahsedilen yazar-eser metni sınıflandırması ve kronolojik olarak eserlerin yayın yılı bilgisinin yer aldığı künye bilgisine aşağıdaki tabloda yer verilmiştir. (Tablo 4)

Tablo 4. YÖK-Tez, Google Akademik ve TR Dizin kapsamında yayımlanmış, dijital taramada ulaşılan tiyatro ve feminizm bağlamındaki akademik yayınların künye bilgisi

YAYIN TÜRÜ	YAZAR	YAYIN ADI
Kitap	Yamaner, G. (2001)	20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları, <i>Kültür Bakanlığı</i> , Ankara.
	Yamaner, G. (2002)	Feminist Tiyatro Metinleri, <i>Dost Kitabevi</i> , Ankara.
	2006	Mimesis. Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, <i>Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi</i> , Sayı 12, İstanbul.
	Özsoysal, F. (2008)	Oyunlarda Kadınlar: Çağdaş Türk Tiyatrosu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma, <i>E Yayınları</i> , İstanbul.
	Akpınar, B. (2015)	Ibsen'in Sıra Dışı Kadınları, <i>April Yayıncılık</i> , İstanbul.
	Belkıs, Ö. (2015)	Feminist Tiyatro, <i>Mitos Boyut Yayınları</i> , İstanbul.
	Karabekir, J. (2015)	Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu, <i>Agora Kitaplığı</i> , İstanbul.

Harmancı McDermott, M. (2016)	Bastırılanın Geri Dönüşü-Tanzimattan Cumhuriyet'e Kadın Oyun Yazarlarında Toplumsal Cinsiyet, <i>Habitus Tiyatro</i> , İstanbul.
Sol, S. (2023)	Gölgenin Kadınları: Türk Gölge Oyunu Üzerine Feminist Kuramsal Bir İnceleme, Paradigma Akademi, Adana.
Seçkin, M. (2002)	Troilos ile Kressida: Kressida Nasıl Kötü Yola Düşer? William Shakespeare'in Sahnede Cinsel Kimlik Sorgulaması, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , (1), 54-67.
Ergün, S. (2003)	Çağdaş İngiliz Tiyatrosundaki Kadın Yönetmenler, <i>Sanat Dergisi</i> , 0 (3).
Salta, H. (2004)	Kadının "Öteki"lik Halleri, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 0 (4).
Şavkay, C. (2004)	Caryl Churchill'in Top Girls Oyununda Yeni Kadın İmgesi, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 0 (4).
Yamaner, G. (2005)	Susan Glaspell'in Önemli Şeyleri'nin Önemi, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 19.
Yamaner, G. (2005)	Aşk, Hak Ettiği Bilinç Mertebesine Layık Olarak Sahneye Taşyabildik Mi?, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 0(6).
Gören, E. (2005)	İtalyan Tiyatrosunda 1970'lerden Günümüze Bir Başkaldırı Modeli Olarak Dacia Maraini, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 0(6).
Özsoysal, F. (2005)	Asiye Ataerkiden Kurtulur Mu? Ya da Kurtuluşa Tutsak Kalmak, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 0(6), 69-100.
Özsoysal, F. (2006)	Agorafobi: "Kozalar", <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi</i> , 0(9).
Sayın, G. (2008)	Caryl Churchill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadı' İmgesine Feminist Yaklaşım, <i>Dil ve Edebiyat Dergisi</i> , 5(1), 17-38.
Akarçeşme, B. (2009)	Caryl Churchill'in Mad Forest Adlı Oyununda Feminist Tiyatro Aracı Olarak Epik Tiyatro, <i>Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , 1(26), 93-107.
Harmancı Turunçoğlu, M. (2009)	Ülker Köksal'ın Önce Sevgi Adlı Oyun Metninin Feminist Eleştirel Yaklaşımla İncelenmesi, <i>Tiyatro</i>

Makale		<i>Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi</i> , 0(14), 45-70.
	Gül, S. (2010)	Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: Zirvedeki Kızlar, <i>Yedi</i> , (4), 93-100.
	Akın, B., A. (2011)	Feminist Bir Okumayla “Küçük Tilkiler”in ve Amerika’nın Kadınları, <i>İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi</i> , 1(2), 211-218.
	Ejder, E. (2012)	Açık Yara Ülker Köksal’ın Adem’in Kaburga Kemiği Oyunu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma Denemesi, <i>Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi</i> , 0(21), 17-36.
	Salman, D. (2012)	Oscar Wilde’ın Salome Karakteri; Feminist mi Femenin mi?, <i>Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 5(1), 141-159.
	Biçer, R. (2012)	Fen: Caryl Churchill’dan Çorak İklimin Bataklıklarından Yankılayan Feminist Bir Çılgılık, <i>Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi</i> , 3(5), 54-65.
	Çakmak, B. (2013)	Batıda Çağdaş Feminist Tiyatronun Gelişimi, <i>Yedi</i> , Sayı: 10, 1-14.
	Çakmak, B. (2013)	Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci, <i>Yedi</i> , Sayı: 9, 23-33.
	Ayten Akın, B. (2013)	Doksanlı Yıllarda Türk Tiyatro Metinlerinde Kadının Varoluşu, <i>Turkish Studies</i> , 8(9), 459-470.
	Aslan Ayar, P. (2014)	Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili Üzerine Feminist Eleştiri Denemesi: Beş Farklı Oyun Hep Aynı Kadın, <i>Turkish Studies</i> , 9(9), 235-246.
	Baştan, A. (2015)	Feminizm ve İngiliz Feminist Tiyatrosu, <i>The Journal of Academic Social Science</i> , 3(21), 173-185.
	Altıntaş, H. (2016)	Amerika’da Feminist Tiyatro, <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi</i> , 2(4), 81-91.
	Baran, B. H. (2017)	Bilinç Yükseltme Niteliği Olarak Tiyatro Eylem Pratiği ve Kadınlara Yansımaları, <i>Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , 9(19), 314-346.
	Alpan, E. D. (2017)	Sanatçıda Kimlik Sorunu, Kadınlık Etiketini ve Türkiye’de Kadın Tiyatro Yönetmeni Olmak, <i>Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi</i> , 4(12), 20-36.

Baran, B. H. & Demiriz, G. (2018)	Tiyatro Eylem Pratiğinde Bir Direnme Biçimi Olarak "Kadınlık Deneyimleri", <i>Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi</i> , 1(1), 77-96.
Belkıs, Ö., & Kocabıyık, G. (2018)	Sahne Sanatlarında Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Üzerine Bir Alan Yazın Değerlendirmesi, <i>DEKAUM 2nd Women's Congress</i> , 1280-1289.
Korad Birkiye, S. (2018)	Kadınların Tarih Boyunca Suskunluğuna İki Örnek: Sessizlik ve Ophelia, <i>Yaratıcı Drama Dergisi</i> , 13(1), 37-52.
Pirpir Avan, Y. (2019)	Feminist tiyatro "Tiyatro Boyalı Kuş" örneği üzerinden Türkiye'deki feminist tiyatrolara genel bir bakış, <i>RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi</i> , (Ö6), 123-138.
Yumuşak, C. (2019)	Yasallaşan Seks İşçiliğinin Dönem Oyunlarında Sosyal Temsiller Kuramı Işığında Feminist Bir Bakışla İncelenmesi, <i>Pivolka</i> , 9(31), 13-16.
Çapan Özdemir, F. (2019)	Sevilay Saral'ın "Bir Kadın Uyanıyor" Adlı Eserinde Feminist Tiyatro Açısından Kadın Meseleleri, <i>Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi</i> , Cilt:121, Sayı:238, 191-202.
Soydan N., Kuzuca Genç İ., Şahinoğlu Kuş S. (2020)	Euripides'in Medea Adlı Tragedyasında Feminist Etiğe İlişkin Yaklaşımlar, <i>Türkiye Klinikleri Tıp Eğitimi-Hukuku-Tarihi Dergisi</i> , Cilt:28, Sayı:2, 145-153.
Avcı Solmaz, S., G. (2020)	Nora Bir Bebek Evi'ne Feminist Bir Yorum, <i>Litera</i> , (30)2, 719-752.
Gül, S. (2022)	Feminist Tiyatro ve Mimetik Aksiyon, <i>Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , Sayı:49, 463-477.
Yıldırım, A. (2022)	Tiyatro Metinlerindeki Kadın Karakterlerin Sessiz Temsili: Güçlü ve Şair Evlenmesi Örneği, <i>Sanat ve İnsan Dergisi 2. Uluslararası Kültür Sanat ve Toplum Sempozyumu Özel Sayısı</i> , 300-310.
Yıldırım, A. (2023)	Strindberg'in Güçlü Oyunundaki Kadın Karakterin Sessizliğini Söyleme Çevirmek, <i>Asos Journal</i> , 11(142), 293-305.
Hızal, Z. (2004)	Caryl Churchill Oyunlarındaki Kadın İmgesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
Yeşiloğlu Güler, B. (2005)	Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarlarının Kadın Eksenli Oyun Metinlerinde Kadın

Yüksek Lisans		Karakterlere Yaklaşımının İncelenmesi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.
	Gül, S. (2009)	Feminist Tiyatro Metninin Nitelikleri ve Model Oyunlara Yansıması, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
	Çakmak, B. (2010)	Geleneksel Tiyatromuzun Çağdaştırılma Biçimlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
	Varlı, G. (2010)	Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
	Şentürk, G. (2014)	Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Kullanılan Feminist Stratejiler, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
	Baran, B. H. (2016)	Kadın Özgürleşmesinde Bir Protesto Aracı Olarak Sanatın Kullanımı: Ankara Tiyatro Öteyüz Örneği, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın.
	Yıldırım, Ö. (2016)	Shakespeare’in Hırçın Kız Adlı Oyununun Feminist Bakış Açısı ile Eleştirisi ve Aristophanes’in Lysistrata Adlı Oyunundaki Lysistrata Karakteri ile Hırçın Kız (Katharina) Karakterinin Karşılaştırılması, T.C. Bahçeşehir Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
	Orak, Y., K. (2017)	Erkeklerin Dünyasında Hedda Gabler, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
	Canbaz, Ç. (2019)	Dil ve Cinsiyet İlişkisinin Tiyatro Oyun Metinlerinde İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
	Yıldırım Keskin, A. (2019)	Bağlantılı Karşıt Kamular: Kadın Hareketi ve Feminist Tiyatro, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler

	Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Erdemoğlu, B. (2019)	Sevilay Saral'ın Oyunlarında Feminist Tiyatro'nun İzleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
Kabataş Keskin, F. (2019)	Federico Garcia Lorca'nın Mariana Pineda ve Dona Rosita La Soltera O El Lenguaje De Las Flores Adlı Oyunlarının Feminist Kuram Bakış Açısından İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Özköylü, A. (2019)	Shakespeare'in Macbeth Eserindeki Kadın Karakterlerinin Feminist Teori Üzerinden Eleştirel Bir İncelemesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Yıldırım, A. (2021)	August Strindberg Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin Feminist Bakış Açısıyla İncelenmesi ve Bir Uygulama, T.C. Bahçeşehir Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Doğan, H. (2021)	2010-2020 Yılları Arası İstanbul'da Ödenekli Tiyatrolarda Sahnelenen Kadın Oyunlarının Feminist Perspektifle Değerlendirilmesi, T.C. İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Tünay, K. (2023)	Kadının Toplumsal Rolüne Karşı Direnen Feminist Tiyatro ve Ferhad ile Şirin Oyunundaki Kadın Algısı, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Salta, Z., H. (2002)	Feminist Tiyatro, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirisi ve Dramaturgi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
Altun, H. (2008)	Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro (Tiyatro Yönetmenliği) Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
Baştan, A. (2014)	Caryl Churchill'in Oyunlarında Kadın ve Şiddet, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doktora		İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sivas.
	Candan, E. (2018)	Tiyatromuzda Kadın Oyun Yazarlarının Yazma Biçimlerinin İncelenmesi ve Toplumsal Cinsiyet (1960-2014), T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirisi ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Tiyatro ve feminizm ilişkisine bakacak olursak, tiyatro alanına feminist düşüncenin metinler üzerinden yani edebiyat yoluyla girdiği söylenebilmektedir. Feminist hareketin feminist edebiyat eleştirisine kuramsal anlamda yansımaları başlangıçta tiyatrodaki kuramsal anlamda çalışmalara neden olmuşsa da, sonrasında uygulama alanında da düşünceler ve üretimler sağlanmıştır. Feminizmin tiyatro alanındaki çalışmalara etkisi, diğer disiplinlerde olduğu gibi öncelikle yazılmış tarihinin eleştirisi bağlamında başlar. Yani Feminist eleştiri, tiyatro alanına uygulanır. Feminizm, kadim tiyatroya, 'yeni' bir eleştirel bakış getirmiştir (Belkıs, 2015: 70). Feminist düşünce eylemsel bir hareketten ileri geldiği ve tiyatrodaki eylemsel bir sanat olduğu için tiyatro ve feminizm bir aradalığı tarihte geç oluşan bir disiplinler arası çalışma eksenidir. Feminist düşünce kuramsal anlamda feminist eleştiri olarak karşılığını bulduğu için ve tiyatroya edebiyat yoluyla girerek metinlerin incelenmesine eleştirel bir bakış açısı sağladığı için her iki alan için de teori ve pratiğin iç içe girdiği alanlar denilebilmektedir. Bu nedenle her iki alan üzerine çalışma yapmak ve birlikte düşünmek tiyatro ve feminizm bağlamındaki çalışmaların oluşup yaygınlaşmasına katkı sağlamaktadır. Tiyatro ve feminizm üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan, ülkemizin önemli araştırmacılarından Belkıs (2015) da feminizm ve tiyatroların yollarının kesişmesinin kaçınılmaz olduğunu, her ikisinin de temelde eylem alanı olup teorisinin sonradan üretildiğini söylemektedir.

Tiyatro metinlerinin feminist bakış açısıyla incelenmesi ve yapılan feminist dramaturji uygulamaları sayesinde teori yavaş yavaş pratiğe doğru adım atmıştır. Feminist tiyatro grupları da ülkemizde, akademide oluşan çalışmalarla paralel bir şekilde 2000 yılında oluşmaya başlamıştır. Feminist oyun yazarlarının ve feminist tiyatro topluluklarının temelde ortak amacı tiyatro yaparak kadınlara ulaşmak, kadın seyirciyle bir araya gelmek ve deneyimleri paylaşmaktır. Bunun yanı sıra feminist bakış açısıyla yazılmış oyunlar üretmek, oyunlar aracılığıyla kadınlık normlarını sorgulamak, toplumsal cinsiyetin farkına varmak, bilinç yükseltmek, eleştirel bakışı geliştirmek gibi amaçları da sayılabilir (Özsoysal, 2014: 276). 2000'den önce amatör olarak kadınlara kadınlık deneyimlerini paylaşmak için bir araya gelen kadın tiyatroları mevcuttur ancak çalışmada feminist metodolojiyle üretim yapan, feminist dramaturjiyle oyunlarını sahneleyen ve feminist düşünce ekseninde yöntemsel olarak çalışma yaparak bir araya gelmiş tiyatro grupları ele alınmaktadır.

Türkiye'de kadınların hikayesini anlatmak, kadınların istek ve arzularını ifade etmek ve seslerini duyurmak adına bir araya gelen kadın tiyatro toplulukları 1980'li yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu topluluklar başlangıçta amatör olarak bir araya gelerek, kendi içlerinde oluşturdukları kadınların üretim yaptığı feminist hareketin paralelinde gelişen gruplardır.

1980’lerin sonunda bir araya gelen FKÇ’li Tiyatrocular “Kadınların Tiyatrosu” çerçevesinde ve 1992 yılında “Kadın Tiyatrosu” adı altında bir araya gelen gruplar bunlara örnektir. Ancak bu gruplar feminist bir tiyatro grubu olarak değil, kadın tiyatrosu olarak kendilerini tanımlamaktadır. Feminist metodolojiyle hareket eden ve ilk kez profesyonel olarak sahneleme yapan “Tiyatro Boyalı Kuş” ise 2000 yılında İstanbul’da kurulmuştur. Bu nedenle 2000 yılı başlangıç sayılarak, dijital taramada ulaşılan Türkiye’de feminist metodolojiyle üretim yapan feminist tiyatro topluluklarının yıllara göre dağılımı aşağıdaki tabloda yer almaktadır. (Tablo 5)

Tablo 5. Dijital taramada ulaşılan Türkiye’deki feminist tiyatro topluluklarının dönem dağılımı

YILLAR	TOPLULUK SAYISI
2000	1
2003	1
2008	1
Toplam	3

“Tiyatro Boyalı Kuş” 2000 yılında İstanbul’da profesyonel olarak kurulan ilk feminist tiyatro topluluğudur ve günümüzde çalışmalarına hala devam etmektedir. 2001 yılında ise Ankara’da kadınların üretim yaptığı “Tiyatro Öteyüz” adlı amatör bir grup kurulmuştur. Tiyatro Öteyüz çalışma kapsamında dahil edilmemiştir çünkü grup kendisini feminist bir tiyatro topluluğu olarak nitelendirmemektedir. Tiyatronun kuruluş aşamasından beri oyuncularından olan Hanife Bacı yapılan röportajda Öteyüz’ün bir kadın tiyatrosu olduğunu, tiyatrodaki kadın çalışması yaptıklarını ifade etmiştir (Varlı, 2010: 97). Yine aynı şekilde 2002 yılında sendikaya bağlı kadınlar tarafından faaliyetlerine başlayan “Eğitim-Sen Kadın Sahnesi İstanbul 3 no’lu şube” metodolojik olarak feminizme yönelmeseler de kadın oyunları yapmaktadırlar. Ekibin üyelerinden Mürüvvet Yılmaz ile yapılan röportajda da, ekip olarak kadın oyunları oynadıklarını ancak gerçek feminist bir oyun olarak kabul etmediklerini söylemektedir². 2003 yılına baktığımızda Ankara’da “Yeraltı” adıyla kurulan ve 2005 yılı itibarıyla feminist tiyatro çalışmaları üreten grup dikkat çekmektedir. 2007 yılında Eskişehir’de kurulan “Kendine Ait Bir Tiyatro” amatör olarak bir araya gelen ve atölye çalışmaları yaparak faaliyete geçen bir gruptur. Feminist metodolojiyle üretim yapmasalar dahi kadın mücadelesine katkı sağlamak amacıyla oyun ürettikleri söylenebilmektedir. Yine İstanbul’da Tiyatro Boyalı Kuş’un kurucularından Zeynep Kaçar’ın önderliğinde kurulan “Bab-ı Tiyatro” da 2008 yılında kurulduğundan itibaren Kaçar’ın yazdığı toplumsal cinsiyet ve feminist düşünce çerçevesinde sahneye koyduğu uygulamalarla dikkat çekmektedir.

1992 yılından beri kadınların bir araya gelip, kadın haklarını gözetmek amacıyla oyunlar sahneledikleri ve tiyatro sanatı aracılığıyla hem kendilerini ifade ettikleri hem de dönüşüm sağlamayı hedefledikleri oyunlar sahneleyerek ortaya çıkan birçok tiyatro topluluğunun kurulduğu görülmektedir. Bu tiyatro gruplarından kimi kendilerine feminist tiyatroyuz, kimi de

² <https://bianet.org/bianet/kultur/66209-egitim-sen-3-nolu-subeden-oykumuz-yok>

kendilerine feminist tiyatro değiliz yalnızca kadın tiyatrosuyuz demektedir. Sahne üzerinde üretilen uygulamalara bakıldığında ve grup üyelerinin amaçları göz önüne alındığında aşağıya tablo olarak feminist metodolojiyle üretim yapan tiyatro topluluklarının listesi işlenmiştir. Doğaldır ki böyle bir tiyatronun salt oyun yazımı değil, topluluğun örgütlenme biçimi, oyun alanları, sahne dili, beden algısı, role yaklaşımı, düşünsel tasarımı, izleyici-sahne diyalogu da tamamıyla kendi söylemini üreten bir farklılıkta ve farklı estetik anlayışta olacaktır (Özsoysal, 2014: 277). Bu estetiğe sahip olan feminist tiyatro topluluklarının sahne uygulamalarının içerik sayısı da aşağıdaki tabloya işlenmiştir (Tablo 6).

Tablo 6. Dijital taramada ulaşılan Türkiye’deki feminist tiyatro topluluklarının içerik sayısı

TOPLULUK	İÇERİK SAYISI
TİYATRO BOYALI KUŞ	18
YERALTI	7
BAB-I TİYATRO	9
Toplam	34

Türkiye tiyatrosunda feminist tiyatro çalışmaları yapan 3 adet topluluğun bulunduğu ancak “Yeraltı”nın faaliyetlerine devam etmediği bilinmektedir. Günümüzde Tiyatro Boyalı Kuş ve Bab’ı Tiyatro’nun çalışmalarına devam ettiği görülmektedir. Tiyatro Boyalı Kuş günümüzde üretim yaparak yirmi üç yıldır ayakta kalmaya çalışan ve feminist uygulamalarıyla yıllardır adından söz ettiren bir gruptur. Bu nedenle sahneledikleri; *Ferhat ile Şirin*, *Böyle Bir Aşk Masalı*, *Tahterevallide Aşk*, *Çernobil’den Sesler*, *Ophelia’yi Kim Öldürdü?*, *Seni Seviyorum Diyecek Kadar Sarhoş?*, *İç Ses*, *Troyalı Kadınlar Korosu ya da Kayıp Tablet*, *Komedy*, *Kendine Ait Bir Oda*, *Melek*, *Nora*, *Vatan Yahut Silistre*, *Şair Evlenmesi*, *Çıkmaz Sokak*, *İadesiz Taahhütler*, *Aliye Bir Kadın* ve *Matmazel Julie* oyunları toplam 18 oyun sergileyerek en çok feminist metodolojiye uygun sahnelemeye sahip topluluktur.

Yeraltı tiyatro grubu ise 2005 yılından itibaren oluşturdukları “feminist tiyatro, feminist gestus, toplumsal cinsiyet inşası ve tiyatro” atölyeleriyle eş zamanlı olarak sahnelenen çalışmalar yapmıştır ve *Ben Makbule Bağırıyorum*, *Gölgenin Kadınları*, *Denizden Gelen Kadın*, *Örümcek Kadının Öpücüğü*, *Seyirlik Dedikodular*, *Maddahımtrak Hastane Öyküleri*, *Erkeklik Halleri* adlı oyunları sergileyerek toplam 7 adet oyunla alana katkı sağlamışlardır.

2008 yılında kurulan Bab-ı Tiyatro ise; *Dış Ses*, *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*, *Bavullar*, *Krem Karamel*, *Bu Bir Oyun Değil*, *Sahici İnsanlar Plastik Ölümler*, *Medine*, *Bu Anlamlı Günde* ve *Köprüden Önce Son Çıkış* feminist oyun yazarı Zeynep Kaçar’ın yazdığı oyunlarla günümüze kadar toplamda 9 yeni oyunun sahnelemesini yapmıştır ve günümüzde hala faaliyetlerine devam etmektedir.

Sezon içerisinde sahnelenen tiyatro uygulamalarına bakacak olursak son birkaç yılda kadını merkeze alan ve kadının arzularını, kadının sorunlarını ve sesini dile getiren oyun sayısı artmıştır ancak her kadın konulu oyun feminist bir uygulama sanılmamalıdır. Feminist tiyatro uygulamaları genel olarak, kadınlara, kadınlığa yüklenen olumsuz anlamların yıkılıp olumluya dönüştürmek, kadınların kendi kültür ve üretimlerinin değerlendirilmesini sağlamak, hepsinden öte

öğretilenin değil, kadınların sahip oldukları tüm değerlerin farkına varmalarını sağlamak için üretilen yaratıcı çalışmalardır (Belkıs, 2015: 156). Bu nedenle ülke tiyatrosunda feminist düşünceyle ve bakış açısıyla detaylı bir kuramsal çalışma sonucu üretilen ve feminist tiyatro uygulaması olarak sayılan eser sayısı, araştırma sonucu belirlenen tabloya baktığımızda yirmi üç yılda onlarca tiyatro oyunu içerisinde yalnızca 34 adettir. Özellikle 2010 sonrası Bab-1 Tiyatro'nun da kurulmasıyla birlikte uygulama anlamında feminist tiyatro oyunlarında artış gözlemlenmektedir. Şuan “Tiyatro Boyalı Kuş” ve “Bab-1 Tiyatro” güncel olarak feminist metodolojiyle sahne uygulamalarına devam etmekte ve güncel ekonomik koşullar içerisinde zor da olsa alana katkı sağlamaya devam etmektedirler.

SONUÇ

Tiyatro ve feminizm bağlamındaki çalışmalar üzerine yapılan alanyazın taraması sonucu, tiyatro alanına yeni bir eleştirel bakış sağlayan feminizmin bir aradalığının Batı'daki öncü çalışmalarla birlikte 2000 sonrası ülkemiz tiyatrosunda ve incelemelerinde yaygınlık kazandığı görülmektedir. 2000 sonrası feminist metodolojinin akademik yayınlar içerisine yerleşmesi ve paralelinde gelişen feminist tiyatro topluluklarının oluşumu ilerleyen 20 yılda büyük bir ivme kazanmışsa da son birkaç yılda sayının düşüşe geçtiği ve başlangıçtaki rakamlara döndüğü görülmektedir. Dijital taramada 2000-2023 yılları arasında tiyatro ve feminizm üzerine yapılmış ulaşılabilen 66 yayın bulunmakla birlikte bu sayının 34'ünü kapsayan en fazla yayının makale alanında yapıldığı, ardından 17 sayıyla yüksek lisans tez çalışmalarının oluşturulduğu, 8 adet kitap basıldığı ve 4 adet doktora çalışmasının bulunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu yayınlar içerisinde en fazla Batı ve Türk yazarların oyun metinlerinin incelemesi bulunmakla birlikte bu konudaki çalışmaların son yıllarda tekrara girdiği gözlemlenmektedir. Bu anlamda tiyatro oyunlarının yalnızca feminist bakış açısıyla incelenmesi yerine daha katmanlı ve literatüre katkı sağlayacak çalışmaların yapılmasının gerekliliği sonucuna varılmaktadır. Aynı şekilde feminist tiyatro olarak hayatına devam eden güncel olarak 2 adet tiyatro topluluğu bulunmaktadır ve bu tiyatroların sahneledikleri oyunlar dışında tiyatro sahnelerinde tam anlamıyla feminist metodolojiye sahip oyun izlemek çok güçtür. Teoride geliştirilen feminizm ve tiyatro birlikteliğinin pratikte de uygulanmasının gerekliliği ve sayının azlığı göz önünde bulundurulmalıdır. Yapılan teorik incelemeler bu zamana kadar sayıca fazlalık göstermektedir ve tiyatro sanatı ile feminizm oluşumunun eylemden ileri geldiği unutulmadan, feminist uygulamalara ve sahne üzerinde oyuncunun bu bağlamda beden, dil, eylem olanaklarının araştırıldığı çalışmalara ağırlık verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özbillik, Z. (1996). *Carly Churcill ve Lorraine Hansberry'nin Oyunlarındaki Kadınlık İmgesi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Özsoysal, F. (2014). Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar. K. Karaboğa & O. Arıcı (Dü) içinde, *Maske Kitabı* (s. 274-285). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Öztañ, E. (2022). Feminist Araştırmalar ve Yöntem. F. Saygılıgil (Dü) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 269-287). Ankara: Dipnot Yayınları.

Pirpir Avan, Y. (2019). Feminist Tiyatro “Tiyatro Boyalı Kuş” Örneği Üzerinden Türkiye’deki Feminist Tiyatrolara Genel Bir Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö6), 123-138. DOI: 10.29000/rumelide.648460.

Salta, Z. H. (2002). *Feminist Tiyatro*. T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirisi ve Dramaturgi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Tansel İliç, D. & Yıldırım, P. (2018). Araçsal Akla ve Pozitivizme Karşı Çıkan Bir Feminist Metodoloji. *Folklor/Edebiyat*, 24 (96), 201-210. DOI: 10.22559/folklor306

Varlı, G. (2010). *Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yıldırım Keskin, A. (2019). *Bağlantılı Karşıt Kamular: Kadın Hareketi ve Feminist Tiyatro*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

İnternet Kaynakça

URL 1. <https://bianet.org/bianet/kultur/66209-egitim-sen-3-nolu-subeden-oykumuz-yok> (Erişim: 20.09.2023)

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye Sevgili POLAT

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
sevgilizulbiye@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9768-9921

Yüksek Lisans Öğrencisi Fidan PURAN

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
fidanpuran@gmail.com

**KÂĞIT KESME SANATI ÖRNEĞİNDE VYTYNANKA VE GÜNÜMÜZ SANATÇISI
DARİA ALYOSHKİNA**

ÖZET

Kâğıt kesme sanatı, binlerce yıldır var olan bir el sanatıdır. Kökenleri antik çağlara dayanan bu sanat formülü dünya çapında farklı kültürlerde benzersiz bir şekilde gelişmiştir. Kâğıt kesme sanatının ilk olarak Çin’de, insanların evlerini süslemek için kullanıldığı düşünülmektedir. Çin ile iletişimi olan toplumlarda görülen kâğıt kesme sanatı, her ülkenin kendi dilinde *kesmek* fiilinin karşılığı olan kelimelerle ifade edilmektedir. 15. yüzyıldan itibaren de Anadolu’da kitap süsleme sanatlarından biri olarak, sanatımızda “Katı’ sanatı” olarak yer aldığı bilinmektedir. Katı’ sanatı, hat yazılarının oyularak levha şeklinde, bitki ve ağaç tasvirlerinde, yazı çekmecesini süslemelerinde, devlet arşiv defterlerinde kullanılan etiketlerde, desenler oyularak kullanımının tercih edildiği kaynaklarda bulunmaktadır. Bu sanat pratiği Ukrayna’da “Vytynanka” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vytynanka’nın 16. yüzyılda ilk örneklerinin mühür olarak kullanıldığı, ilerleyen zamanlarda insanların maddi imkansızlıklarından dolayı evlerinde perde olarak ve dini günlerde, kâğıttan kesilen desenleri, ev süslemek için kullandıkları kaynaklarda yer almaktadır. Ukrayna’da yaşayan günümüz sanatçısı Daria Alyoshkina bu sanatı daha ileri taşıyarak, önceleri küçük ebatlarda yapılan Vytynanka eserleri, büyük ebatlarda keserek kullandığı farklı yöntemle dikkat çekmektedir. Birçok ülkede sergiler açan sanatçı, kurduğu gölge tiyatrosunda dekorasyon olarak eserlerini asmaktadır. Bu araştırma kapsamında, kâğıt kesme sanatının tarihine ve Osmanlı döneminde Katı’ sanatının gelişimine kısaca yer verilmiştir.

Araştırmanın temelini oluşturan Ukrayna’da yapılan Vytynanka sanatı, sanatçı ile görüşme doğrultusunda ulaşılan, hedef makale ve elektronik kaynaklar incelenerek, gerçekleştirilmiştir. Araştırmada Vytynanka sanatının tanıtımına katkı sağlamak amacı ile sanatçı Daria Alyoshkina ve yaptığı eserler tanıtılmaya ve kültürel önemi vurgulanmaya çalışılmış, ilgili farkındalığın yaratılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Katı’ Sanatı, Kâğıt Kesme Sanatı, Vytynanka, Daria Alyoshkina

DARIA ALYOSHKINA & VYTYNANKA: A CONTEMPORARY ARTIST AND A PAPER CUTTING ART EXAMPLE

ABSTRACT

Paper-cutting art is a traditional handicraft that has existed for thousands of years and centuries and dates back to ancient times, allowing unique developments and differentiations in diverse cultures worldwide. This art form, whose origins date back to ancient times, has developed uniquely in different cultures worldwide. The common belief is that paper-cutting art was first used in China with the aim of decorating homes. Then, other societies that communicate with China have continued to develop their own cultural paper-cutting art, and this artform is expressed with words corresponding to the verb "to cut" in each country's own language. Since the 15th century, this artform has been known as one of the book decoration arts in Anatolia, and it is known as Katı’ Art. Katı’ Art is found in multiple diverse sources, such as where calligraphic writings are carved into plaques, plant and tree depictions, writing drawer decorations, and patterns carved into state archive books. This artform appears in Ukraine as Vytynanka.

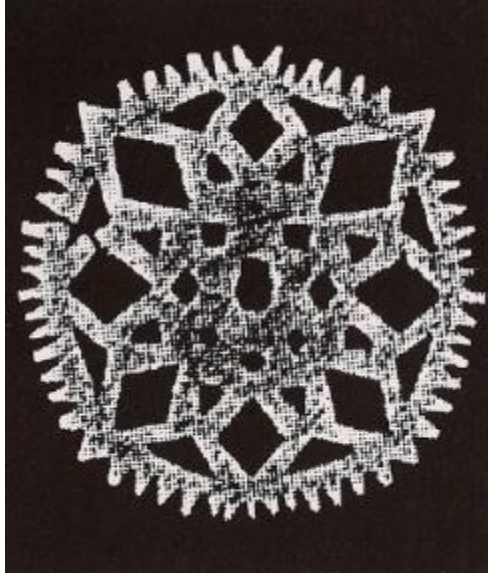
The first examples of Vytynanka were used as seals in the 16th century. Later, patterns from paper-cutting were used as decorations on religious holidays or curtains in homes due to financial hardships. Daria Alyoshkina, a contemporary artist in Ukraine, has taken this artform further by creating attention-grabbing large-scale Vytynankas than her predecessors who created smaller examples. The artist, who has held exhibitions in many countries, hangs her works as decorations in the shadow theater she has established. Relatedly, in the scope of the research, a brief overview of the history of paper-cutting art and the development of Katı’ Art in the Ottoman period was given. This research was conducted by examining articles and electronic sources reached through interviews with the artist Daria Alyoshkina and introducing the artist and her works to contribute to the promotion of Vytynanka art, emphasize its cultural importance, and create awareness.

Keywords: Katı’ Art, Paper Cutting Art, Vytynanka, Daria Alyoshkina

GİRİŞ

Kâğıt kesme sanatı çok eski zamanlardan beri var olan yüzey süsleme sanatlarından birisidir. Kâğıdın Çin’de bulunmasıyla başlayan süreçte, kâğıt kesme sanatının da ilk olarak burada yapılmaya başlandığı düşünülmektedir. Kâğıt kesme sanatının ilk olarak, Han Hanedanlığı döneminde (MÖ 206 – MS 220) Kuzey Çin’de ortaya çıktığı kaynaklarda yer almaktadır (Fey, 2011: 13). Özellikle, cam gibi malzemelerin keşfinden ve yaygın kullanımından önce, Çin’de yaşayan insanların, evlerinin pencere, kapı ve duvarlar gibi iç ve dış bölümlerini oluşturan yüzeylerinde kâğıt kesme-oyma ile oluşturdukları desenler kullandıkları literatürde yer almaktadır. Daha sonraki zamanlarda da camın pahalı bir ürün olması ve toplumun farklı kesimlerinin bu malzemeye kısıtlı erişimi olmasından dolayı insanlar, günlük yaşamda kâğıt kesme sanat dalının kullanımına devam etmişlerdir. Kâğıt

kesme sanatında kullanılan malzemelerin ucuz ve kolay erişilebilir oluşu ile yapımının çabuk öğrenilmesinden dolayı halk sanatı olarak geliştiği ve yaygınlaştığı söylenebilir (Wang, 2013: 124).



Görsel 1. Kuzey ve Güney Çin hanedanlığı (420-589) dönemine ait olduğu düşünülen kâğıt kesimi

Sarıca'nın aktardığına göre (2015: 32); “kâğıt kesme sanatının ilk örnekleri, (Bkz. Görsel 1) Çin toplumunda festivaller ve diğer kutlamalar için dekorasyon amaçlı hazırlanan çalışmalardır. Bahar kutlamaları için hazırlanan süslemeler, iyi şans getirdiğine inanılan semboller (uzun yaşam için çam ağacı, çocuk sahibi olmak için nar, iyi mahsul için kavun gibi) ve pek çok ev eşyası kâğıt kesme sanatı ile üretilmiştir” (Sarıca, 2015: 32). Görsel 2’de ise, Çin’de, saadet, maaş ve uzun ömür için yapılan kâğıt oyma örneği bulunmaktadır (Wang, 2013: 125).



Görsel 2. Çin’de, Saadet, Maaş ve Uzun Ömür İçin Yapılan Kâğıt Oyma Örneği

Çin’de kâğıt kesme sanatı örnekleri birçok amaçla kullanılmıştır. Örneğin, düğün, doğum, cenaze ve diğer özel günlerde yaşam ortamlarına asmak veya kullanacakları eşyaların yüzeylerini süslemek için, şablon olarak geleneksel motifler, kâğıt kesme sanatı ile

uygulanmıştır (Hu, 2007: 242). Yöntem olarak, Çin’de yaşayan sanatkarlar, kâğıdı elli kat olacak şekilde üst üste koyup, keskin uçlu bıçak, keski ya da zımba kullanarak kesme yöntemini kullanmışlardır (Sarıca, 2015: 14). İlk örneklerinin Çin’de görüldüğü kâğıt kesme sanatının, yüzyıllarca süren yolculuğun ardından dünyaya yayılarak günümüze kadar ulaşan bir sanat dalı olmasının arkasında iki temel neden olduğu düşünülmektedir. Birinci olarak, Çin’in uluslararası politik, siyasi ve sosyal iletişimde olduğu diğer ülke ve toplumlara zamanla yayılmıştır. Bu yayılmalar sonucunda, kâğıt kesme sanatının, Çin’le ilişkiler içinde olan Türk sanatına da yansdığı literatürde geçmektedir. Pazırık kurganlarından çıkan deri ve keçe oymalı, applike yapılmış bu eşyaların bulunmasıyla (Köylü, 2021: 4), bu sanatın Uygur ve Kopt sanatı kitap cilt yüzeylerinde kullanıldığı belirtilmektedir (Günay Kaygusuz, 2017: 196).

Hun Türklerine ait olan 1. Tüekta ile 1., 2. ve 3. Pazırık kurganlarında bulunan deriden oyularak yapılmış eyer kaşı süsleri, deriden ve keçeden yapılmış applike süsler, deriden kesilmiş hayvan figürleri; bu sanatın çok eski dönemlerden itibaren Türkler tarafından yapılmakta olduğunu, Çin’le yakın bulunmaları dolayısıyla da bu iki kültürün birbirinden etkilendiklerini düşündürmektedir (Türkoğlu, 2011: 10).

Diğer bir neden olarak da farklı coğrafyalardaki, yazar, taş, çini ustaları ile deri ve ahşap oyma ve kitap süsleme sanatçıları gibi sanatkar ve zanaatkarların, başka ülkelere kendi arzuları ya da yöneticilerinin istekleri doğrultusunda giderek birbirlerinin sanatlarından etkilendikleri anlatılmaktadır (Ogan, 2013: 26-27). Türk sanatına erken zamanlarda giren kâğıt kesme sanatının zamanla Orta Asya üzerinden İslam ülkelerine ulaştığı da bilinmektedir. 15. yüzyıldan itibaren de Osmanlı Devleti döneminde kitap ciltlerinde oyma örnekleriyle beraber, Türk-İslam süsleme sanatında *Katı’ sanatı* olarak yer aldığı bilinmektedir.

Katı’ Sanatının Genel Özellikleri

Katı’ sanatı; kâğıt ya da deri yüzeyine çizilmiş yazı, desen veya bir şeklin oyup çıkarılarak başka bir yüzeye yapıştırılması ile oluşan sanat olarak tanımlanmaktadır. Bu şekilde yapılmış esere “Katıa”, sanatkarına “katı” veya “katta” (Çağman, 2005: 32) terimleri kullanılmaktadır. Bu terimin kullanımında bir başka yaklaşım ise kelimenin etimolojik incelemesinden yola çıkmıştır. Bu tanıma göre; *kat*’ kelimesi, kesme, kesilme, ayırma anlamına gelirken, *Kāti*’ ise kat’ eden, kesen, durduran, anlamlarına gelmektedir (Morçay, 2014: 9). Bu tür terimsel yaklaşımların, Katı’ sanatının uygulanış sürecindeki teknik ve yöntemlerde de usûl olarak devam ettiği bilinmektedir.

Katı’ sanatının uygulanması sürecinde, sanatkarların farklı yöntemlerle bu sanatı yorumladıkları gözlemlenmiştir. Örneğin, Katı’ sanatında, oyup çıkarılan desen “erkek katı”, kalan parça ise “dişi katı” olarak adlandırılır ve ortaya çıkan bu iki desenin, ayrı yüzeylere yapıştırılması ile farklı eserler ortaya çıkabilir. Başka bir yöntemde ise Katı’ sanatı uygulamasında kâğıdı ikiye katlayarak simetrik desenler elde edilebilmektedir. Tek bir kâğıt kullanıp, bu kâğıdın yüzeyinde desen kesilerek yapılan uygulamaya ise “yalın kat” adı verilmiştir (Bkz. Görsel 3). Yine başka bir yöntemde, “kat kat” veya “katmerli” olarak tabir edilen katı’ sanatı oymalarında, büyükten küçüğe doğru desenler, üst üste yapıştırılmak suretiyle oluşturulmaktadır. Bu tarzdaki tasarımlar, bitkisel bezemelerin olduğu kompozisyonlarda sıklıkla kullanılmaktadır (Bkz. Görsel 4-7-8-9-10). Katı’ sanatının

uygulanmasında, Nevregan¹, kâğıt oyma sanatında kullanılan eski bir alet iken, günümüzde kâğıt oyma ve kesme işlemleri için kretuar bıçağı ile makas tercih edilmektedir.



Görsel 3. Ejder deseninin yalın kat kâğıt oyma örneği

Katı’ sanatının uygulanma alanlarının çok çeşitlilik gösterdiği, örneğin, erkek ve dişi katı yöntemi kullanılarak hat yazılarının oyulduğu levha kompozisyonlarında, bitki ve ağaç tasvirlerinde, yazı çekmecesi süslemelerinde (Bkz. Görsel 4) ve Osmanlı döneminde kullanılan devlet arşiv defterlerinin etiketlerinde desenler oyularak Katı’ sanatının tercih edildiği, günümüze ulaşan örneklerde ve yapılan araştırmalarda bulunmaktadır (Bkz. Görsel 5).



Görsel 4. Mevlevî derviş Hasan Eyyübî tarafından kâğıt oyma olarak süslenmiş yazı çekmecesi / Görsel 5. 1841 yılına tarihlendirilen Defter-İ Amire ve Maktuat Der-Kefce-İ’de bulunan etiket

Osmanlı Döneminde Katı’ Sanatının Gelişimi

Katı’ sanatının İslam dünyasında ilk olarak 15. yüzyıl döneminin deri kitap cilt kapaklarında görüldüğü ve Afganistan’ın Herat bölgesinde bu sanatın geliştiği araştırmalarda anlatılmaktadır. Mesara (1991: 3-4), Katı’ sanatının tarihini ve gelişimini anlattığı kitabında;

¹Nevregan: Mücellitlerin mukavva ve deri oymakta kullandıkları âlete *nevregân* (veya *nevrekân*) denir (Morçay, 2014: 74).

tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali tarafından 1586’da yazılan ve yazarın hat, tezhip, minyatür, cilt ve oyma sanatçıları anlattığı “Menakıb-ı Hünerveran” adlı eserinde, oymacıların bulunduğu kısımda, 15. yüzyılda Herat’ta yaşayan ve eserler veren Abdullah Katı’dan bahsedildiğini belirtmektedir. 15. yüzyılda Katı’ sanatı ile yapılmış bitki ve hayvan tasvirlerinin yer aldığı “Fatih Albümü” bu dönemin en önemli eseridir ve Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunmaktadır (Bkz. Görsel 6).



Görsel 6. Oymacılık sanatının ilk ve bol örneklerinin bulunduğu Fâtih albümünden kâğıt oyma ile tasvir edilen efsanevi yaratıklar

Osmanlı sanatında görülen Katı’ kompozisyonları teknik açıdan incelendiğinde, kâğıdın özelliklerinin büyük önem arz ettiği tespit edilmiştir. Kullanılacak kâğıdın asitsiz olması, yapıştırma sırasında sorun çıkmasını engellemektedir. Buna göre, Katı’ sanatında ebru ile boyanmış kağıtlar, doğal boyalar ile renklendirilmiş kağıtlar, pelür kağıtlar ve farklı doku özelliği olan kağıtlar tercih edilen türlerdir. Çoğunlukla bitkisel kompozisyonlarda, özellikle çiçeklere ve ağaçlara katman vermek amacıyla kullanılan kâğıdın inceliği ve gramajının düşük olması da başka bir önemli unsurdur. Bu şekilde kat kat hazırlanan eserler üç boyutlu olarak görülmektedir. Bu eserleri sabitlemek ve kalıcılığı artırmak için geleneksel usûlde hazırlanan ve “muhallebi” olarak tabir edilen yapıştırıcı kullanılmaktadır. Muhallebi ise, belli ölçülerde buğday nişastası, su, jelatin ve şap karışımından oluşmaktadır.

Osmanlı döneminde, saray nakkaşhanesinde başlayan Katı’ sanatının kompozisyonlarında, genellikle bitkisel bezemeler, ejder, kuş gibi hayvan tasvirleri, havuz ve fiskiye görsellerinin de içinde bulunduğu mimari yapılar ile gemi, kayık gibi nesne oymalarının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca günümüze ulasan eserler incelendiğinde, 16. yüzyılda zengin örnekler veren Katı’ sanatının Osmanlı saray kitap süsleme sanatlarında görülmeye başlandığı anlaşılabilmektedir. Bu dönemin eserleri olarak, Şehzade Mehmet için Hattat Ali Çelebi tarafından yazılan ve Katı’ sanatı ile hazırlanan “Kırk Hadis” ve bahçe manzaralarının Katı’ sanatı ile eserleştirildiği “Nişapuri Albümü” (Bkz. Görsel 7) örneklendirilebilir (Altay, 2000: 8).



Görsel 7. Şah Mahmud Nişapuri Albümü: Oyma çiçeklerle bahçe manzarasından detay

Dünyaca ünlü gezgin ve yazar Evliya Çelebi, 17. yüzyılda saray nakkaşanesi sanatçılarından bazılarının, saray dışında kendi atölyelerinde sanatlarını icra ettiklerinden söz etmektedir (Morçay, 2014: 13). “Çarşı ressamı” olarak adlandırılan bu sanatçıların hazırladıkları minyatür ve Katı’ sanatı örneklerinin olduğu eserlerin, Avrupalı seyyahların dikkatlerini cezbedtiği ve batılı seyyahlar tarafından satın alındığı kaynaklarda yer almaktadır. Bu eserlerde, Kanuni’nin, Yavuz Sultan Selim’in ve dönemin halk insanların minyatürlerinin olduğu kıyafet albümlerini ve bu albümlerdeki minyatürlerin etraflarında Katı’ sanatı ile yapılmış bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Bu dönemin öne çıkan eserleri arasında, Bursalı Fahri’nin kâğıt oyma manzara ve kıt’aları, yine Bursalı Fahri’nin baştan sona oymalarını yaptığı, önce dönemin padişahı I. Ahmet’e, daha sonra IV. Murat’a sunulan “Gülistan” kitabı (Çığ, 1957: 162) ve içinde kâğıt oymadan yapılmış natüralist çiçek buketlerin bulunduğu “Gazneli Mahmut Albümü” (Tuhfe-i Gaznevî,) örnek olarak gösterilebilir (Mesara, 1991: 5).



Görsel 8. Mundy Albümü, kâğıt oyma tasarımlara örnekler / **Görsel 9.** Mehmet Selim Divanı’ndan örnek vazoda çiçekler

Paralel olarak batılı seyyahların, ülkelerine dönerken yanlarında Katı’ sanatının örneklerini götürmelerinin, kâğıt kesme sanatının batıya tanıtılmasında ve Avrupa’da 17. yüzyıldan itibaren görülmesinde etkili olduğu söylenebilir. Avrupalı sanatçılar “Silhouette” sanatı olarak kendi tarzlarında kâğıt oymalar yapmışlardır. Katı’ sanatı tarihinde “Mundy Albümü” (Bkz. Görsel 8) olarak bilinen eser Londra Britanya Müzesi’nde, diğer kıyafet albümü ise Fransız Milli Kütüphanesi’nde (Eryılmaz, 2023: 421) bulunmaktadır. Alman imparatoru II. Rudolf, Türk kâğıt oymalarına değer veren bu dönemin koleksiyoncuları arasında yer almıştır. (Mesara, 1991: 5).

18. ve 19. yüzyılda Katı’ sanatçıları da dünyada oluşan yeni sanat akımından etkilenerek, barok ve rokoko tarzında kâğıt oyma ile vazo, buket ve hat yazılı levhalar yapmışlardır. Bu dönemin ince işçiliği ile dikkat çeken eseri; çiçek, kuş ve vazo figürlerinin bulunduğu Mehmet Selim Divanı’dır (Bkz. Görsel 9) (Köylü, 2021: 6). 19. yüzyıl sanatçılarından Vahdetî Efendi, Süleyman (Amel-i Süleyman), Mücellit Mehmet Rıfat, Katı’ sanatında eserler vermişlerdir (Mesara, 1991: 17). Bu yüzyılın Katı’ sanatı açısından bir diğer dikkat çeken ayrıntısı ise, daha önceki dönemlere ait Katı’ eserlerinde, sanatçı imzasına rastlanmazken, 19. yüzyıl eserlerinde sanatçı imzası ve tarihine de rast gelinmektedir (Küççük, 2015: 16).



Görsel 10. Cilt tasarımı Katı’ sanatı kullanılarak yapılmış eser

20. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı döneminin sona ermesi, dünya savaşları ve mücadele yıllarının başlamasının etkileriyle, Türk sanat dünyasında çok fazla eserlerin verilemediği düşünülmektedir. Katı’ sanatı da bu dönemlerin yoğun atmosferinden etkilenmiş ve bu süreçte unutulmuş bir sanat olarak kalmıştır. Ord. Prof. A. Sühely Ünver’in araştırmaları ile tekrar gün yüzüne çıkan Katı’ sanatı, günümüz Türk sanatında süsleme unsuru olarak devam eden ve gelişen bir sanattır. Katı’ sanatının Türk sanatı içerisinde gelişmesi için güncel katkılardan birisini de Katı’ sanatçısı Dürdane Ünver yapmıştır. Katı’ sanatçılarının yetişmesi ve bu sanatın doğru usûl ve kurallar çerçevesinde öğretilmesi amacıyla, örgün ve yaygın eğitim kurumlarında Katı’ sanatının ders olarak işlenmesi hedefiyle, sanatçı tarafından eğitim müfredatı hazırlanmıştır (Dürdane Ünver, kişisel görüşme, Mayıs 2023).

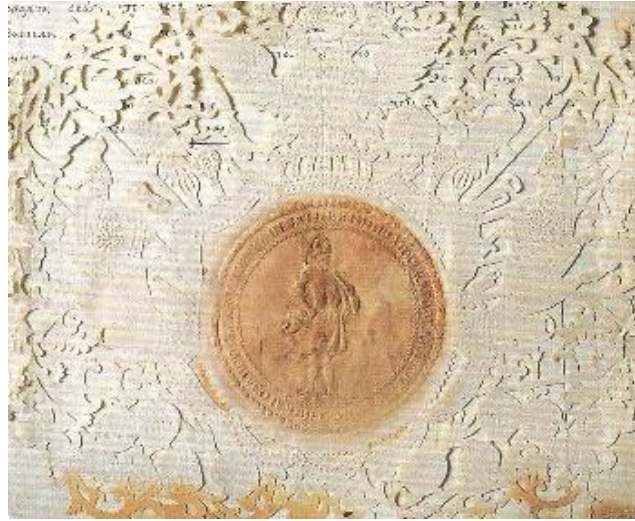
Geleneksel Türk sanatında Katı’ olarak adlandırılan kâğıt oymacılığı, genel olarak Avrupa’da “Silhouette” olarak adlandırılmıştır. Bu sanatın farklı dillerdeki karşılıkları, Fransızca “L’art de la Silhouette” veya “Decoupage”, Farsça’da “Efşan”, İngilizce’de

“Paperfiligree”, “Papercut” veya “Silhouette cutting”, Almanca da “Silhouettenkunst” veya “Scherenschnitt” (Mesara, 1991: 2) Çince’de “Jianzhi”, Japonca’da “Monkiri”, “Kirie”, veya “Katagami”, Hintçe’de “Sanjhi” olarak isimlendirilmiştir (Morçay, 2011: 10). Ayrıca, kâğıt kesme sanatı, Polonya’da “Wycinanki”, Meksika’da “Papel Picado” olarak (Dinç, 2022: 799), ve son olarak Ukrayna’da “Vytynanka” olarak bilinmektedir.

Vytynanka Sanatının Ukrayna’da Gelişimi

Ukraynaca dilinde “vytnanka” ve “Rusça “vyrezanka” kelimeleri arasındaki belirsizliği gidermek adına “вырезанка” (Rusça=kesmek) kelimesi ile Rusya, Beyaz Rusya ve Ukrayna ülke ve bölgelerinde kâğıt kesme sanatını tanımlamak için “*Vytynanka*” evrensel bir kavram haline gelmiştir (Anonim, yy). Vytynanka, Ukrayna’da insanların evlerini dekore etmek amacıyla kullandıkları, deri ve kâğıt gibi malzemeleri oymak ve kesmek suretiyle oluşturdukları bir sanat biçimidir. İnsanlar evlerinin pencerelerinde kâğıttan kestikleri desenleri perde olarak veya şapellerinde dini figürleri kâğıttan keserek süsleme unsuru olarak kullanmışlardır. Halk sanatı olarak gelişen bu sanat dalında, özellikle kadınlar ile çocuklar pratik yaparak ustalaşmışlardır (Kosytska, 2008: 84).

Vytynanka sanat pratiğinin ilk örneklerinin 16. yüzyıl ortalarında, resmi ofislerde mühür olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Bkz. Görsel 11). Kenar süslemeleri oyularak yapılan, mühür için orta kısmı boş bırakılan bu parçaların, sayfaların sonunda kullanıldığı kaynaklarda yer almaktadır (Kosakivsky, yy).



Görsel 11. Vytynanka mühür

1870-1890 yıllarında büyük gelişme gösteren Vytynanka sanatının örneklerini, Ukrayna’da köyde yaşayanların, duvarlarda tablo olarak veya farklı şekillerde, evlerinin dekorasyonlarında süsleme amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Bu sanatın kolaylıkla pratikleştirilmesinden dolayı halkın, bu sanattalını sıklıkla tercih ettiği düşünülmektedir. 1926-1928 yılları arasında Kamianets-Podilskyi Sanat ve Endüstri Meslek Okulu öğrencileri, çevrelerinde bulunan köylerden kâğıttan yapılmış Vytynanka eserlerini toplayarak albümleştirmiş ve yayımlamışlardır. 1940 ve 1950 yıllarındaki savaş dönemlerinde, insanların gazetelerden perde ve renkli kâğıttan kestikleri desenleri evlerinde yine dekorasyon maksadıyla

kullandıkları, kaynaklarda yer almaktadır (Kosakivsky, yy). Bu sanat pratiğinin yeniden hayat bulması için 1960'lı yıllarda çalışmalar yapılmış, Vytynanka eserlerinin olduğu sergiler açılmıştır (Stankevych, 2008: 54). Bu sanatın tekrar canlanması için yoğun çalışmalar yapan ve Vytynanka eserlerini toplayarak koleksiyonlar oluşturan bir Vytynanka sanatkârına, Maria Rudenko (1915-2003) örnek gösterilebilir. Yaptığı çalışmalardan ve fevkalade uğraşısından dolayı, ABD Astrofizik Enstitüsü'ndeki Uluslararası Küçük Gezegenler Merkezi ve Kıvrımlı astronomlar tarafından keşfedilen yıldız Rudenko'nun ismini vermeyi uygun görmüşlerdir (Kosakivsky, yy).

Vytynanka, 1995 yılında, bilimsel literatürde tanım olarak “renkli kağıtlar dahil olmak üzere, çeşitli malzemelerden kesilmiş dekoratif görüntü veya süslemeleri temsil eden uygulamalı bir sanat” olarak ifade edilmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda Ukrayna halkının evlerine Paskalya ve Noel gibi önemli günlerde resimler ve oyma kağıtlardan oluşturdukları desenleri astıkları, dolayısıyla, Vytynanka sanatının örneklerinin en çok rastlanan şekli ile, süsleme ve dekorasyon amaçlı kullanımının günümüze ulaştığı kaynaklarda belirtilmiştir (Anonim, yy).

Ukraynalı halkın, evin giriş kapısının karşısına, evin oturma odasına ve ev sahibinin şapel olarak kullandığı dua seremonisinin gerçekleştirildiği yerler gibi lokasyonlarda, Vytynanka olarak hazırladıkları desenleri süsleme amacı ile yerleştirdikleri düşünülmektedir. Kesilen kâğıt desenlerin, dini ikonların çerçevelerinde, kapı, pencere, duvar ve soba süslemelerinde kullanıldığı da belirtilmektedir (Anonim, yy). Bu süslemelerde, kutsal ruhları temsil etmesi için genellikle güvercin sembollerini kâğıttan keserek kullanmışlardır. Güvercini kanatlı ve kuyruğunu akordeon şeklinde katlayarak biçimlendirmişlerdir (Kosytska, 2008).



Görsel 12. Ev dekorasyonunda kullanılan Vytynanka örnekleri

Vytynanka ile yapılan tasarımlarda zoomorfik ve bitkisel kompozisyonlar geometrik desenler ile birlikte düzen içinde kullanılmaktadır (Bkz. Görsel 12). İlk başta karışık gibi gelen desenler ve kompozisyon elemanların simetrik şekilde kullanılması ile estetik bir algı yaratmaktadır. Ukrayna'da özel günlerde ve ev süslemelerinde sıklıkla kullanılan kâğıt kesme süslemelerinin yöntem ve teknik sürecine, kâğıdın raporlanması ile başlanılır. Hazırlanan kâğıt düzeninin belirleyici faktörü, desenlerin simetrik ve ritim içerisinde oluşudur. Eşkenar dörtgen, yıldız, rozet, çiçek, ağaç, hayvan ve insan figürlerinin sıklıkla kullanıldığı oyulmuş kâğıt sanatının yapımı günümüzde de sürmektedir (Kosytska, 2008: 84).

Vytynanka yapmak için, kâğıtlar ikiye, dörde ve sekize katlanarak çizilen desenler kesilmektedir. Sanatçılar, kâğıt kesimini kendi sanat yorumlarına göre, el, makas veya bıçak kullanarak yapmaktadırlar. Vytynanka ev dekorasyonunda, şablon oluşturmada, tebrik kartlarında, dini anlam taşıyan objelerin süslenmesinde kullanılmakla beraber, Ukrayna’da çocuk oyuncakları yapımı için ve duvarları, camları, rafları süslemede renkli kâğıtlardan desenler oluşturulduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Stankevich, 2008: 49).



Görsel 13. Vytynanka hayat ağacı desenleri

Kâğıt kesimi yapılırken kullanılan desenlerin mitolojik ve felsefi anlamlar içeren desenler olduğu düşünülmektedir. Örneğin, Ukrayna geleneksel sanatlarında sıklıkla kullanılan “Hayat Ağacı” (Bkz. Görsel 13) deseni içerdiği anlamlar neticesinde, seramikler, paskalya yumurtaları, nakışlar gibi birçok sanat dalı ve eser süslemesinde tercih edilmektedir. “Hayat Ağacı” deseni, “dünyadaki tüm canlıların ayrılmaz birliği” anlamına gelmektedir ve üç bölümden oluşmaktadır. Orta bölüm olan gövdesi, canlıların dünyadaki varlıklarını, görünmeyen kökler ise maneviyatı ve diğer dünyada yaşayan ataları temsil eder. Üsteki bölüm tanrıların yaşadığı taç kısımdır. Güneş, ay, kuşlar, çiçekler, arılar gibi figürler ile sembolize edilmiştir (Borisivna, 2019).

Khramova-Baranova (2018: 78), Vytynanka süslemelerini “bütünsel bir görsel, mekânsal imge” olarak görmektedir. Kullanılan Ukrayna geleneksel motiflerinin ve sembollerinin çeşitli anlamlar içermesinden dolayı, mekanlar için dekoratif çözüm olabileceğinden bahsetmektedir. Vytynanka, Ukrayna’nın diğer sanat dalları gibi ilgi görmekte ve uygulamalı sanat pratiği olarak bu konuda sergiler oluşturulmaktadır (Molin, Kovalçuk, 2020: 103).

Vytynanka mekân süslemeleri dışında başka alanlarda da kullanılmaktadır. Bu sanattan esinlenen modacılar, geleneksel Ukrayna desenlerini kıyafetlere applike tekniği ile eklemekte ve değişik kullanım alanları oluşturmak kaydıyla, bu sanatın karşılaştırılmalı bir çalışma olarak, farklı disiplinlerde sürdürülebilirliğini sağlamaktadırlar (Bkz. Görsel 14-15). Daha önceleri keçe ve deriden oyma desenleri, kıyafetlerinde süs ve takı olarak kullanan Ukraynalı halk,

günümüzde genç modacıların tasarımları ile bu geleneğin devam ettiğini görmektedirler (Stankevich, 2008: 51).



Görsel 14. Kıyafetlerde Vytynanka desenlerin kullanımı / **Görsel 15.** Vasyl Korchynskyi tasarımı

Sanatçı Vasyl Korchynskyi, oluşturduğu geleneksel Ukrayna desenlerini, kıyafetler üzerinde applike olarak kullanmış (Bkz. Görsel 15) ve bu tasarımlarını Vytynanka olarak adlandırmıştır (Potapova, 2004: 368).

Vytynanka çalışan sanatçılar, kompozisyonları ve estetik görünümlü eserleri, Ukrayna'nın geleneksel motiflerini kullanarak oluşturmaktadırlar. Dini ve mitolojik anlamlar içeren ikonlar ile bitkisel ve geometrik desen modüllerinin birlikte kullanımı, görsel farklılık yaratmaktadır. İlk bakıldığında göze karmaşık gelen desenler, zamanla ritim içerisindeki düzeni gözler önüne sermektedir. Kullanılan desenlerin gerçeklik algısı kâğıdın kesilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Kâğıdın naifliğinin, beyaz rengin saflığının ve kompozisyonlarda kullanılan hikayelerin bütününe baktığımızda oluşturan eserler ezber bozan bir hissiyat oluşturmaktadır. Ezber bozan eserleriyle Vytynanka sanatının günümüzdeki temsilcilerinden birisi Daria Alyoshkina'dır.

Modern Vytynanka Sanatı ve Sanatçısı Örneği: Daria Alyoshkina

Günümüz sanatçılarından Daria Alyoshkina, yaptığı Vytynanka çalışmalarında tasarımları ile dikkat çekmektedir. Çalışmalarında beyaz ve renkli kâğıt kullanan Daria Alyoshkina, eserlerini büyük ebatlarda yaparak, eserlerinin sergilendiği mekanlarda ferahlık hissi yaratmaktadır (Bkz. Görsel 16). Çalışmalarında her zaman bir hikâye kompozisyonu oluşturan sanatçı, mitolojik sembelleri de eserlerinde kullanmaktadır.

Liev'de yaşayan sanatçının çocukluğu Podilia bölgesinde geçmiştir. Sanatçı bir ailede büyüyen Daria Alyoshkina, eğitiminde de sanatı tercih ederek anıt ve heykel alanında Lviv National Academy of Fine Arts kurumunda yüksek lisans yapmıştır. Vytynanka sanatını

annesiyile birlikte yaptığı çalışmalarla tanımış, kendi çocukları olduktan sonra da bu sanatı devam ettirmiştir. Daria Alyoshkina, kendinin uyguladığı teknik ve uygulama yüzeyi olarak büyük ebatlardaki kâğıt kesme eserlerini, Almanya, Fransa, Güney Kore, Polonya ve ABD gibi farklı ülkelerde sergilemiştir (Yabluçna ve Polovinka, 2019).



Görsel 16. Daria Alyoshkina ve eserleri

Bu sanat pratiğinde, geleneksel olarak kullanılan kâğıdın narin ve kısa ömürlü olmasından dolayı, Alyoshkina, eserlerini daimî kılmak ve dayanıklılığını sağlamak amacıyla sentetik kâğıtlar kullanmaktadır. Daria Alyoshkina, Vytynanka eserlerini hazırlarken geleneksel Ukrayna motiflerinden ilham alarak ve özellikle kadın figürlerini eserlerinde ön planda tutarak, geometrik ve bitkisel kompozisyonlara birlikte yer vermektedir. Tasarımlarında doğadan ve ülkesinin kadim geleneksel tılsım sembollerinden ilham alan sanatçı, fikrini oluşturmaya kâğıda eskizler çizerek başladığını ve kompozisyonlarını yavaşça oluşturduğunu belirtmektedir. Hazırladığı kompozisyonların kendi hikayelerinin olduğunu belirten sanatçı Daria Alyoshkina, Vytynanka eskizlerini, kâğıdın bir yüzeyine geçirerek, kâğıdı ikiye katlayarak kesmekte ve simetrik kompozisyonlar ortaya çıkarmaktadır. Simetriye verdiği önem ile geleneklerine bağlılık arasında yakın bir ilişki kuran sanatçı, eserlerinde kesme işlemini yaparken makas ve bıçak kullanmaktadır. Sanatçı, eski inançları bağlamında, bayramlarda Vytynanka'nın makas ve bıçak kullanmadan, elle yırtılarak yapıldığını ve kendisinin de zaman zaman bu geleneği izlediğini belirtmektedir. Sanatçı, Vytynanka sanatı ile yapılan ajur desenli kâğıtların, evlerin pencerelerinde kötü ruhları kovmak için asıldığını ve dini ve özel günlerde dekoratif olması açısından da tercih edildiğini söylemlerine eklemektedir. Dini bayramlarda yıldız, kar tanesi deseni veya melek şeklinde kesilmiş kâğıtlar kullanıldığını belirten sanatçı, haç şeklinde kesilen desenin bebek karyolarına asıldığını, mobilyalarının ise Vytynanka desenli peçeteler ile süslendiğini açıklamıştır (Yabluçna ve Polovinka, 2019).

Yaratıcılığı, doğuştan var olan veya çalışarak kendini geliştirme olarak tanımlayan sanatçı, “yaparak öğrenme” metoduna inanmaktadır. Kendisini ikinci kategoriye koyan sanatçı, ailesinin farklı sanat alanlarındaki bilgilerini, çocukluk yıllarında tecrübe ederek birikimlerinin oluştuğunu ve eserlerini geçmişten ilham alarak yaptığını belirtmektedir. Küçük yaşlarda sanat ile olan pratiklerinde çok heyecan yaşadığını ve ilerleyen zamanda bu heyecanının

kaybolduğunu anlatan Daria Alyoshkina, büyük ebatlarda çalıştığı eserlerinde heyecanını tekrar kazandığını açıklamaktadır (Alyoshkina, yy). Yaratıcılığını ve zengin hayal gücünü sanat pratiğinde ritim içinde kullanan sanatçının yarattığı Vytynanka çalışmalarının muazzam ebatlarda olması ve bu eserlerin mekanlara asılmasıyla eserlere vuran günışığı ve oluşan gölgeler sayesinde vitray görünümü elde edilmektedir (Bkz. Görsel 17). Dekoratif görünüm yaratan bu tuvallerden gerçek enstalasyonlar yaratan sanatçı, eserlerini tiyatro ve kamusal alanlarda sergileyerek bu alanlarda kendi ulusal geleneğini yaşatır vaziyettedir.



Görsel 17. Daria Alyoshkina ve eserleri

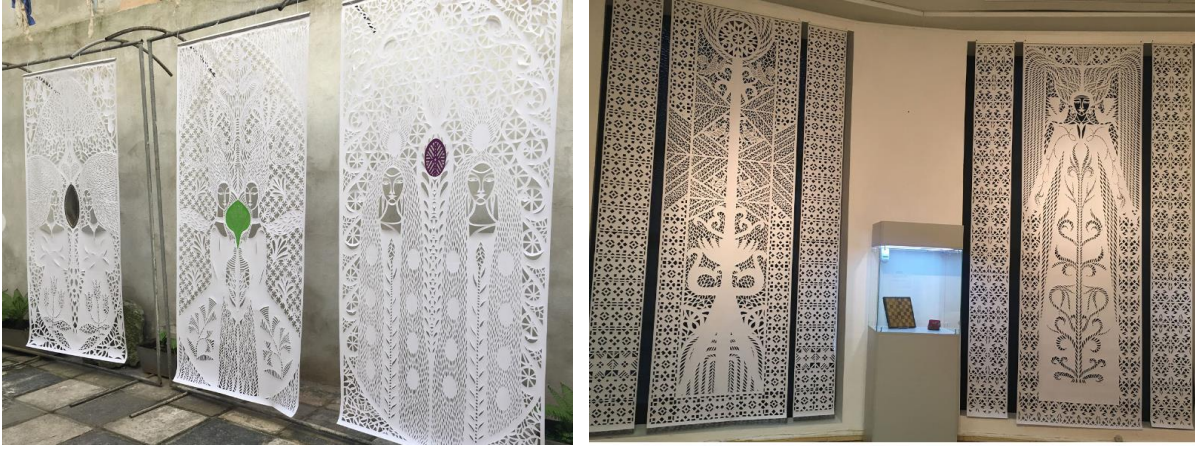


Görsel 18. Sanatçının kadın figürünü işlediği eseri

Vytynanka sanatında farklı katlama ve kesme teknikleri kullanan Alyoshkina, eşsiz el becerisi ile kağıtlarına desenlendirme yaparak geleneksel ve modern sanat arasında köprü kurmaktadır. Projelerinde kadın figürünü (*Beregin*)² (Bkz. Görsel 18) (Molin & Kovalçuk, 2020: 104) ön planda tutan sanatçı, farklı platformlarda sanat eserlerini sergilemektedir. Sanatçı açık hava sergilerinde ve tiyatro prodüksiyonlarında kullanılmak üzere birçok eser meydana getirmiştir. Pysanka projesi olarak adlandırdığı eserlerinde üç adet 230 cm uzunluğunda, 110 cm eninde Vytynanka tasarım kesmiştir. Tasarımlarında sanatçı, malzeme seçimini sentetik

² Beregin, Берегиня: Beregynya, Doğu Slav mitolojisinde bir yaratık, aşağıdaki bir kadın tanrı veya koruyucu ruhtur.

yapıdan seçerek, Vytynanka geleneksel motiflerinden eserlerini oluşturmuştur (Bkz. Görsel 19).



Görsel 19. Pysanka projesi / Görsel 20. Shchedryk projesi

Görsel 20’de bulunan projesinde Daria Alyoshkina, siyah arka planı kontrast olarak kullanarak kompozisyonlarının dikkat çekmesini sağlamış, geometrik desenlerle kesilen kısımları daha da vurgulanmıştır. Dik şekilde duran tasarımının merkezinde insan figürü yer almaktadır (Bkz. Görsel 20). Paneller 350 cm boyunda ve 170 cm eninde kesilerek tasarımlar oluşturulmuştur. Ukrayna Ulusal Tarih Müzesi'nin desteği ile bu eserler Ukraynalı ünlü besteci Mykola Leontovych'e ithaf edilmiştir (Alyoshkina, yy).



Görsel 21. Paskalya yumurtaları

Paskalya bayramında yumurta boyamak Ukrayna’da dini bir gelenektir. Sanatçı Görsel 21’de bulunan 250 cm boyu ve 120 cm eni olan eserlerinde, paskalya yumurtalarına atıf yaparak, eserin formunu bu yönde yapmış, kompozisyonun merkezine kadın figürü yerleştirerek, tarihsel süreçte kadınların ön planda olduğu kâğıt kesme sanatına dikkat çekmiştir. Kompozisyonunda kullandığı desenlerini, geleneksel paskalya yumurtası süsleme tekniklerinden ilham alarak iç içe geçmiş desenler ile oluşturan sanatçı, kağıtlarını elle kesmiştir (Alyoshkina, yy).



Görsel 22. Star Corsair tasarımları

Görsel 22’de bulunan tasarımlarında Daria Alyoshkina, yüksekliği 210 cm, genişliği 110 cm olan kâğıt paneller kullanmıştır. Bu eserlerini Ukraynalı bilim kurgu yazarı Oles Berdnyk’e adanmıştır. Eserlerinde kalıcılığını ve sürdürülebilirliğini sağlamak adına sentetik malzeme kullanan sanatçı, bu sentetik kâğıtlardan oluşan eserlerini kretuar bıçağı kullanarak kesmiştir. Eserlerini ışığın geçirgenliğinden faydalanmak için pencerelerin önlerinde sergileyen sanatçı, bu şekilde ışığın mekân içerisine girmesine ve eserlerinin belirginleşmesine olanak sağlamaktadır. Ayrıca, tasarımlarının farklı platformlarda kullanılmasına öncülük eden sanatçı, Cartier markası ile projeler geliştirmiş, geleneksel sembollerini mücevher tasarımlarında kullanmıştır (Bkz. Görsel 23).



Görsel 23. Daria Alyoshkina / **Görsel 24.** Yaka koleksiyonundan bir parça

Sanatçı, “Yapraklar ve Çiçekler” konulu yaka koleksiyonu için Vytynanka tasarımlarını dijital ortama aktarmış ve sonucunda, Ukrayna geleneksel desen tasarımlarının kullanıldığı, Fransız dantel tekniğinin tercih edildiği tekstilden yakalar üretilmiştir (Bkz. Görsel 24). Bu şekilde, tasarımlarının karşılaştırmalı sanatlarda kullanımını deneyimlemiş, desenlerinin kalıcılığını ve sürdürülebilirliğini farklı bir metotla artırmıştır.

Daria Alyoshkina, sanatını, kendi ülkesinde ve diğer Avrupa ülkelerinde tanıtmak, gelecek nesillere aktarmak için workshoplar düzenlemekte ve sergiler açmaktadır. Bu sanatta ustalaşmak için cesaret içinde girişimlerde bulunulması gerektiğini söyleyen sanatçı, kâğıt ile farklı oluşumlar yaratılmak suretiyle yeni keşiflerin olabileceğini aktarmaktadır. Büyük parçalar kesmenin küçük kompozisyonlara göre kolay olduğunu vurgulayan sanatçı, geleneksel desenlerin her zaman yeni projelerinde ilham kaynağı olduğunu, istediği büyüğü eserlerinde yakaladığını belirtmektedir. Sanatçı eserlerini dijital ortamlarda yayınlamakta olup, sanatseverleri, eserleri ve güncel projeleri hakkında bilgilendirmektedir.

SONUÇ

Geleneksel Türk kitap süsleme sanatlarımızdan biri olan Katı’ sanatı, desenin, deri veya kâğıda geçirildikten sonra oyulup, daha sonra da kâğıt veya deri yüzeye yapıştırılması ile meydana gelen bir kâğıt kesme sanatıdır. Afganistan’ın Herat bölgesinde kitap kaplarında da görülen bu sanatın ilk olarak Çin’de ortaya çıktığı ve oradan etkileşim yolu ile diğer ülkelere taşındığı ileri sürülmektedir. 15. yüzyıl sonları ve 16. yüzyıl başlarında Osmanlı topraklarında görülmeye başlamıştır.

Öncelikle Osmanlı sarayı nakkaşhanesinde uygulanan Katı’ sanatı, sanatçıların saray dışında çalışmaya başlamaları ile halk tarafından daha çok bilinir olmuştur. Avrupa’dan gelen seyyahlar bu çarşı ressamlarına minyatür albümleri yaptırmışlardır. O dönemde Osmanlı’da yaşayan halk tebaasından kişilerin minyatürlerinin yer aldığı kıyafet albümleri ve etraflarındaki katı’ desenler, Avrupalıların dikkatini çekmiş ve kendi gölge sanatlarını oluşturmuşlardır. Kâğıt kesme sanatı, Avrupa’daki ülkelerde 17. ve 18. yüzyıllarda görülmeye başlanmıştır. İletişimin yaygın olmadığı zamanlarda farklı ülkelerde Katı’ sanatının yaygınlaşmasının, ticari yollarla veya sanatçıların savaşlar sırasında değişik ülkelere giderek kendi sanatlarını icra etmeleri yoluyla dağıldığı düşünülmektedir.

Kâğıt kesme sanatı da birçok sanat formunun ortaya çıkışı gibi, ihtiyaçlar doğrultusunda gelişen bir sanat dalıdır. Kâğıt kesme oyma yöntemiyle çeşitli teknikler kullanılarak üretilen eserler, tarih boyunca farklı kültürlerde gelişim göstermiş ve toplumların değerlerini, mitolojilerini ve günlük yaşamlarını yansıtmıştır. Çin’de insanlar evlerini kâğıttan kesilmiş desenlerle süslemişlerdir. Özel ve anlamlı günlerde de, kutlama mesajları içeren motifleri doğum günleri ile düğünlerde ve anma içeren motifleri ise ölüm yıldönümlerinde olmak üzere, kâğıttan kesilmiş desenlerin günlük yaşamları içerisinde kullanımına devam etmişlerdir.

Çin’den dünyaya yayıldığı düşünülen kâğıt kesme sanatı, Türk kültüründe Katı’ sanatı olarak gelişirken, Ukrayna’da kâğıt kesimi anlamına gelen “Vytynanka” olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanların ihtiyaçları ve inançları doğrultusunda evlerini dekore etmek için kullandıkları Vytynanka, daha çok kadınların ve çocukların icra ettiği bir sanat olarak günümüze kadar devam etmiştir.

Ukrayna’da yaşayan günümüz genç sanatçılarından Daria Alyoshkina, yaptığı büyük ebatlardaki güncel Vytynanka eserleri ile dikkat çekmektedir. Kadın figürlerinin ön planda olduğu kompozisyonlarında, geleneksel Vytynanka desenleri ve geometrik motifleri karma bir şekilde kompoze eden ve kullanan sanatçı farklı platformlarda eserlerini sergilemektedir. Kullandığı sentetik kâğıt malzemeler ile eserlerinin dayanıklılığını ve devamlılığını

artırmaktadır. Kendi söylemiyle Vytynanka’da ustalaşmak için gerekli olan cesur hamlelere örnek olarak, Daria Alyoshkina, geleneksel ve çağdaş formların birlikte kullanımı, eserlerinde ebat değişimi, ışığın ve arka plan panellerin aktif bir şekilde eserlerinde kullandığı rol, farklı malzemelerde Vytynanka’nın kullanımı ile eserin sürdürülebilirliğini, dayanıklılığı arttırmaktadır. Farklı marka iş birlikleri ile eserlerinin görünürlüğünü öne çıkarmakta ve globalleşme gibi adımları atarak, gelecekte bu sanat formu ile ilgilenen yeni sanatçılara ve zanaatkârlara örnek olmaktadır.

Vytynanka sanatçısı Daria Alyoshkina, geleneksel Ukrayna Vytynanka sanatını modern bir perspektifle yorumlayan bir sanatçıdır. Sanat anlayışı, teknik ve sanatsal ilham kaynaklarıyla, kâğıt kesme sanatında benzersiz bir yer edinmiştir. Alyoshkina’nın çalışmaları, geleneksel motifleri çağdaş unsurlarla birleştirerek zengin ve önemli çekirdekler oluştururken, Ukrayna kültürünün derin köklerini yansıtmaktadır. Etkileyici portföyü ve olası sanat projeleriyle, Alyoshkina sanatseverlere ve topluluklara geleneksel ve çağdaş ritimlerin farklı sanat anlayışı ve özverili çalışma ile birleştirilerek nasıl buluşturulacağı ile ilgili yaratıcılığın, inovatif sanat anlayışının, heyecan ile dinamizmin ve hayal gücünün etkisini göstermektedir. Sanatçı yeteneğiyle, neredeyse unutulmaya yüz tutmuş bu geleneği gerçek bir modern sanata dönüştürdüğü düşünülmekte, ayrıca Daria Alyoshkina’nın eserlerini tüm dünyada sergilemesiyle de Vytynanka sanatının daha uzun yıllar unutulmayacağını da düşündürmektedir.

KAYNAKÇA

Açıkgözoğlu, E, S. & Yurdakul, E. (2022). III. Ahmed Kütüphanesi’nde Kâğıt Oyma Tezyinatlı Fener. *Millî Saraylar*, Sayı 22, s. 64-79.

Altay, M. (2000). *Geleneksel Kaatı Sanatı*. İstanbul: Ülker Yayınları.

Çağman, F. (2005). Katı’. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c. 25, s. 32-35). Ankara: TDV Yayınları.

Çığ, K. (1957). Türk Oymacıları (Katığları) ve Eserleri. *Yıllık Araştırma Dergisi*, Sayı 2, s. 159-179.

Dinç, N. D. (2022). Geleneksel Kâğıt Kesme Sanatı ve Güncel Sanata Yansımaları: Christine Kim Örneği. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (3), 795-808.

Eryılmaz, B. (2023). KATI’ Sanatında Çiçek. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(103): 414-425.

Fey, C. (2011). *The Cut (Refiguring Traditional Chinese Paper-Cutting)*. Auckland University of Technology [Doctoral dissertation].

Günay Kaygusuz, B. (2017). Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Katı’. *Kültür-Sanat-Edebiyat-Eğitim ve Mimarlık Üzerine Akademik Araştırmalar*, s. 193-208.

Hu, X. (2007). Gestalt Theory in Chinese Cut-Paper- An Old Form with a New Perspective. *Gestalt Theory*, 29(3): 242-247.

Khramova-Baranova, E. (2018). Silhouette in Context of Modern Visual Culture of Ukraine. *History of Science and Technology*, 8.1(12): 75-82.

Köylü, S. (2021). *Katı’ Sanatı ve Çağdaş Yorumcularından Emel Nurhan Ogan*. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi [Yüksek lisans tezi].

Küçük, Z. (2015). *Katı’ Sanatı Öğretim Modülünün Oluşturulması (Mehmet Selim Divanı Örneği)*. Gazi Üniversitesi [Yüksek lisans tezi].

Mesara, G. (1991). *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı’)* (Birinci baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Molin, V., & Kovalçuk, K. (2020). Modifications of Vytynanka in the Creativity of Contemporary Ukrainian Artists. *Luxembourg, Grand Duchy Of Luxembourg*. 103-106.

Morçay, S. (2014). *Türk Sanatında Katı’*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi [Yüksek lisans tezi].

Ogan, N. (2013). Kâti’ Sanatı ve Kâti’ Sanatındaki Grafik Düzen. Haliç Üniversitesi [Yüksek lisans tezi].

Ovalıoğlu, İ., (2007). *Arşivin Rengi, Osmanlı Belgelerinde Ebru ve Etiket*. (Birinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sarıca, S. (2015). *Endüstriyel ve Grafik Tasarım Bağlamında Kağıt Sanatları Ve Bir Uygulama Örneği*. Süleyman Demirel Üniversitesi (Yüksek lisans tezi).

Stankevich, M. (2008). Papercuts and Artificial Flowers: A Comparative Aspect. *Art and Sciences: Coll. of Sciences Ave., s. 49-62*.

Wang, X. (2013). Lucky Motifs in Chinese Folk Art: Interpreting Paper-Cut From Chinese Shaanxi. *Asian Studies, I(2)*: 125-143.

Türkoğlu, M. N. (2011). Türk Katı’ Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler. Gazi Üniversitesi [Yüksek lisans tezi].

K. K. Dürdane Ünver, 1948, Lisans, Katı’ Sanatçısı.

Katı Örnekleri: Fidan Puran, 1977, Lisans, Öğrenci.

İnternet Kaynakça

Alyoshkina, D. (yy). “Paper cutter”. <https://www.homofaber.com/en/discover/discover-daria-alyoshkina> [Erişim Tarihi: 02.04.2023].

Anonim (yy). <http://www.archive.ndiu.org.ua/fulltext.html?id=1877> [Erişim Tarihi: 26.03.2023].

Borisivna, G. S. (2019). “Світ витинанки”. <https://naurok.com.ua/vitinanki-prezentaciya-104338.html> [Erişim Tarihi: 26.03.2023].

Kosakivsky, V. (yy). “3 історії подільської витинанки”. https://www.vocnt.org.ua/statti/vitinanka_kosakivskiy [Erişim Tarihi: 26.03.2023].

Kosytska, Z. (2008). Vytynanka in the Ensemble of Ukrainian House Decor. 83-87. Erişim adresi <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16878/12-Kosytska.pdf> [Erişim Tarihi: 02.04.2023].

Yabluçna, A. ve Polovinka, V. (2019). “Vytynanka: From traditional craft to contemporary interior design”. <https://ukrainer.net/vitinanka/> [Erişim Tarihi: 12.04.2023].

Görsel Kaynakça

Görsel 1. “Kuzey ve Güney Çin hanedanlığı (420-589) dönemine ait olduğu düşünülen kâğıt kesiği”. <https://somethingcurated.com/2022/05/11/the-politics-of-paper-cutting/> (Erişim: 02.04.2023).

Görsel 2. Çin’de, Saadet, Maaş ve Uzun Ömür İçin Yapılan Kâğıt Oyma Örneği (Wang, 2013: 125).

Görsel 3. Ejder deseninin yalın kat kâğıt oyma örneği (Puran, 2023).

- Görsel 4.** Mevlevî derviş Hasan Eyyûbî tarafından kâğıt oyma olarak süslenmiş yazı çekmecesini (Açıkgözoğlu & Yurdakul, 2022: 69).
- Görsel 5.** 1841 yılına tarihlendirilen Defter-i Amire ve Maktuat Der-Kefce-i’de bulunan etiket. (Ovalıoğlu, 2007: 12).
- Görsel 6.** Oymacılık sanatının ilk ve bol örneklerinin bulunduğu Fâtiş albümünden kâğıt oyma ile tasvir edilen efsanevi yaratıklar (Ogan, 2013: 28).
- Görsel 7.** Şah Mahmud Nişapuri Albümü: Oyma çiçeklerle bahçe manzarasından detay (Türkoğlu, 2011: 20).
- Görsel 8.** Mundy Albümü, kâğıt oyma tasarımlara örnekler (Mesara, 1991: 62).
- Görsel 9.** Mehmet Selim Divanı’ndan örnek vazoda çiçekler (Küççük, 2015: 61).
- Görsel 10.** Cilt tasarımı Katı’ sanatı kullanılarak yapılmış eser (Dürdane Ünver, 2023).
- Görsel 11.** “Vytynanka mühür”. https://www.vocnt.org.ua/statti/vitinanka_kosakivskiy (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 12.** “Ev dekorasyonunda kullanılan Vytynanka örnekleri”. <https://naurok.com.ua/prezentaciya-divovizhniy-svit-ukra-nsko-vitinanki-132124.html> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 13.** “Vytynanka hayat ağacı desenleri”. <https://naurok.com.ua/vitinanki-prezentaciya-104338.html> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 14.** “Kıyafetlerde Vytynanka desenlerin kullanımı”. <https://naurok.com.ua/vitinanki-prezentaciya-104338.html> (Erişim: 26.03.2023).
- Görsel 15.** “Vasyl Korchynskiy tasarımı”. https://etnodim.com/en/women/women-embroidered/korchynskiy_green_shirt-product.html (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 16.** “Daria Alyoshkina ve eserleri”. <https://ukrainer.net/vitinanka/> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 17.** “Daria Alyoshkina ve eserleri”. <https://naurok.com.ua/prezentaciya-divovizhniy-svit-ukra-nsko-vitinanki-132124.html> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 18.** “Sanatçının kadın figürünü işlediği eseri”. <https://www.arcticpaper.com/inspiration-news/paper-passion/2017/daria-alyoshkina> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 19.** “Pysanka”. <https://www.homofaber.com/en/discover/discover-daria-alyoshkina> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 20.** “Shchedryk projesi”. <https://www.homofaber.com/en/discover/discover-daria-alyoshkina> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 21.** “Paskalya yumurtaları”. <https://www.homofaber.com/en/discover/discover-daria-alyoshkina> (Erişim:02.04.2023).
- Görsel 22.** “Star Corsair tasarımları”. <https://www.homofaber.com/en/discover/discover-daria-alyoshkina> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 23.** “Daria Alyoshkina”. <https://www.facebook.com/VytynankaAlyoshkina/photos/pcb.738843083152844/738842493152903/?type=3&theater> (Erişim: 02.04.2023).
- Görsel 24.** “Yaka koleksiyonundan bir parça”. https://etnodim.com/en/women/women-embroidered/korchynskiy_green_shirt-product.html (Erişim: 02.04.2023).

Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL

Atatürk Üniversitesi/İletişim Fakültesi/Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
yusufyurdagul@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9903-4176

Öğr. Gör. Dr. Mevlüde BATUR

Fırat Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya
Yapımcılığı Bölümü, mbatur@firat.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5985-9694

**TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE DİJİTAL PLATFORMLARDA KADIN VE
ERKEK TEMSİLİ: “ARAYIŞ” DİZİŐİ¹**

ÖZET

Toplumsal cinsiyet kavramı, bireyin gündelik yaşamda uyması gereken rolleri ifade etmektedir. Erkek ya da kadın olarak dünyaya gelen birey, toplumsal cinsiyet rolleri ile sosyal yaşama uyum sağlamaktadır. Sosyokültürel bir sürecin sonucu olarak toplumsal cinsiyet kadın ve erkek üzerinde önemli bir etki alanı oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet normlarını aktaran en önemli araçlardan biri kitle iletişim araçlarıdır. Bu araçların etkisinden kaçınmak mümkün değildir. Bireyleri yönlendirmede önemli bir role sahip olan kitle iletişim araçları cinsiyetçi kalıpyargıları da açık ya da gizil bir biçimde bireylere öğretmektedir. Kadın ya da erkek olmanın sınırlarını çizen toplumsal cinsiyet halen günümüzün en temel sorunlarından biridir. Bu nedenle bu araçlarda kadın ve erkek temsilleri üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Bu araştırmanın amacı, günümüzde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan dijital platformlarda kadın ve erkeğin nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır. Bu amaçtan hareketle kavramsal çerçevede toplumsal cinsiyet, dijital platformlar ve Disney Plus ele alınmıştır. Bu kapsamda çalışmada “Arayış” dizisi içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Diziyile ilgili başlıklar (genel bilgiler, özeti ve olay örgüsü, başkarakterlerin analizi, zaman ve mekân kullanımı, kadın temsili, erkek temsili) oluşturularak elde edilen bulgular dâhilinde dijital içerik platformları ile geleneksel kadın temsili bir

¹ Bu makale, Mevlüde Batur’un Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında Yrd. Doç. Dr. Yusuf Yurdigül danışmanlığında 2014 yılında tamamladığı “Gezi Parkı Olayları’nın Sosyal Medyaya Yansımaları: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Değerlendirilmesi: Facebook Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

nebze olsa da yıkıldığını söylemek mümkündür, ancak yine de ataerkil sistemin izlerinin etkisi görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, Dijital platformlar, Arayış dizisi, Disney Plus

REPRESENTATION OF WOMEN AND MEN ON DIGITAL PLATFORMS ON THE GENDER AXIS: THE "OUEST" SERIES

ABSTRACT

The concept of gender refers to the roles that an individual must comply with in daily life. An individual born as a man or a woman adapts to social life with gender roles. As a result of a sociocultural process, gender creates an important area of influence on men and women. One of the most important tools that convey gender norms is mass media. It is not possible to avoid the effects of these tools. Mass media, which have an important role in guiding individuals, also teach sexist stereotypes to individuals, either explicitly or implicitly. Gender, which defines the boundaries of being a woman or a man, is still one of the most fundamental problems of today. For this reason, the representation of men and women in these vehicles is an important issue that needs to be emphasized. The aim of this research is to reveal how men and women are represented on digital platforms that are widely used today. Based on this purpose, gender, digital platforms and Disney Plus were discussed in the conceptual framework. In this context, the "Search" series was examined with the content analysis method in the study. Within the findings obtained by creating headings about the series (general information, summary and plot, analysis of the main characters, use of time and space, female representation, male representation), it is possible to say that the traditional female representation has been destroyed to some extent by digital content platforms, but still The influence of the traces of the patriarchal system can be seen.

Keywords: Gender, Digital platforms, Quest series, Disney Plus

GİRİŞ

Teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan dijital içerik platformları çoğu birey için gündelik hayatın alışkanlıklarından biri haline gelmiştir. Kitle iletişim araçlarından biri olarak değerlendirilebileceğimiz dijital platformlar, farklı içerikleri bünyesinde barındırır ve yediden yetmişe herkese hitap eder, bu nedenle bu platformlar kolaylıkla yaygınlaşmış ve bireyler tarafından benimsenmiştir. Bireyler birtakım düşüncelere sahip olarak doğmazlar, ancak doğdukları andan itibaren içinde yaşadığı toplum tarafından birtakım düşünce kalıplarına sahip olurlar. Bu dijital platformlarda yer alan dizi ve filmler, toplum üzerinde önemli etkiler bırakmakta ve onların algılarını şekillendirmektedir. Bu çalışmanın odağında da yer alan toplumsal cinsiyet rolleri çeşitli araçlar yardımıyla bireylere aktarılmakta ve bireyin bu kalıplara uygun bir şekilde davranması beklenmektedir. Bu rollere bakıldığında ise kadını ikinci plana atan bir hiyerarşik yapı göze çarpmaktadır. Toplumun her alanında görülen cinsiyetçi bakış açısı yaygın olarak kullanılan dijital içerik platformlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen cinsiyetçi yaklaşımı ortaya çıkarmaya yönelik bu çalışmada amaç, dijital platformlarda da yer alan toplumsal cinsiyet rollerine dair farkındalık geliştirmektir. Bu amaçla Disney Plus'ta yayınlanan "Arayış" dizisi amaçlı örneklem ile ele alınmış ve bu dizi üzerine bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın merkezinde toplumsal cinsiyet olgusu yer almaktadır. Sadece Türkiye’de değil tüm dünya genelindeki sorunlardan biri olarak toplumsal cinsiyet, erkek ve kadın arasında keskin sınırlar çizmekte ve bu durum özellikle kadının aleyhine olacak biçimde inşa edilmektedir. Çalışmanın kavramsal çerçevesinde toplumsal cinsiyet sorunsalı ile birlikte dijital platformlar ve dijital platformlardan Disney Plus ele alınmıştır.

Toplumsal Cinsiyet Sorunsalı

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet sözcükleri bir arada değerlendirilmesi gereken kavramlardır. Çünkü toplumsal cinsiyet rolleri cinsiyet çerçevesinde belirlenmektedir. Bu iki kavram, kadını ve erkeği farklılaştırarak kültürel yapı ile harmanlamaktadır (Akkaş, 2020: 59). Cinsiyet temelde bir sınıflandırmadır. Bu biyolojik sınıflandırma toplumsal cinsiyet olgusuyla biyo-kültürel bir yapılanmaya dönüşmüştür. Cinsiyet biyolojik bir kavram olarak tanımlanırken, toplumsal cinsiyet ise kültür tarafından inşa edilen bir kavramdır. Toplumsal cinsiyette kadına ve erkeğe verilen roller onları sınırlandırır. Birey doğduğu andan itibaren kendini toplumsal cinsiyet kalıplarının içinde bulur. Meslekler, giyim kuşam, oyuncaklar vs. gibi unsurlarla yaşama dair her şey kalıplar ile bireylere öğretilmektedir. Genel olarak dünyada ve Türkiye’de kadın ve erkek rollerine bakıldığında kadınların erkeklere göre daha alt seviyede olduğunu söylemek mümkündür. Ataerkil sistem tarafından belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri aslında dinamik bir yapı göstermektedir, zaman ve mekâna bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Ancak hiyerarşik bir yapıda şekillenen bu süreçte erkekler öne çıkarken kadınlar pasif bir konumda yer almaktadır. Genellikle kadınlara ev içi roller (bakıcılık, ev kadınlığı gibi) verilirken, erkeklere ev alanı dışında roller (avcılık, yöneticilik gibi) verilmektedir (Akın ve Demirel, 2003: 81). Bu stereotiplerin bireylere aktarılmasında birçok araç kullanılmaktadır. Günümüzde de bilgi ve iletişim teknolojileri, bu kalıp yargıların öğrenilmesi sürecinde etkili bir araçtır.

Cinsiyet sözcüğüne bakıldığında günümüzdeki anlamının dönüşüme uğradığı görülmektedir, sosyoloji alanını da kapsayan bir kavram olarak cinsiyet, yeni biçiminde kadın ve erkeğin toplumsal rollerini öne çıkarmaktadır. Bir toplumun gerçeklerini ortaya çıkarırken incelenmesi gereken kavramlardan biri de toplumsal cinsiyettir (Bhasin, 2003: 1). Toplumsal cinsiyet, sosyal yaşama ait normları ifade etmektedir (Yurdigül ve Yurdigül, 2014: 18). Toplum kadın ve erkeğe farklı roller atfeder, örneğin kadından beklenti ev işlerine yönelikken erkekten ise daha çok ailenin maddi yönünü karşılaması beklenmektedir. Dolayısıyla toplumda kadın ve erkek arasında sınırları çizilmiş belirli davranış, duygu ve eylem modelleri mevcuttur (Dökmen, 2010: 17). Toplumsal cinsiyet, sosyokültürel bir sürecin sonucudur ve değişkenlik gösterebilir. 20. yüzyılın sonlarına doğru toplumsal cinsiyet analitik bir kategori olarak dikkat çekmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan konular dâhilinde toplumsal cinsiyet sorunsalına bakıldığında kadın sorununun kabul edildiği görülmektedir (Scott, 2007: 34). Her birey erkek ya da kadın olarak dünyaya gelir, ancak her kültürün kadınları ve erkekleri farklı değerlendirme yöntemi vardır, farklı niteliklere sahip kadın ve erkekler doğdukları andan itibaren toplumsal cinsiyetin kalıplarına maruz kalarak bu kalıplar doğrultusunda davranmaya itilmektedir. Kadınlar ve erkeklere dair kültürel gerçeklikler ve inançlar bireyin benlik algısını etkilemektedir (Fine, 2011: 113). Toplumsal cinsiyet kimlikleri psikolojik ve sosyolojik, yani tarihsel ve kültürel çerçevede belirlenmiştir. Bu kavramı ilk kullananlardan Ann Oakley toplumsal cinsiyeti şu

şekilde aktarmaktadır (Bhasin, 2003: 1-2): "Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir, erkek ve kadınların eril ve dişil olarak sosyal sınıflandırılmasına işaret eder. İnsanların erkek ya da kadın olduğu çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir. İnsanların eril veya dişil olduğu ise aynı şekilde anlaşılabilir. Ölçütler kültürel, yere ve zamana göre değişiklik gösterebilir. Cinsiyetin değişmezliğini kabul etmek zorunludur, ama toplumsal cinsiyetin değişkenliği de kabul edilmelidir." Bu aktarımdan da anlaşılacağı gibi toplumsal cinsiyet ile biyolojik köken arasında herhangi bir ilişki mevcut değildir ve cinsiyet kavramında sadece kadın ve erkek varken, toplumsal cinsiyette bu durum çeşitlilik gösterebilir.

Toplumsal cinsiyeti söylemsel/kültürel araç olarak ele alan Butler'e göre (2012: 51) toplumsal cinsiyet tek bir cins'e göre şekillenmez. Ayrıca cinsiyeti bir inşa süreci olarak gören Butler, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet kavramının arasında fark olmadığını ifade etmektedir. Bu tür bir ayırım yapılarak iki kavramın birbirinden ayrılması sistemlerin beden üzerindeki şiddetini açığa çıkarmaktadır (2012: 52). Selek'in de toplumsal cinsiyete dair şu ifadeleri dikkat çekicidir (Selek, 2013: 221): "Çocuk oyunları, okul takımları, mahalle gruplaşmaları, aile ortamı, iş alanları, askerlik hizmeti gibi alanlar, kadınları ve erkekleri cinsiyet kalıplarına sıkıştırırlar. Bireylerin varlığı ancak cinsiyetlendirilmiş cemaatler içindeyken kabul edilir. Tıpkı kadınların hizaya sokulması gibi, erkekler de farklı toplumsal yapılarda ortaya çıkan özgün araçlarla ve çeşitli ritüellerle adam edilir." Toplumsal cinsiyetin yapılanmasında etkili olan unsurlar iki boyutta değerlendirilmelidir. Bunlardan ilki, cinsiyet ile ilgili önyargıları kapsar ve bu noktada cinsiyetlere ilişkin farklı inançlar önemlidir. İkinci boyut ise ideal erkek ile kadın arasındaki olması gerektiğine inanılan farklılıklarla ilgilidir. Bu farklılıklar ise gündelik yaşamda kadına ve erkeğe biçilen rolleri oluşturmaktadır (Vatandaş, 2007: 36). Bu noktada Scott toplumsal cinsiyetin geniş bir açıdan yeniden yapılandırılması gerektiğini savunmaktadır (2007: 57).

Bir temsil sistemine dayanan toplumsal cinsiyet kadın ve erkeğe farklı roller atfeder. Ancak toplumsal cinsiyet rollerinde kadın ve erkeğe dair beklentiler eşitsizliğe zemin hazırlamaktadır. Buradaki kadınlık ve erkeklik rolleri kadının toplumdaki konumuna dair aleyhinedir. Tüm dünya genelinde yaşanan bir sorun olarak toplumsal cinsiyet olgusu ayrıştırıcı bir niteliğe sahiptir. Öteki konumuna indirgenen kadın ataerkil yapı içerisinde şekillenen kültürde yaşamını devam ettirmektedir (Bingöl, 2014: 108).

Kültürün izlerini taşıyan toplumsal cinsiyet algısında kadınların erkek otoritesine boyun eğmesi beklenmektedir. Sinema alanına da bakıldığında cinselliği ön plana çıkararak, ev kadını olmayı reddeden, evlat sahibi olmak istemeyen, sigara ya da alkol kullanan kadınları genellikle dışlanmaktadır. Filmsel anlatılarda kötü kadın imgesi bu şekilde oluşturulmaktadır (Baş, 2019: 5). Bu durum hedef kitlenin toplumsal cinsiyete yönelik algısını etkilemektedir. En basit örnekle kadınlar ve erkekler için evlilik öncesi cinselliğin özgürlük alanı birbirinden tamamen farklıdır, erkek için özgür ve beklenen bir durumken, kadınlar için daha sınırlı bir alan tanımaktadır. Genel olarak kadına yüklenen rol namusunu koruma yönündedir (Şimşek, 2011: 123). Bu durum da temelde toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştirmektedir (Onay ve Kıyılıoğlu, 2021: 959-960). Toplumsal cinsiyetin yarattığı eşitsizliği engellemek güçtür, ancak bu duruma farklı açılardan bakarak farkındalık kazanmak önemli bir adımdır. Günümüzün değişen koşulları bireyi kadınlık ve erkekliğin çizildiği sınırlar içinde davranmaya zorlamaktadır, bu

nedenle her iki cinsiyet için özgür bir yaşam alanı oluşturabilmek için adına duruma hem kadın hem erkek temsilleri açısından bakmak yararlı olacaktır.

Dijital Platformlar

Kitle iletişim araçları bireylerin gündelik yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Bu araçlarda toplumsal cinsiyet algısı sosyo ve kültürel özelliklerle inşa edilmektedir (Yurdigül ve Zinderen, 2012: 1288). Geniş bir kitleye sahip olan bu araçlarda yayınlanan dizilere bakıldığında kadınların temsil edilmesi boyutuyla içeriklerin ataerkil yapıyı yansıttığı görülebilir ve dolayısıyla bu durum hedef kitlenin bu yapıyı kolaylıkla kanıksamasına neden olmaktadır. Günümüzü tanımlayan en önemli nitelendirmelerden biri dijitalleşmedir. Her alanda görülen dijitalleşme medya alanında da görülmektedir ve bu alanda yaşanan dönüşüm birçok dijital platformun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dijital içerik platformlarının bazıları şunlardır: Netflix, EXXEN, Gain, BluTV, Disney Plus... Bu platformların başında da Disney Plus gelmektedir. Burada yayınlanan içerikler, geniş bir kitleye hitap etmektedir ve dolayısıyla dizi ve filmlerin üzerine gerçekleştirilecek çalışmalar önem taşımaktadır. Son yıllarda teknoloji alanında yaşanan gelişmelerle dijital platformlara taşınan diziler yeni cinsiyet kalıpları ortaya koymaktadır. Bu tür platformlar (Netflix, Exxen, Gain gibi platformlar), eski kalıpları yeni bir dil ile harmanlayarak sunmaktadır (Yünkül ve Aycan, 2023: 164).

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan dijital medya araçları dijital televizyon yayıncılığının başlamasına vesile olmuştur. Hem yayıncılık hem de izleyici pratikleri açısından farklı deneyimler sunan dijital yayıncılık dönemi üretici ve tüketiciyi bakımından yeni bir yayıncılık türünün oluşmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca dijital platformlar genellikle bireylerin boş zamanlarını geçirebileceği bir mecra olarak görülmektedir. Bu durum, televizyonun varlığının da sorgulanmasına neden olmuştur. Online televizyon olarak da nitelendirebileceğimiz dijital platformların bireysel olması, görüntü, ses ve metin aktarımında başka bir bütünlük oluşturması izleyicilerin bu mecralara yönelmesini sağlamıştır (Karabulut, 2021). Dijital platformlar, milyonlarca kişiye hitap etmektedir. Kategorisel olarak farklı içerikler sunan bu platformlar nitelikleriyle toplumun büyük bir kısmı tarafından benimsenmiştir. Daha önce televizyonda yayınlanan dizi ve filmleri de kendi bünyesine dâhil eden platformlarda sansür ve kontrol mekanizması mevcut değildir (İnce ve Koçak, 2021: 608-609). Bu da bu platformların daha özgür bir biçimde içerik üretmesine zemin hazırlamaktadır.

Geleneksel televizyon yayıncılığına alternatif olarak dijital platformların (Yüksel, 2022:536) ortaya çıkmasıyla içerikler de farklı formatlara bürünmüştür. Bu içeriklerden dizilere bakıldığında genellikle sezonluk, televizyon dizilerine göre süre olarak daha kısa olduğu söylenebilir. Ayrıca dijital platformlar yayınladıkları dizi ve filmlerle idealize edilmiş kadın ve erkek temsilleri sunmaktadır, bireyler bu içerikleri takip ettiğinde de bilinçli ya da bilinçsiz olarak burada yer alan temsiller bireyin algı süreçlerini etkilemektedir. Bu açıdan dijital platformlar, gündelik yaşam biçimlerini ve düşünce tarzlarını etkileyerek toplumsal ve kültürel yapıları dönüşüme uğratmaktadır (Ölçekçi, 2020: 148). Bu bakımdan dijital platformlarda temsil edilen üçüncü cins tartışmaları da dikkat çekicidir. Özellikle yabancı yapımlarda geleneksel kadın ve erkek temsillerinin dışında eşcinsel vurgulamaları toplumun muhafazakar kesiminin tepkisini toplamaktadır. Bu içeriklerden bazıları Anne+, Elite, Victor, The Book of

Queer’dir ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. İlgili tartışmalara bakıldığında ve kitle iletişim araçlarının ideolojik işlevi düşünüldüğünde bu tür eylemlerin bilinçli ve misyonik bir şekilde gerçekleştirildiği söylenebilir.

Disney Plus

Çalışma kapsamında ele alınan ticari bir site olarak Disney Plus yayın hayatına 14 Haziran 2022 tarihinde başlamıştır ve özellikle animasyonlar ile öne çıkan bu platform son derece kapsayıcıdır (Butgel Tunalı, 2022:1948-1949). The Walt Disney Company’e ait olan bu site tek üyelik ile dört farklı ekrandan içeriği izleme hizmeti sunmaktadır, aynı zamanda yine bir üyelik ile yedi farklı profil açılabilir. Marvel, Pixar, Disney ve Star Wars gibi birçok uluslararası yapımın da mevcut platformda yayınlanması onu diğer platformlardan ayırmaktadır (Yüksel, 2022: 532). Bu platformun sadece Türkiye’de değil, dünya piyasasında da geniş bir hedef kitlesi mevcuttur.

Disney Plus içeriklerine bakıldığında dizi ve filmlerin ağırlıklı bir biçimde çocuklara ve gençlere hitap ettiği görülmektedir. Bu sebeple buradaki içeriklerin toplumu etkileme oranı daha yüksektir. İçeriklerde yer alan toplumsal cinsiyet olgusu ciddi eleştirilere uğramıştır. Özellikle kadın ve erkeğe yönelik cinsiyetçi bakış açısının yanı sıra LGBT’ye yönelik söylemlerle inşa edilen dizi ve filmler bu eleştirilerin hedef noktası olmuştur. Loki, Mucize: Uğur Böceği ile Kara Kedi, Aslan Kral, Lightyear eleştiriye maruz kalan içeriklerden bazılarıdır.

Dijital yayıncılık anlayışını benimseyen Disney Plus’ta bireyler zamana veya mekâna bağlı kalmadan kendi istekleri doğrultusunda dizi ya da filmlerle zamanının büyük kısmını geçirebilmektedir. Hatta burada yer alan içerikler sosyal medyada da gündem konularını oluşturmaktadır. Dolayısıyla toplum tarafından benimsenen bu platformlardaki yayınların eleştiri süzgecinden geçirilerek alınması gerekmektedir (İnce ve Koçak, 2021: 620). Bu makalede de toplumsal cinsiyet kavramından yola çıkılarak dijital platformlarda toplumsal cinsiyet konusuna odaklanılmıştır. Daha sonra bu platformlardan Disney Plus’ta yayınlanan “Arayış” dizisi ele alınarak içerik analizi ile incelenmiştir. Çalışmanın toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında dijital platformlara dair farkındalık geliştirerek bu konuya daha geniş bir perspektiften bakılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Çalışmada dijital platformlardan biri olarak Disney Plus’ta yayınlanan “Arayış” dizisi ele alınmış ve içerik analizi yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntemde herhangi bir metin içinde yer alan unsurlar tarafsız ve sistematik bir biçimde çözümlenmeye çalışılır (Stone ve ark. 1966: 213). İçerik analizinin temelinde içeriğin bilimsel bir şekilde analizi mevcuttur (Barcus, 1959: 72). Bu yöntemle gazete, roman ve televizyon programı gibi birçok mecrada kaydedilen metinlerin de incelenebilir. Böylece metinlerin anlaşılması kolaylaşır (Baydili, 2020: 162). Bu yöntemin amacı, verinin içeriğine ilişkin geçerli sonuçlar çıkarmaktır (Krippendorff, 1980: 25). Kapsamlı bir tanım içerik analizi şu şekilde tanımlanmıştır: “Sosyal gerçekliği araştıran nesnel, sistematik, tümdengelim dayalı okuma aracı olarak önceden belirlenen ölçütlere göre kavramlardan, metinlerden, sözlü veya yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan metodolojik araç ve teknikler bütünüdür. Planlama aşamasında zayıf olarak görülse bile

uygulamada etkili ve ilginç sonuçlar vermektedir. Niceli nitele dönüştürebilmeyi, yazılı metinden hareketle yazılı olmayan mesajlara ulaşabilmeyi sağlayan çok işlevli ve giderek gelişen bir tekniktir” (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 21-22). Çalışmada da incelenecek materyale ilişkin başlıklar (genel bilgiler, özeti ve olay örgüsü, başkarakterlerin analizi, zaman ve mekân kullanımı, kadın temsili ve erkek temsili) belirlenmiştir. Araştırmanın temel sorusu, toplumsal cinsiyet olgusunun dijital içerik platformlarında nasıl temsil edildiğidir. Bu kapsamda “Arayış” dizisinin seçilme sebebi, dizinin incelenecek konuya uygun içerik sunmasıdır. Bu nedenle amaçlı örneklem ile dizinin araştırmaya dâhil olduğu söylenebilir.

BULGULAR

Bu noktada elde edilen bulgular şöyledir.

Arayış Dizisi ile İlgili Genel Bilgiler



Görsel 1. Dizinin tanıtımında yer alan görseller

Yayın Tarihi: 2023

Tür: Drama

Yönetmen: Emin Alper

Senaristler: Özlem Yücel ve Nükhet Bıçakçı

Yapım: Ay yapım

Dizinin Yetişkinlik Düzeyi: 18+

Oyuncular: Aslı Enver, Mehmet Günsur, Defne Kayalar, Devin Özgür Çınar, Erol Babaoğlu, İpek Türktan, Eylem Yıldız, Oral Özer, Begüm Akkaya, Erdem Şenocak, Ali Yoğurtçuoğlu

Tek sezonluk olarak aktarılan dizi altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm 58 dk, ikinci bölüm 51 dk, üçüncü bölüm 63 dk, dördüncü bölüm 52 dk, beşinci bölüm 49 dk ve altıncı bölüm 57 dk sürmektedir. Dizinin ikinci sezonunun da gelmesi beklenmektedir.

Arayış Dizisinin Özeti ve Olay Örgüsü

Altı bölümden oluşan dizinin konusuyla ilgili bilgi şu biçimde aktarılmıştır: “Metropol hayatına sıkışmış, hasta, mutsuz ve yolunu kaybetmiş bir ruh olan Nisan beraber katıldıkları bir şifa seansının ardından ortadan kaybolan arkadaşının izini sürerken şaibeli bir tarikata ulaşır. Tüm şüphelerine karşın tarikatın vaadine kayıtsız kalamayan Nisan, gizemli bir adam Tufan’ın peşinden bilinmezliklerle dolu bir maceraya atılır.” Dizinin başından sonuna kadar içsel huzuru yakalamaya çalışan ve bir arayışta olan karakter görülmektedir. Anlatıda dikkat çeken kadın ve erkek temsillerinin yanında modern dünyaya karşı eleştirel bir bakış açısı mevcuttur, bu da izleyicilerin yaşadığı dünyayı sorgulamalarını da beraberinde getirmektedir.

Birinci bölümün aktarımında şu ifadeler bulunmaktadır: “Nisan katıldığı bir şifa seansından sonra, bu şifa tarikatının peşine düşer ve Tufan’la tanışır.”

Bu bölüm, sosyal medya üzerinden yayınlanan bir video ile başlamaktadır. Ardından lüks bir iş merkezinde şifa seansı sahnesi gelmektedir. Nisan ve Songül iki yakın arkadaştır ve ikisi de kanser ile mücadele etmektedir. Bu şifa seansına da Nisan Songül’ün isteği ile katılmıştır. Burada iki zıt kadın karakteri görülmektedir. Songül şifa seansına istekli olarak giderken, Nisan bu seansın hiçbir işe yaramayacağı yönünde düşünceye sahiptir. Seans sırasında geçmişe yolculuk yaparken Nisan’ın aklına eski eşiyile arabada tartıştığı an gelmektedir ve tartışma konusu Nisan’ın hamile kaldığından dolayı kürtaj olma fikridir. Bu sırada Nisan kendini çok kötü hissederek salonun dışına çıkmıştır. Seans çıkışında Songül de fenalaşarak hastaneye kaldırılmıştır, Nisan arkadaşını yalnız bırakmaz ve bu şifa seansını düzenleyen tarikat üzerine araştırma yapmaya başlar, onların adreslerine ulaşmaya çalışır. Songül hastanede yatarken yanına gelen Nisan orada bu şifa seansını düzenleyen kişilerden biri olarak Azra ile karşılaşır. Azra ile Nisan’ın arası ilk zamanlardan itibaren gergin olması dikkat çekicidir. Daha sonra Songül izini kaybettirince Nisan’ın onu bulma çabaları Tufan’la tanışmasına vesile olur. “Şifa ve Arayış Vakfı” adı altında faaliyet gösteren bu tarikatın lideri Tufan, Nisan’ı bu tarikatın üyelerinin yaşadığı yer olan adaya götürür. Modern hastaneleri eleştiren Tufan Nisan’ın görüşlerini bir şekilde etkileyerek nihayetinde Nisan’ın da bu adaya gelmesini sağlamıştır.

İkinci bölüm ile ilgili bilgilendirici metin şu şekilde verilmiştir: “Rahmini tamamen kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalan Nisan, Tufan’ın şifa teklifini kabul eder.”

Bu bölüm de Nisan’ın şifa çalışmasına katılma isteği ile başlamaktadır. Azra’ya bir şekilde telefon ile ulaşan Nisan faaliyetlerine katılma ve adaya gitme isteğini anlatmıştır. Azra, Nisan’ın adaya kabul edilmesi için gereken koşulları ifade etmiş ve Nisan da kabul ederek Azra’nın verdiği adresteki tekneye gitmiştir. Bavulu ile giden Nisan’ın bavulu kontrol edilince telefon bulunmuş ve bunun neticesinde Nisan kovulmuştur, ancak Nisan kendi başına adaya bir şekilde ulaşmıştır. Adaya geldiğinde farklı biçimlerde şifa seanslarıyla karşılaşan Nisan, Tufan’ın onu kabul etmesiyle adada kalmaya başlar. Önce birkaç kişinin yardımıyla hamamda yıkanan Nisan, Tufan’ın karşısına geldiğinde “Soyun” ifadesine tepki vermiş ve oradan uzaklaşmıştır. Bu sırada adaya gelenlerin adının değişmesi de dikkat çekicidir. Mesela Songül’ün adı Sema olarak değişmiştir. Nisan 8 kişinin kaldığı bir gruba dâhil olur. Ertesi gün sabah meditasyonu ile başlar, ancak Nisan bu meditasyona kabul edilmez ve lodostan dolayı her taraf çöp içindedir, adaya taşınan çöpleri süpürmesi için Nisan görevlendirilir, iki gün

boyunca çöp toplar. Burada söz orucunda olan erkek karakter olarak Veysi anlatıya dâhil edilir. Veysi zamanında söylememesi gereken bir şeyi söylediği için söz orucundadır ve hiç konuşmaz, sadece yazarak etrafındakilerle iletişim kurmaktadır. Bir başka gün Tufan tarla işleri için birkaç kişiyi görevlendirmiştir. Burada Fatoş ile Nisan arasında çıkan tartışmayı Tufan sonlandırmaktadır. Daha sonra Tufan ile Nisan konuşurken Tufan çöplere doğru ilerleyerek çöpleri açar ve Nisan her şeyini orada görür, burada Tufan’ın söylemlerinin temelinde modern dünyaya karşı eleştirel bakışı hâkimdir. Daha sonra bu bölümde Nisan’ın hastalığının altında yatan sebebin eski eşi Anıl ile yaşadığı anıları olduğu ifade edilir. Nisan anneliğe hazır olmadığından kürtaj olmak ister, bu tartışma sırasında arabada olan Anıl ve Nisan bir köpeğe çarpar, o sırada Nisan’ın kanaması başlayarak bebeğini kaybeder. Ayrıca bu bölümde yine Azra ile Nisan arasında kıskançlık durumları göze çarpmaktadır. Tufan’ın bir şifa seansında yine “Soyun” demesiyle herkes çırlıçplak olur ve Nisan’ın bu duruma şaşırması ile bölüm sonlanır.

Üçüncü bölüm ise şu şekilde özetlenmektedir: “Tufan’ın testini geçen Nisan şifa seansı için sırasını bekleyen Fatoş’un rızasını almak zorundadır.”

Bu bölümde Nisan artık soyunmaya başka boyuttan bakarak bir an önce seanslara başlamak için sabırsızlanmaktadır. Nisan Fatoş’tan sırasını isteyince bu durum aralarındaki gerginliğin artmasına neden olurken aynı zamanda onları daha çok birbirine yakınlaştırmıştır. Nisan’ın kaybettiği bebeği için yas tutulması çarpıcı bir sahnedir. Adada yaşayanlar Nisan’a başsağlığı dileyerek helva yapıp yerler. Ertesi gün güzel bir kahvaltı ile gün başlamaktadır, ardından Nisan arkadaşlarıyla denize girmektedir. Fatoş ilaç bağımlısıdır ve Nisan’a sırasını vermek için Tufan’ın odasında ilacı almasını söyler ve Nisan da gizlice Tufan’ın odasına girer, ancak Tufan’a yakalanır. Aşırı tepki gösteren Tufan daha sonra verdiği tepki için Nisan’dan özür diler. Yine annelik üzerine Fatoş ile Nisan arasındaki diyaloglar dikkat çekicidir. Fatoş anneliğin bir mit olduğunu ifade etmektedir. Ertesi gün Nisan şifa seansına girer ve Nisan’ın aklına eşi tarafından aldatıldığı ve bunu gördüğü anlar gelir, ağlayarak Tufan’a sarılır. Bu seanstan sonra Tufan ile Nisan yakınlaşmaya başlar. Azra’nın Nisan’a olan kıskançlığı Tufan tarafından da farkedilir ve Tufan Azra ile konuşur. Azra’nın kıskançlığı için pişman olması ve içindeki şeytanı kırmak adına camı kırıp onun üzerinde namaz kılması ilgi çekici sahneler arasındadır. Tufan’ın ateş üzerinde yürümesi ve bunu gören Nisan’ın da ateş üzerinde yanmadan yürüyerek gelmesi ve Tufan’a sarılmasıyla o gün sonlanır. Adada yaşayanlardan biri olarak Begüm’ün hareketleri Nisan için dikkat çekicidir, bunun üzerine Begüm’ü telefon ile konuşurken gören Nisan onu takip etmeye başlar ve Begüm’e amacının ne olduğunu sorar. Begüm ünlü bir iş adamı olan Yakup Bey’in kızını bulmak için adaya gelmiştir, birini aradığını ifade eden Begüm kilitli odada bir kadının olduğunu söyler. Daha sonra Begüm ve Nisan bu odayı bir şekilde açar ve bir kadınla karşılaşır, kadın çılglık atar. O sırada adaya Nisan’ın ablası polislerle birlikte gelir ve adada arama yapılacağını bilgisi verilerek bölüm sonlanır.

Dördüncü bölümde şu metinle sunulmaktadır: “Nisan, Zeren’in şokunu atlatamadan, adayı basan polisler bir cevap vermek zorunda kalır.”

Zorla adada tutulduğuna dair bir ihbarla Zeren (Yakup Bey’in kızı) polisler tarafından aranmaktadır ve polisler Nisan’ı sıkıştırırlar, ancak Nisan Zeren’i görmediğini söyler. Bu sırada adada arama yapan polisler kadın ve erkeklerin çırlıçplak havuza girdiğini görünce onları

üstlerini giymeleri konusunda uyarır ve Nisan’ın ablası Eylül adada video kaydı alır. Eylül Nisan’ı “Sana zorla bir şey mi yaptılar” diyerek sorgular. Arama yapılırken kilitli oda dikkat çeker ancak açılmadan polisler geri dönme çağrısıyla operasyonu bitirmek zorunda kalır. Daha sonra Nisan Begüm’ün odasına geldiğinde eşyalarını topladığını görür, Begüm deşifre olmuş ve yanında Azra vardır, Begüm kısa bir süre sonra adadan ayrılır. Nisan, Tufan’ın yanına gider ve Tufan, Nisan’ın gördüğünü neden söylemediğini sorar, Nisan da söz orucunda olan “Veysi’yle benim aramda” der. Tufan da Nisan’ın aklındaki soruları gidermek adına onu kilitli olan o odaya götürür ve Nisan hamile bir kadın ile karşılaşır. Babasından kaçan Zeren bu adaya sığınmıştır babası namusunu temizlemek için onun peşine düşmüştür. Psikolojik olarak sağlam olmayan Zeren kilitli tutulmaktadır ve doğumdan sonra tedavi olacaktır. Bebeğin babasının kim olduğu bilinmemektedir. Onun mahremiyetine saygı duyulmaktadır. Tufan ile Nisan konuşurken Azra gelir ve sosyal medyada yayınlanan içerikler olduğunu söyler, Nisan’ın ablası ve eniştesi adada çektikleri videoları yayınlamıştır. Bundan dolayı Azra, Nisan’a tepki gösterir ve onu suçlar. Tufan bu durumu “Demek yaşamamız gerekiyor” diyerek kabullenir. Adadan birden dışardan sesler yükselir ve insanlar teknelerle, vapurlarla adaya gelmeye çalışır. Daha sonra Eylül ve Taner’e baskı gelerek siber suçlar dâhilinde bu videoları silmesi istenir ve Taner bu içeriklerin hepsini siler. Tufan avukatla görüşmeye giderken Azra, Nisan’ı suçlamaya devam eder ve Nisan da ablasının yaptığı hatayı telafi etmek için “Elimden geleni yaparım” der ve Tufan Nisan’ı avukatla görüşmeye götürür. Avukat Cem ile görüşükten sonra Nisan şehirdeki evine gider ve evine karşı yabancılaşmıştır. O gece Tufan da Nisan’ın evine gider, Nisan’a tamamen adaya yerleşmesini söyler. Ertesi gün beraber adaya dönerler. Arkadaşlarıyla birbirine sarılan Nisan’a karşı Azra’nın bakışları korkutucudur. Nisan arkadaşlarıyla keyifli zaman geçirir, Azra da Tufan’ı Nisana karşı doldurmaya çalışır. Azra “Ben seni anlamıyorum” diye serzenişlerde bulunur, Tufan yanına Nisan’ı çağırır ve “Her şeyin bir manası var madem duyulduk sesimiz olacaksınız” der Nisan’a. Artık onlar için yeni bir devrin başladığını ve saklanmayacaklarını, seslerinin daha gür çıkacaklarını söyler. Tufan ateş yakar ve insanlar dans etmeye başlar, Songül de arkadaşını tebrik eder. Azra yine Nisan’ı Tufan’a karşı doldurmaya devam eder, onu başka kadınlarla görmesi için elinden geleni yapar, ancak Nisan o gece Tufan’ın yanına gider ve sarılır, öpüşürler.

Beşinci bölümün özet metni şu şekildedir: “Nisan, Tufan’la geçirdiği geceden sonra cennet gibi bir dünyaya uyanır. Azra, Nisan’ı kıskanmaktadır.”

Bölüm Nisan ile Tufan’ın sevişme sahnesi ile açılmaktadır, artık onlar sevgilidir. Nisan da sosyal medya üzerinden aşk ve sevgiye dair videolar çeker, yayınlamaya başlar. Azra artık çok mutsuz hale gelmiştir, baş ağrıları geri gelmiştir. Avukat Cem, Nisan’ı elde etmek amacıyla adaya gelir. Cem’in babası adanın sahibidir. Cem, Nisan ile yakınlık kurmaya çalışmaktadır ve Nisan bundan rahatsız olmaktadır. Azra ise Nisan’ın, Cem’le yakın olmasını ister ve onu kibirlilikle suçlar. Bir meditasyon sırasında Cem, Nisan’ın yanına gelip konuşur, Nisan da “Ben Tufan’ı dinlemek istiyorum” diyerek onu susturur. Tufan, Cem’in yanına gelir ve konuşmaları gerektiğini söyler. Tufan, Cem’i kilitli olan odada yaşayan Zeren’e götürür ve “Tebrikler baba oluyorsun, tanıştığınızda 18 bile değildi, senin yüzünden olan aklımı da kaybetti kim bilir baban ne diyecek bu işe, bu işten hiç kolay sıyrılmayacaksınız” der. Daha sonra Nisan Zeren’in odasına gider ve Cem’in fotoğrafını gösterir, Zeren korkar ve Nisan kızını sakınlaştırır. Tufan ile Nisan’ın

arası hesaplaşmadan sonra düzeler ve eskisinden daha iyi olur. Öte yandan Cem, Tufan'ı ve orada yaşayan herkesi adadan attırmak için planlar yapar. Zeren'i de adadan alıp gitme gayreti içindedir. Bunun için silahlı adamlar toplar, adayı basarlar, Tufan ile Cem arasındaki gerginlik en üst seviyeye ulaşır. Ancak Cem'in adamları Emin'in arkadaşları çıkar ve silahları geri çekerler. Cem elleri kolları bağlı bir şekildedir ve yaptıklarından dolayı Emin onu asmaya götürürken Cem, Tufan'dan özür diler, Tufan da özrünün yetmeyeceğini bir de imza lazım olduğunu söyleyerek adanın tapusunu Cem'den alır. Ertesi gün Tufan yanına Azra'yı çağırır ve kıskançlığının nelere sebep olduğunu, dün gece Nisan'ın neredeyse polis çağıracağını söyler, bu sebepten dolayı Azra en başa döner. Azra ile Nisan karşılaştığında Azra öfkesine ve hırslarına yenik düşerek Nisan'a "İnşallah bana yaşattığını Allah sana da yaşatır, en sevdiğini elinden alır" der. Daha sonra Nisan bayılır ve kanaması başlar ve herkes başına toplanır, bu şekilde bölüm sona erer.

Altıncı bölümde ise şu yazı görülmektedir: "En değer verdikleri şeylerini kaybeden Nisan ve Azra yeniden karşı karşıya gelirler."

Nisan'ın hayatına yönelik geçmişiyle sahne açılır ve Nisan annesiyle bir sofrada oturur. Annesine anne olamayacağını şu şekilde ifade eder: "Sen gittin babam gitti, ablam gitti çocukları var ailesi var. Hayatla nasıl başa çıkacağını biliyor, ben bilmiyorum. Ben yolumu yerimi kaybettim". Annesi de Nisan'a "Dünya annedir, doğa annedir, annelik üreme değil ki, önce kendini doğurup büyüteceksin" der. Aslında Nisan ameliyattadır, rahmi alınmaktadır. Nisan'ın ablası Eylül yanına gelir ancak aralarındaki gerginlik sonucu Nisan ablasını evden kovar. Bu arada Azra adadayken orada insanları Nisan'a karşı doldurmaya devam eder. Bu bölümde Azra'nın geçmişiyle ilgili sahnelere yer verilmiştir. Eski adı Sabire olan Azra babasının ölüm anında Tufan ile tanışmıştır ve zorla evlendirilmekten kaçarken Tufan'a sığınmıştır. Ameliyattan çıkan Nisan'ın yanına Tufan gider ve "Rahmin seni bir arayışa sürükledi ve sonra beni buldun, onun sayesinde sana kavuştum, sen bu eve bu hayata ait değilsin Nisan benimle gel" der. Tufan, Nisan'ı ikna eder ve adaya dönerler. Arkadaşları onu görünce mutlu olurlar, ancak Azra, Nisan'ı kötülemeye hala devam etmektedir. Fatoş ile Nisan arasındaki annelik konuşmaları dikkat çekmektedir, Fatoş şunları söylemektedir: "Ben anneliği hiç düşünmedim kötü bir anne oldum ama çok sevdim. Sevmenin ne demek olduğunu öğrendim. Anladım ki o zaman mutlaka bazı insanların anne baba olması gerekiyor ama sen onlardan değilsin. Senin sevip büyütmen için doğurmaya ihtiyacın yok." Daha sonra Tufan, Azra'nın yanına giderek Kıbrıs'ta belirli bir zaman durmasını ve yeni bir yer elde edebileceklerini söyler. Azra çok fazla tepki göstererek teklifini reddeder. O sırada Zeren'in doğumu başlamıştır, Zeren Nisan'ı ister. Nisan gelince "Annem sana ne dedi beni affedecek mi?" diye ağlar. Azra ile Nisan karşılaşır ve Nisan'ın ağrısı vardır. Sonra bebek doğar ve Nisan yalnız kalınca yanına Azra gider. Yine kıskançlık söylemlerini devam ettirir. Tufan laflarını duyar ve Azra'yı adadan kovar. Azra adadan gitmemek için olay çıkarır. Azra'nın gitmesi için tekne hazırlanırken Azra ortadan kaybolur. Güvenlik kayıtlarını, adanın bilgisayarını alan Azra bunları Cem'e ulaştırmayı planlar, yani ada yine tehlikededir. Herkes adada Azra'yı arar, Zeren'in bebeği de birden yok olur. Azra bebeği kaçırmış ve Cem'e verecektir. Nisan, Azra'yı bulur ve zindan gibi yere kilitler. Bebeği alır, Azra yine Nisan'a bilmediği şeyler söyleyerek onu kendine çekmeye çalışır. Nisan onun oyununa gelmez. Sonra Azra adadan kaçmaya

çalışırken Nisan ile Azra arasındaki bilgisayarın ve güvenlik kayıtlarının içinde bulunduğu çanta çekişmesi sonucu Azra kayalıklardan yuvarlanır ve ölür. Tekrardan bölümün başında annesiyle olan sahne geçiş yapılır. Annesi anneliğe dair şeyler söyler. Tufan ile birlikte uyanan Nisan kendini suçlar. Tufan ise "Sen bugün sadece bir bebeği değil, koca bir adayı kurtardın sen bir katil değilsin kahramansın Nisan. Seni ilk gördüğüm anda biliyordum içindeki gücü gördüm, herkes gördü sende gör artık. Sen hepimizi kurtardın. Bütünün hayrı için en doğru olan şeyi yaptın" der. Daha sonra Azra için merasim gerçekleştirilir. Tufan'ın şu sözleri dikkat çekmektedir: "Bu çağ hastalıkların çağı, mutsuzluğun çağı egonun kibrin karanlığın çağı. Bir devir kapandı, yenisi başlıyor, bizim zamanımız geldi. Bu çağ arayışın şifanın birliğin çağı. Biz kendi ailemizi kendimiz seçtik, kendi sözcüğümüzü kendimiz söyledik." En sonda bir tören düzenlenir ve Zeren'in bebeğini Nisan ve Tufan alır. Nisan yaptığı konuşma ile adadakileri motive eder. "Bütünün hayrı için kendimi adamaya hazırım ben artık Nisan değil Nisa'yım" der. Songül ve Nisan arasındaki bakışlar ile Nisan'ın taktığı yılan kolyesi göze çarpar ve Nisan'ın adaya geldiği zaman Azra'nın gördüğü bir rüyayı anlatırken kullandığı ifadeyle ("Dün gece rüyama bir yılan geldi, boynuma sarılmıştı") bölüm sonlanır.

Arayış Dizisinde Başkarakterlerin Analizi

Nisan (Aslı Enver): Dizideki başkarakterlerden biri olarak Nisan anlatının iyi karakteridir. Orta boylu, uzun saçlı ve kumraldır. Anlatının merkezinde yer almaktadır. Şehirli bir kadını temsil eder. Modern yaşamın getirdiği huzursuzluğun farkına varmıştır. Hastalığı ile birlikte kendini bir arayışın içinde bulmuştur. Anlatının başlarında hastalığı ve mutsuzluğu ile öne çıkan Nisan daha sonra kendini bulmuş ve tamamlamıştır.

Tufan (Mehmet Günsur): Şifa ve Arayış Vakfı'nın lideridir. Uzun boylu, ince yapılıdır. Saçları ve giydikleri kıyafetler ile dikkat çekmektedir, genellikle göğüsleri ve göbeği açık olacak biçimde kıyafetleri tercih etmektedir. Gizemli bir yanı vardır. Tarikat lideri olarak kadınlarla yakın ilişki içerisinde.

Azra (Defne Kayalar): Dizideki anlatının kötü karakteridir. Vakfın kadın lideri olarak görülmektedir. Uzun boylu ve genellikle başı kapalıdır. Nisan'ı kıskanması sonucu öfkesine, hırsına yenik düşmüştür.

Fatoş (Devin Özgür Çınar): Uyuşturucu bağımlısı ve psikolojik sorunları olan bir karakterdir. Ömrü boyunca sevgi görmemiştir. Evlenmesi ve anne olması kendi isteğiyle olmamıştır, bu nedenle çocukları tarafından bile sevilmediğini düşünmektedir. Asi, sinirli bir kadın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Emin (Erol Babaoğlu): İşlediği suçtan dolayı bir arayış içinde olan karakter bu vakfa dâhil olmuştur. Saçları yoktur, esmerdir. Babacan tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Herkesi koruyup kollayan bir yanı vardır. Zeren'in kurtuluşunda da öncü rol üstlenmiştir.

Songül (İpek Türktan): Nisan'ın yakın arkadaşıdır, kısa saçları ile dikkat çekmektedir. Beyin tümörü rahatsızlığı vardır. Bundan dolayı şifa arayışındadır. Nisan'ın bu vakfa dâhil olmasında aracı olan kişidir.

Cem (Cem Onur Ünsal): Vakfın avukatıdır, aynı zamanda vakfın yerleştiği adanın sahibinin oğludur. Zengin ve şımarıktır, kadınlara yönelik ilgisiyle dikkat çekmektedir. Ayrıca Zeren'e tecavüz ederek onu hamile bırakmıştır.

Arayış Dizisinde Zaman ve Mekân Kullanımı

Bir anlatının temel unsurlarından biri zaman ve mekândır. Bu unsurlar anlatının bütünselliğine katkı sağlamaktadır, öykünün arka planını oluşturarak karakterler, olay örgüsü gibi unsurları da etkilemektedir. Zaman ve mekânda inşa edilen anlam, olay örgüsünde yer alan kişileri karaktere büründürerek anlatının daha dikkatlice kurulmasına vesile olur (Doğru, 2020: 330). Dizideki olay örgüsü bir zaman sıralamasına göre yerleştirilmiştir, bakıldığında kronolojik bir sıralama vardır. Anlatı şimdiye aittir. Dizide zaman kullanımında geçmişe yönelik sahneler de mevcuttur, özellikle iki zıt kadın karakter olarak Nisan ve Azra'nın geçmişine yönelik sahneler göze çarpmaktadır.

Mekân olarak bakıldığında ise ağırlıklı olarak adanın açık alanlarının kullanıldığı söylenebilir. Gerçekleştirilen şifa seansları ve ritüellerde mistik bir şekilde dekore edilmiş mekânlar kullanılmıştır. Bunun dışında İstanbul'da iş merkezlerinin de (şifa seansları, avukat ile yapılan görüşme vs.) kullanıldığı görülmektedir. Dizide dış mekânlar daha çok tercih edilmiştir.

Arayış Dizisinde Kadın Temsili

Dizinin başlangıcında iki farklı kadın karakter vardır: Biri şifa seansına inanırken diğeri inanmamaktadır, buradan hareketle olay örgüsünün temelinde zıtlık olduğunu söyleyebiliriz. Daha sonra bu durum Azra ile Nisan karakterleri üzerinden desteklenmiştir. Dizinin ana temalarından biri, kadınlar arasındaki kıskançlıktır. Azra ve Nisan arasında yaşanan gerginlikte temel neden, Azra'nın Tufan'ı sevmesi ve Nisan ile paylaşmak istememesi ve günün birinde kendi yerini alacağı korkusudur. Bu nedenle Azra, Nisan'ı kadınlığından yaralı olarak geldiğini vurgulamakta ve adadaki diğer insanları ona karşı doldurmaktadır. Nisan ile Azra arasındaki gerginliğin sebebi olan kıskançlık Azra'nın sonunu getirmiştir.

Dizide yalnız kalan bir kadını temsil eden Nisan hastalığa yakalanmıştır ve içsel olarak kendini mutsuz hissetmektedir. Hastalığı, kadının doğurganlığını vurgulamaktadır. Rahim kanseri olan Nisan'ın yaşadığı süreç onu bir arayışa sürüklemiş ve eksik kalan yanını tamamlamak istemiştir. Anlatı yapısında da Nisan'ın bu durumdan dolayı anne olamayacağını bilmesi, onun hissettiği bir eksiklik olarak sıklıkla yansıtılmıştır. Yine anlatı yapısı içerisinde farklı biçimlerde kadının önemi ifade edilmiştir. Zeren'in bebeğinin doğması da yine kadının üreme açısından rolünü açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan Fatoş ile Nisan arasında yaşanan diyaloglarda da annelik teması ağırlıklıdır, Fatoş anneliğin bir mit olduğunu söylemiştir.

Adada kadınlara karşı farklı bir bakış vardır ve lider olarak Tufan istediği kadınla birlikte olabilmektedir, kadınların da bu durumu kabul etmesi dikkat çekmektedir. Nisan'ın da adaya geldiğinde Tufan'ın onu adaya kabul etmesi ve "Soyun" demesi de mahremiyet açısından düşünülmesi gereken bir boyuttur. Adada çıplaklığa farklı bir açıdan bakılmaktadır, soyunmamak kibrin bir parçası olarak kabul görmektedir. Dizinin farklı bölümlerinde

kadınların ve erkeklerin çıplak bir şekilde havuza girdikleri ya da meditasyon sırasında soyundukları görülmektedir.

Şifa ve Arayış Vakfı'nın başındaki kişi Tufan'dır, ancak bu tarikatta bir de kadına tamamlayıcı olarak rol verilmektedir. İlk başlarda bu rolde Azra'yı görürken sonra yaşanan olaylar neticesinde Nisan'a geçmiştir. Dizinin son sahnesi de Nisan'ın adını Nisa olarak yenilemesiyle dikkat çekicidir. Nisan için değişimin en büyük hissedildiği sahnedir. Nisa'nın sözcük anlamı kadındır. Bu perspektiften bakıldığında da Nisa adını tercih etmesi bir tesadüf değildir.

Arayış Dizisinde Erkek Temsili

Diziye genel olarak bakıldığında erkek temsili açısından Tufan karakteri dikkat çekmektedir. Tarikat lideri olarak Tufan baskın bir karaktere sahiptir ve bu tarikat yapılanmasında kararları veren tek kişidir. Bu nedenle anlatıda erkek egemenliği göze çarpmaktadır. Ayrıca Tufan'ın cinsel olarak birkaç kadından faydalandığı görülmektedir. Tufan da yine yaşamında bir anlam arama çabası içerisindedir. Tufan'ın anlatıda modern yaşamı eleştiren bir yönü vardır, özellikle Nisan'ın rahim hastalığı boyutunda ilaçlara, doktorlara, hastanelere yönelik umutsuz bir bakış açısı sergilemektedir.

Dizide etkili erkek karakterlerinden biri olarak Emin, babacan tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Hapishaneden çıkan ve ondan sonra bu vakfa dâhil olan Emin'in herkesi koruyan bir yönü vardır. Bu açıdan bakıldığında da Emin'in geleneksel baba rolünde temsil edildiği söylenebilir.

Dizide dikkat çeken başka bir karakter ise avukat Cem'dir. Cem, babası aracılığıyla bir yerlere gelen, zengin, şımarık aile çocuğu olarak temsil edilmektedir. Tufan ile Cem arasında yaşanan sıkıntılı süreçte Cem'in cinsiyetçi söylemlerle küfür ettiği gözlemlenmiştir. Ayrıca Cem yaşadığı ilişkilerde ciddi düşünmeyen bir erkek karakter biçiminde inşa edilmiştir.

SONUÇ

Medya, toplumsal kodları yeniden üreten bir yapıya sahiptir. Bir temsil sistemi olarak da değerlendirebileceğimiz medya aslında toplumu inşa etmede öncü bir role sahiptir. Bu açıdan medya üzerine gerçekleştirilen her araştırma önem taşımaktadır. Günümüzde dijitalleşmenin etkileri medya alanında da yaşanmış televizyon ile aktarılan diziler, dijital medya platformlarına geçmiştir. Zaman ve mekâna bağlı kalmadan yeni bir yayıncılık türü oluşturan bu platformlarda yer alan içerikler bireylerin algı süreçlerine etki etmektedir. Dolayısıyla burada yer alan içerikleri çözümlenmek bireyler için farkındalık oluşturacak ve bilinçlenmelerini sağlayacaktır.

Bu çalışmada da toplumsal cinsiyet odağında dijital platformlar ele alınmıştır ve araştırma kapsamında Disney Plus'ta yayınlanan "Arayış" dizisi içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Araştırmada dâhilinde dizide kadın ve erkeğin konumlandırılışı ve nasıl temsil edildiği ortaya konmuştur. Elde edilen bulgular doğrultusunda dizinin birkaç tema (aşk, modern dünyada varoluş sorunu, kıskançlık vs.) üzerinde anlatı yapısının kurulduğu görülmektedir. Dizinin başkarakterleri olarak iki kadın arasındaki kıskançlık dikkat çekicidir. Kadın karakterlerden Azra, Nisan, Fatoş ve Zeren; erkek karakterlerden ise Tufan, Emin ve Cem ön plandadır. Genel itibarıyla kadın ve erkek temsilleri açısından toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin burada da

desteklendiği görülmektedir. Dijital platformların ortaya çıkması ve yaşanan dönüşüm süreciyle birlikte toplumsal cinsiyete dair farkındalıklar olsa da toplumda erkekler kadınlara göre daha ön plandadır, dizide de bu durum gözlemlenmiştir. Toplumsal cinsiyet her dönem eşitsizliğe zemin hazırlayan toplumsal sorun olarak var olmuştur. Toplumda kadın ve erkeğin konumlandırılışını çözümleyen bu araştırmada dizilerin aktarılma aracının değiştiği ancak içeriğin çok da fazla değişmediği ortaya konulmuştur. Toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında kadının önemi vurgulanmış, fakat kadın yine erkeğin gölgesinde kalmıştır. Diziye bakıldığında son sözü söyleyen hep lider Tufan olmuştur. Dolayısıyla burada genel itibariyle eşitlikçi bir bakış açısından söz edemeyiz.

Toplumun en büyük sorunlarından biri olarak toplumsal cinsiyet kalıplarını aşmanın yolu eğitimden geçmektedir. Bireyin eğitim seviyesi yükseldikçe cinsiyetçi bakış açısı da azalacaktır. Bu kapsamda eğitim seviyesini yükseltmeye yönelik faaliyetler gerçekleştirilmelidir. Diğer yandan kadının toplumdaki yeri ve önemi düşünüldüğünde, içerik üreten medya çalışanlarının bu konuya karşı daha hassas davranmaları ve kadın ve erkeğin temsili açısından değişen, dönüşen temsillere yer verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca dijital platformlar üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğundan bu çalışma, toplumsal cinsiyet alanında yapılacak çalışmalar için referans olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akın, A. ve Demirel, S. (2003). Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Sağlığa Etkileri. *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi Halk Sağlığı Özel Eki*, 25(4): 3-82.
- Akkaş, İ. (2020). Toplumsal Cinsiyet Algısı Üzerine Bir Değerlendirme: Erzincan Örneği. *Dünya Multidisipliner Araştırmalar Dergisi*, Sayı 1, s.55-72.
- Barcus, F. E. (1959) Communications Content: Analysis of the Research, 1900-1958, Unpublished doctor's dissertation, University of Illinois.
- Baş, E. (2019). Türk Melodram Filmlerinde İdeal/Kötü Kadın İmgesi: Bir Demet Menekşe Film Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(65): 568-579.
- Baydili, İ. (2020). Covid-19 Sürecinde YouTube'daki Doktor Videolarının WHO ve Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı Söylemleri ile Karşılaştırılması. *Electronic Turkish Studies*, 15(4): 153-159.
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 3, s. 108-114.
- Butgel Tunalı, S. (2022). Disney+ Markasının Uyguladığı Pazarlama Stratejisine Yönelik Bir İnceleme. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(88): 1943-1950.
- Butler, J. (2012). Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğru, S. (2020). Zaman ve Mekân Bağlamında Bir Zamanlar Anadolu'da Filmini Bahtin'in “Kronotop” Kavramıyla Okumak. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1): 329-341.
- İnce, A. ve Koçak, M. F. (2021). Türk Dijital Platform Dizilerinin Aile Kurumuna Etkisi. *VIII. Dini Yayınlar Kongresi*, Ankara, Türkiye, ss. 607-630.

Karabulut, V. (2021). "Dijital Çağda Televizyonun Dönüşümü". <https://www.cnnturk.com/yazarlar/guncel/vedat-karabulut/dijital-cagda-televizyonun-donusumu> (Erişim: 22 Ağustos 2023).

Krippendorff, K. (1980). *Content Analysis: An Introduction to is Methodology*. California: Sage.

Onay, C. Z. ve Kıyılıoğlu, L. (2021). Dijital Oyunlarda Kadın ve Erkek Temsilinin Toplumsal Cinsiyet İşaretleri Bağlamında Değerlendirilmesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(41): 955-993.

Ölçekçi, H. (2020). Dijital İletişim ve Küresel Kültürel Etkileşimin Homojenleşme, Kutuplaşma ve Melezleşme Süreçleri. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 50, s. 146-163.

Stone, P. J., Dunphy, D. C., Smith, M. ve Ogilvie, D. M. (1966). *The General Inquirer: A Computer Approach to Content Analysis*. Massachusetts: The MIT Press.

Şimşek, H. (2011). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Üreme Sağlığına Etkisi: Türkiye Örneği. *DEÜ Tıp Fakültesi Dergisi*, 25(2): 119-126.

Tavşancıl, E. ve Aslan, E. A. (2001). *Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon.

Vatandaş, C. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Istanbul Journal Of Sociological Studies*, 0(35): 29-56.

Yüksel, H. (2022). Dijitalleşme Bağlamında Türkiye'de Televizyon Yayıncılığının Dönüşümü: Disney Plus Platformu. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2): 523-538.

Yurdigül, Y. ve Yurdigül, A. (2014). Presentation of the Marginal Identity on Television News (The Turkey Example). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(2): 11-30.

Yurdigül, Y. ve Zinderen, İ. (2012). Medyada Cinsiyet Alanları Marjinal Bir Kimlik Algısı Olarak Eşcinselliğin Tv Haberlerinde Sunumu. *Turgut Özal Uluslararası Ekonomi ve Siyaset Kongresi II Küresel Değişim ve Demokratikleşme*, Malatya, Turkey, ss.1287-1310.

Dr. Öğr. Üyesi Dicle YILDIRIM

Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

dicle.yildirim@uskudar.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1115-8017

**BİLGİ EDİNME VE ÖĞRENME PRATİKLERİNDE FOTOĞRAF ÖGESİNİN
KULLANIMI VE BİLGİLENDİRME TASARIMINA OLAN ETKİŐİ**

ÖZET

Bu çalışma, bilgi edinme ve öğrenme pratikleri üzerinden fotoğraf ögesinin kullanımı ve bilgilendirme tasarımındaki işlevine ve yerine yakından bakmayı amaçlamıştır. Görsel iletişimin gücü ve yaşamın içindeki enformasyonun hangi araçlarla birlikte gelişerek nasıl bir iletişim alışverişi gerçekleştirdiğini irdeleyen çalışma; fotoğraf ve bilgilendirme tasarımının bilgi aktarımındaki iletişim gücüne ve toplumla bir araya gelme mecralarına odaklanmıştır. Özellikle, reklamlar, basın ilanları müzeler vb. iletişim araçlarını bilgi, eğitim ve öğrenme gibi temaları içinde barındıran fotoğraf ögesinin ilişkisini örneklerle aktarmıştır. Görsel kültürün fotoğrafla olan bağlantısı, iletişim kanallarının fonksiyonel yapısı eşliğinde değerlendirilmeye çalışılmış; fotoğrafın tasarım öğeleri ve bilginin paylaşımıyla olan yakın teması okuyucu/ziyaretçi bağlamları üzerinden ele alınmıştır. Fotoğrafın taşıdığı bilgiler, dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte paylaşılma edimlerini değiştirerek bilgilendirme tasarımında etkileyici tasarım öğeleri haline dönüşmüştür. Fotoğrafın iletişimde, etkili çözümler sunabilen tamamlayıcı ve tanımlayıcı yapısıyla anlatı dizileri ve hikâye örgüleri oluşturması, bilgilendirme tasarımının vazgeçilmez bir elemanı olmuştur. Bilgilendirme tasarımında fotoğrafın enformasyon görevi zamanla bilgi, kültür ve deneyim aktarımına dönüşen ana karakterlerden biri olmuştur. Gündelik yaşamda yoğun bilgi metinleri içinde kalmadan, görsel okumanın ön plana çıkması, fotoğrafın yaratıcı ve özgün kullanımlarına duyulan ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bilgilendirme tasarımı gelecekte fotoğrafın bu gücünde yararlanarak yeni uygulama stratejileri geliştirecek alanlar arasında yer alacaktır. Çalışma tamda bu noktada fotoğrafın bilinen anlamlarının haricinde işlevselliğine dair farklı potansiyelleri ve kullanım alanlarını incelemeyi hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Bilgilendirme Tasarımı, Fotoğraf, İletişim, Görsel Kültür

THE USE OF PHOTOGRAPHY IN INFORMATION ACQUISITION AND LEARNING PRACTICES AND ITS EFFECT ON INFORMATION DESIGN

ABSTRACT

This study aimed to take a closer look at the use of the photographic element and its function and place in information design through information acquisition and learning practices. The study examines the power of visual communication and the tools through which information in life develops and creates a communication exchange; It focuses on the communication power of photography and information design in transferring information and the channels of coming together with the society. In particular, advertisements, press releases, museums, etc. He conveyed with examples the relationship between the element of photography, which includes themes such as communication tools, information, education and learning. The connection between visual culture and photography has been tried to be evaluated in light of the functional structure of communication channels; The close contact of photography with design elements and sharing of information is discussed through reader/visitor contexts. The information carried by photographs has changed the act of sharing with the development of digital technologies and turned into impressive design elements in information design. Photography's ability to create narrative sequences and story lines with its complementary and descriptive structure that can provide effective solutions in communication has become an indispensable element of information design. In information design, the information function of photography has become one of the main characters that has turned into the transfer of knowledge, culture and experience over time. The coming to the fore of visual reading in daily life, without being immersed in dense information texts, has revealed the need for creative and original uses of photography. In this context, information design will be among the fields that will develop new application strategies by taking advantage of this power of photography in the future. At this point, the study aims to examine the different potentials and usage areas of photography, apart from its known meanings.

Keywords: Information Design, Photograph, Communication, Visual Culture

GİRİŞ

Bu araştırma, ilk olarak kültür kavramının tarihini ele alacak ve bu kavramın kökenlerini, Merak, ilgi, bilgiye erişim, geçmişten bugüne insanlar için her daim öncelikli konular arasında olmuştur. Bilgiye ulaşma, bilgiyi işleme ve aktarma yolculuğu insanlık tarihi boyunca farklı kültür katmanlarıyla buluştukça gelişmiştir. Bilgilerin, kültür ve imgeler vasıtasıyla çeşitlenerek değişmesi, teknolojik ilerlemelerin sunduğu yaratıcı çözümlerle bilginin edinilmesi yönündeki yeni yöntemler görsel iletişim tasarımının farklı alanlarını da beslemiştir. Bu bağlamda görselliğin öne çıkarıldığı ve iletişimin biçimsel ve anlamsal içerikleri doğrultusunda kuvvetli bir ifade gücü olan görsel iletişim tasarımı, bilgiyi iletmede kritik bir iletişim kanalı olmuştur. Görsel iletişim düşünüldüğünde, disiplinler arası alanlarda yer alan ortak paydaşlar bilginin aktarılmasında yer yer başat roller üstlenmektedir. Bu ortak paydaşlardan biri olan fotoğrafın, yazılı bir bilginin aktarılmasında destekleyici ve akılda kalıcı etkisi azımsanmayacak ölçüdedir. Farklı açılardan bakıldığında; fotoğrafın, sayıca üretilmesi, teknik kapsamda başka olanaklara sahip olabilmesi ve geçmiş-gelecek bağlamlarında dolaşıma geçiyor olması, görsel iletişim ve bilgilendirme öğretisini genişletmektedir.

Fotoğrafın etkili bir şekilde kullanımı hedef kitle kim olursa olsun izleyiciye anlamlar bütünü oluşturabilecek veriler ve bilgiler sunmaktadır. Bu güçlü imge kullanımı

enformasyonun sistematikleştirilmesi ve paylaşılması noktasında görsel iletişim tasarımı en sık kullanımı bilgilendirme tasarımlarında karşımıza çıkmaktadır. Enformasyonun yeni deneyimler ile özgün bir şekilde karşı tarafa aktarılması diğer bir ifade ile bilginin izleyicinin zihninde yer etmesini kolaylaştırmaktadır. Fotoğrafın görsel tasarım içerisinde tipografik unsurlar ve mekanla yaratıcı kurgusu ile bilgi grafikleri hikâye paylaşma noktasında izleyiciyi kendisine çağırılmaktadır. Hatta fotoğrafikler teknolojik gelişmeler ve dijital imkanlar sayesinde pasif bir seyir rotası olmaktan sıyrılarak olayın merkezine çeken veya katılımcı hale getiren yapıya evrilmiştir. Bu güçlü yapısı ile her geçen gün kullanım sahası genişleyen ve yeni medya araçlarıyla daha fazla karşımıza çıkmaktadır.

Bilgilendirme tasarımında fotoğrafın enformasyonu destekleyici unsur olarak kullanımından giderek kendisi tek başına bilgi, kültür ve deneyim aktarımına dönüşen ana karakter olmaya başlamaktadır. Bu hiyerarşi oyununda belki de hızlı üretim ve hızlı tüketim toplumunda yazınsal okumadan ziyade görsel okumanın ön plana çıkması etkili bir şekilde rol oynamaktadır. Böylece fotoğrafın yaratıcı ve özgün kullanımları ile bilgi aktarma ve kalıcı hale getirme noktasında daha etkin bir şekilde kullanılmasına sürüklenmektedir. Bilgilendirme tasarımı şüphesiz gelecekte de bu güçten en fazla yararlanacak alanlar arasında yer almaktadır.

Bir İletişim Aracı Olarak Fotoğraf

İnsanlık tarihi boyunca merak etme ve bilgiye ulaşma, insanlar için her zaman önemli olmuştur. İnsanın bilgiyi kullanma ve benimseme yeteneği, karşılaştığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik çözümlerinden, günlük yaşamın mikro ihtiyaçlarına kadar ki sürece verdiği tepkiler bilginin erişimini de büyük oranda etkilemiştir. Özellikle bilginin ne olduğu sorusu günümüzde veri ve enformasyon terimleri içerisinde açıklanmakta olup; bilinmeyen bir şeyin öğrenilmesi, muğlak bir durumun ortadan kalkması ya da kişiye bir konuda fayda sağlaması, ip ucu vermesi olarak görülebilmektedir. Verilerin nasıl ele alınıp yorumlanacağına dair bir yol sağlaması, bilginin kapsamının genişliğine vurgu yapmaktadır. Önal bu durumun dikkate değer noktada ele alarak, bilginin kişilerin inanç ve beklentilerine göre değişiklik göstermekte olduğunu belirterek; bilginin paylaşımına ve algılanma biçimlerine dikkat çekmektedir (Önal, 1993: 331-334).

Önal’ın açıklamasını biraz daha genişlettiğimizde, bilginin kullanım yerlerine bakmak yerinde bir hareket olacaktır. Özellikle bilginin ticari, iletişim, bağlamları son derece güçlü nüvelere sahip gündelik yaşam dinamikleri içinde kendine bir alan açtığını söylemek mümkündür. İletişim bağlamında bilgiye bakıldığında ise veri olarak bilgi gibi geniş bir ağa sahip olan kullanım yerleri ile toplum içindeki bilginin akışı, iletişim mecralarıyla olan ilişkilerinin sıkı sıkıya bağlı olduğunun önemli bir kanıtıdır. Bu bağlamda bilginin özünde salt iletişim ve paylaşım normlarının da bulunduğu göz ardı edilmemektedir.

Bu nedenledir ki iletişim sahip olunan en temel ve en değerli özelliktir. Yaşamın içinde iletişim boyutunun ortadan kalması, insanların birbirlerini anlamasını imkânsız hale getirecektir. Uçar’a göre; birçok kez doğru inşa edilemeyen bir iletişim alışverişi, uygun olmayan sonuçlar doğurma potansiyeline sahiptir ve bireyler arasında mutsuzluğu açığa çıkarabilmektedir (Uçar, 2019: 19).

Bilginin ve iletişim bu kadar hızlı bir şekilde yayıldığı bir yaşamsal döngüde, görsel veri ve iletişim ise birçok anlamlar ve kavramlar dizisini barındırmaktadır. Bu noktada bilginin görsel bir veri olarak yer alması, görsel olan ve imgenin taşıdığı anlamların çıkışına ve insanların ilgisini çekerek, merak duygusunu tetiklemeye başladığı dönemlerden bu yana ilgi çeken araştırılan bir olgu olmuştur. İmge ve görsel, özellikle bireyin görme ve düşünsel süreçlerine etki ederek duyuları uyaran, bireyin ruh bütünlüğüne ve hayallerine seslenmektedir. Bu sesleniş, günümüzde teknolojinin gelişmesi ile görsel kültür algısını oluşumuna zemin hazırlamıştır. 21. yüzyılda görsel kültür bir anlamda göz ve imge odaklı toplumları görünür kılmıştır. Böylelikle görsellik kültür bağlamlarında tek bir rotadan ilerlemekte; kitle iletişim araçları ve sanat türleri ile aynı perspektifte rotasına devam etmektedir. Sanat türleri içerisinde resim heykel olduğu kadar fotoğrafta yer almaktadır (Güngör, 2018: 267).

Görsel kültürün fotoğrafla olan ilişkisi mecra ve iletişim kanalları düşünüldüğünde karmaşık bir yapıyı da beraberinde getirmektedir. Bu karmaşıklık fotoğrafın gerçeklik olgusu ve imgelerin anlamlarının yanı sıra kullanım yerlerindeki anlamların da devreye girmesiyle farklı bir boyut kazanması olarak açıklanabilir.

Bakış açısı, tüm bu bilgiler ışığında görme eyleminin kendisine çevrildiğinde; insanlar için görsel veriler, öğrenme biçimleri adına oldukça güçlü ve etkin bir araca dönüşmektedir. Görsellerin aynı zamanda anı tutucu ve hatırlatma işlevi, bilgi edinme ve öğrenme biçimleri ile de yakından ilişkilidir. Dolayısıyla, öğretici veya bilgilendirici bir mesaj doğrudan görsel bir veri olduğunda anlaşılması da bir o kadar hızlı ve kalıcı olacaktır. Bu kalıcılık yazılı ve sözlü bilgilerin yanında hatırlatma unsuru ile koordineli çalıştığında görsel verilerin diyaloga geçen bir görsel iletişim aracı olduğunu söyleyebiliriz. Görsellerin aktarım gücü, yaşam boyu öğrenme edimi değişikçe görsel öğrenme edim ve formları da beraberinde geliştirmekte ve değiştirmektedir.

Değişim ve gelişim, bilgiyi edinme formlarını görseller üzerinden her geçen gün yeniden kurgularken, iletişim tasarımını da görsel kültür ile yakınlaştırmaktadır. Söz konusu yakınlaşma aynı zamanda disiplinlerarası bir “disiplin” olarak görsel kültüre yeniden bakmayı zaruri bir hale getirmektedir (Barnard, 2002: 80). Görsel kültür aynı zamanda görsel iletişim ürünlerini de gündeme taşımaktadır. Görsel kültürün farklı biçimlerde ürünler ortaya çıkaramayan bir alanı oluşturması güç bir durumdur. Bu bağlamda tezahür edilen alanlara bakıldığında; mobilya tasarımına, fotoğraftan, grafik tasarıma kadar geniş bir spektruma sahiptir. (Barnard, 2002: 31-187). Görülebilenin doğasındaki işlevselliğin bir iletişim aracı olarak amacı olduğunun bilinmesi, tasarlanmış olanın ve anlamca kapalı olanın açığa kavuşması olarak görülebilmektedir.

Söz konusu olan işlevselliği ve tasarım gücü yüksek olan fotoğraflar, tarihin izlerini taşıyan, geçmiş ve gelecek arasında farklı pencereler açan somut verilerdir. Hafıza ve belleğin edimi ayrılma, bırakma veya kavuşma gibi başlıkları nostalji kavramı içerisinde harmanlanmaktadır. Fakat hatırlanan şey kurtarılmama unutulmama gibi temsilleri işaret etmektedir (Berger, 1988: 74-77-102).

Bu temsillere bakıldığında fotoğrafların bu bilgiyi taşıyan mükemmel bir vasıta olmasına karşın bilgiyi taşımalarına rağmen bilgi sağlayamadıkları öne sürülmektedir. Hikâye anlatısının

çıkartılmasında yaratılan fotoğraflar uyum ve uyumsuzluk arasında gidip gelirken; sinematik görüntüler ise hikâyenin anlatımına çoğu zaman destek olmaktadır (Meskin & Cohen, 2018: 105, Carroll, 2018: 325).

Fotoğrafın görsel kültürdeki yeri, iletişim bağlamları ve bilginin edinilmesindeki görevi birçok alanda kendine yer bulacağına işaret etmektedir. Disiplinler arasında gelişen üretim uygulama ve gösterim yöntemleri, günümüzde teknolojinin yardımıyla farklı bir boyut kazanmıştır.

2000 sonrasında yaşanan gelişmeler sayesinde malzemede zenginlik ve çeşitlenme fotoğrafla resimlemeyi birbirine yaklaştırarak, geleneksel yöntemlerin dışında dijital teknik ve yöntemleri farklı bir seviyeye çekmiştir. Özellikle tasarımcılar için fotografik üretimlerle hazırladıkları uygulamalar tasarım disiplinleri ve pratiklerine yeni anlamlar kazandırmıştır (Özdemir, 2022: 66).

Yeni anlamlar kazanan ve kendilerine farklı çalışma sahalarında yer açan tasarımcıların bilginin dönüştürülmesi ve iletilmesindeki görevleri son derece önemlidir. Bir içeriğin aktarımı, görsel iletişim tasarımında en doğru şekilde kurgulanması gereken yegâna unsurlardan biridir. Özellikle mesajın aktarılma biçimleri ile doğru orantıda ilerlemektedir. Dolayısıyla görsel iletişimde bilginin iletilmesi aynı zamanda tasarım içerisinde doğru şekilde ele alınmasından geçmektedir.

Görsel İletişimde Bilgilendirme Tasarımı

Görsel iletişim tasarımı teriminin ortaya çıkışı, grafik tasarımın kapsadığı anlamları ve uygulama alanlarının bazı mecralardaki üretimleri karşılamaması ve bilginin görselleştirme ihtiyaçlarına tam olarak cevap verilemediğinin hissedildiği bir zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Bu terim, görselliğin ve iletişimin biçimsellikleri doğrultusunda zengin bir ifade gücünü pekiştirmiş, görsel iletişim tasarım terimiyle birlikte bilgi çağına ait verilerin görselleştirilmesi aşamasında tüm mecraları kapsayan bir çatının altına toplayabilmiştir (Zhang, 2018: 257).

Bu noktada farklı bağlamlar gibi ele alınmış olsa özünde benzerlikler ve kapsamın birbirine girift yapısı görsel iletişim tasarımını ve grafik tasarımı birçok noktada tek bir havuz içinde farklı bileşenleri etkileşime geçen bir yapı olarak görmekte mümkündür.

Dinamik görüntülerin oluşumu üç boyutlu tasarım formlarıyla beraber hareketin doğasından güç alarak değişen tasarım durumları göstermekte başarılıdır. Dinamik grafik öğeler ve imajlar görsel iletişim tasarımın olmazsa olmazları arasında yer almaktadır. Özellikle görsel dil ve biçimsel çerçevesinde birçok medyumla uyum içinde çalışabilmektedir. Dijital ve dinamik medya teknolojilerinin gelişmesi bilginin dağılma sunulma ve paylaşılma edimlerini geliştirmiş özellikle görseller ve bu görüntülere ek fotografik imgeler ise etkileyici tasarım öğeleri haline gelişmiştir. Bu tasarım öğeleri sadece estetik bağlamların dışında taşıdıkları enformasyonlarla da iletişim tasarımının bilgilendirme bağlamlarına vurgu yapmaktadır. Genel olarak reklamcılık, elektronik kitaplar, televizyon programları, müzeler vb. benzer alanlarda bu iletişim etkisini sıkça görmek mümkündür (Zhang, 2018: 258)

Bu bilgilerden hareketle dinamik grafikleri detaylandırarak olursak; görsel iletişim tasarımının bilinen yönleriyle bilgilendirme tasarımı; tipografi, grafik tasarım, uygulamalı bilimler, ergonomi, gibi alanları içine alarak büyüyen bir disiplin haline gelmiştir. Ancak bilgilendirme tasarımına dair pratiklere bakıldığında; formlar, yasal belgeler, işaretler, yönlendirmeler, ara yüz tasarımları, müzeler gibi alanları öncelikli olarak söyleyebiliriz. Ancak yıllar içinde bilgilendirme tasarımının uygulama alanları genişlemiş, haritalar, piktogramlar, istatistiksel veriler, sunumlar, fuarlar, sergiler, özel ve kamusal alanlarda ihtiyaç duyulan tüm alanlarda kendisine yer bulmuştur. Tüm insanların ortak olarak anlayabileceği bir dil haline gelme halinin bir tasarıma dönüşen bilgilendirme tasarımına her geçen gün daha çok ihtiyaç duyulmaktadır (Aybar, 2017: 490).

Görsel iletişimin şekli ve biçimleri düşünüldüğü perspektifi disiplinler ve disiplinler arası alanlara çekmenin yer yer hem bilgilendirme tasarımını hem de görsel iletişim tasarımının kendine doğrudan katkılar sağlama potansiyeli üzerinde durulması da ayrıca incelenmesi gerek özel olanlardan biridir. Özellikle görsel iletişime sistematik bir yaklaşım getirmeye yönelik çalışmalara sıcak bakan Dyson’a göre, akademik disiplinlerin sınırlarıyla bireysel deneyimler ışığında sürece yeniden bakmak, geliştirici ve yararlı olmaktadır (Dyson, 2019: 4).

Bilgilendirme Tasarımı ve Fotoğraf İlişkisi

Herkes tarafından anlaşılabilen bir bilgilendirme tasarımı, iletmesi gereken tüm mesajları en doğru şekilde hedef kitesine ulaştıran ve bu aktarımı doğru yöntemler ile gerçekleştirendir. Bilgilendirme tasarımındaki öncelikli hedefler arasında; anlaşılır olması ve yoğun bilgi içeriklerini en yalın şekilde bilgiden ödün vermeden alıcıyla buluşturması gerekmektedir. Bir bilgilendirme tasarımındaki işlev ve aktarım seviyesini, başarılı bir grafik tasarım kurgusuna borçlu olduğunu söyleyen Çitçi; anlaşılır olanı tasarlamamanın iyi bir bilgilendirme tasarımı ortaya koyulduğu anlamının taşınamayacağına değinmiştir (Çitçi, 2019).

Bu bağlamda, bilgilendirme tasarımlarının tanımı konusunda bir miktar gölge bölgeler bulunmakta özellikle işlevsellik ve uygulama çerçevesinde bakıldığında, çeşitliliğe bağlı olarak farklı yaklaşımlar görmek mümkündür.

Bilgilendirmeler sadece salt metin ve görsel birleşiminden çok daha fazlasıdır. Çok kültürlü iletişimlerde, etkili çözümler önerebilen tamamlayıcı ve tanımlayıcı olan anlatı hikayeleridir. Bu anlatı hikayelerine dönüşmesinde etkin bir paydaş olarak dijital ve teknolojik gelişimler gösterilebilir. Günümüzde sosyal ağlar ve dijital platformların vazgeçilmezi olan infografikler ve bilgilendirmeler, içerik ve verileri teknolojinin yaşam pratiklerine sunduğu oranda gelişme göstererek ilerlemektedir (Hernández-Fernández ve Morera-Vidal, 2022: 7).

Bilgilerin, kültür ve imgeler yoluyla gerçekleşip değişiyor olması, aynı zamanda teknoloji ve teknolojinin getirdiği yaratıcı çözümlerle toplumsal olana ciddi katkılar sağlamaktadır. İnsan yaratıcılığının teknoloji ile iletişimdeki etmenlerde enformasyon ve bilgi, referans noktası olarak odak haline gelmektedir. Bu referans noktalarını oluşturan fotoğraflar ve imgeler, anlatılan hikâye ve farklı bir seyirdeki hangi anlam boşluklarını dolduruyor nasıl doldurduğuna yakından bakmak; fotoğrafın bir metne benzemesi ya da bazen metnin yerini mi aldığı üzerinden sorulan sorular tekrar fotoğraf ve bilginin arasındaki iletişime göz atmayı gerekli kılmaktadır (Burnett, 2012: 19-42-45). Bu gereklilik bilgilendirme tasarımı ve fotoğraf

ilişkisini anlamlandırma açısından sağlıklı bir adım olacaktır. Özellikle görsel kültür ve teknolojiyle beraber ilerleyen fotoğraf birçok disiplinin sınırlarından içeri geçmiştir. Artun’unda değin üzere başta, Jacob Bruchardt, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg ve Alois Riegl gibi isimler modern sanatta da fotoğrafın ilerlemesinin de önemli katkıları sağlamıştır. Bu nokta da üretimler ve katkıları evrensel sanat fikrini fotoğraf aracılığıyla canlandırmıştır. Canlandırmanın etkileri gazete, reklam, afiş, diorama, panorama, sinema ve müze gibi mecralarda kendini açığa çıkarmıştır. Böylelikle fotoğrafa dayalı imgeler sayesinde, birçok bilgi formu yapısal bir sistem içinde gösterilmiştir (Artun, 2017: 151-152-153).

Gündelik hayatın getirdiği teknolojik araçlar içerisinde öğrenme ve algılamada hızlı kurguların oluşmasına fırsatlar veren fotoğraf doğru kullanıldığında avantajları saymakla bitmeyecektir (İşlek, 2009: 117). Özellikle 21. yüzyılın teknoloji çağında görsel üretim modellerinde gerçekliğin bildiğimiz anlamından uzaklaşmaya başladığı mecralar olsa da kültür üretimindeki yaratımlar bilinen anlamından uzaklaşmadan görevini icra edebilmektedir.



Görsel 1. Yaşasın Cumhuriyet Sergisi, Türkiye İş Bankası Müzesi, (04.08.2023), Yazarın kendi arşivi

İletişim kanalları aracılığıyla bilgiye olan ihtiyacın hızlı şekillerde karşılandığı günümüzde, mesajların hedefe ulaşması hedef kitleyle buluştuğunda görevini başarı ile gerçekleştirmesi her geçen gün güçleşmektedir. Özellikle iletişim mecraları arttıkça mesajların hızı ve hedef kitlesi sürekli değişime uğramakta doğru bilginin elde edilmesinde süreci tehlikeye atmaktadır. Güler’inde ifade ettiği üzere bilgi, yazılı metin olmaktan öte bir gereksinime duyulan cevap olması, güncel yaşamın içinde yer alan, yönlendirmeler, işaret tabelaları, elektrik faturaları resmi formlarda da aranan bilgilerin kolaylıkla bulunmadığına dair önemli kanıtları arasındadır (Güler, 2008: 5). Güler, özellikle grafik paneller, durağan veya hareketli duvarların yanında tipografinin başarılı şekillerde kurgulandığı yaklaşımların müze içi sergilemelerdeki bilgilendirme işlevinin algı ve yöntemini üst düzeye çekebildiğini ve bununla birlikte aksine, ziyaretçiyi sergi pasif bir konumu terk ederek etken bir alanda yer almasına neden olduğunu belirtmiştir (Güler, 2008: 106).

Türkiye İş Bankası Cumhuriyetin 100. Yılı sebebiyle hazırladığı “Yaşasın Cumhuriyet” sergisinde yer alan fotografik unsular, grafik tasarımın başarılı kullanımlarına uygun bir örnek olmasıyla birlikte sergi içi bilgilendirme işlevini yerine getirmektedir (Görsel 1). Oldukça büyük bir fotoğrafla karşılaşılan bu bölümde bilgiler üst ve alt başlıkla desteklenmiş olduğu görülmektedir. Müze ve sergi içlerindeki ziyaretçi güzergâhları sürelieleri bağlamında fotoğraf imgesiyle desteklenmesi ve diğer bölümlerle arasındaki ilişkiyi sağlayan bir doku bir ileti görevi görmesi bakımından fotoğraf kullanımını kritik bir rol üstlenmiştir. Buradaki kritik rolü üstelen fotoğraf tek başına vurucu bir öge, mekân içi bilgilendirmenin işlevinin vazgeçilmez pekiştirici bir elemanı olmuştur.

Bu görsel eleman, sadece mekân içi bilgi desteği ve yönlendirme değil aynı zamanda eğitim ortamı da yaratmaya çok müsaittir. Dolayısıyla grafik tasarım ve görsel iletişim tasarım bağlamlarından bakıldığında müze içi fotografik kullanımlar ve grafik tasarımla birleşerek bir anlatı haline gelen bilgiler müzeciliği ve müze içi eğitime önemli katkılar sağlamış ve sağlayacak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Güler, 2008: 107).

Fotoğraf ögesini yoğun olarak kullanan bir başka örnek ise “Cumhuriyetin İlk Yılı Sergisi”dir (Görsel 2). Üst başlıklar, tarihler ve fotoğraflara ilişkin kısa bilgiler, serginin yoğun temasını görsel bir akış halinde okutmaktadır. Adeta görsellerin izleyici ile konuştuğu alanlar, fotoğraf ögesinin mekân, boyut, iletişim aksındaki kullanım tercihlerine yönelik bilgi kararlarına dair fikirler vermektedir. Metinden çok fotoğrafın kullanılması, bir dönemin sunulmasından öte sözü edilen dönemin atmosferine de izleyiciyi de dahil etmektedir. Müze ve sergi içi bilgilendirmelerin fotoğraf ve imgelerle yoğun teması başarılı bir kurgulama ve grafik tasarım gücünün ne kadar önemli olduğunun bir kez daha altını çizmektedir.



Görsel 2. Cumhuriyetin İlk Yılı sergisinden bir kesit, Yapı Kredi Kültür Sanat, (04.08.2023), Yazarın kendi arşivi.

Artun; deneyimin, başlangıcından bugüne kadar büyüsel, dinsel bir ritüel olma eğilimi gösterdiğine değinmiştir. Özellikle 19. yüzyılda müzelerin topluma daha açık bir hale gelmesi; kült olarak kabul edilen değerlerin yerini, gösterme ve paylaşma değerinin aldığından söz etmiştir (Artun, 2017: 156). Tarihin belirli bir periyodunda çekilmiş bir fotoğraf bir başka periya arşiv, belge veya anı tutucu bir malzemedir. Bu bağlamda savaşlara dair fotoğraflar hem arşiv malzemesi hem kolektif hafızanın önemli bir belgesidir. Dolayısıyla hatırlanması zor ve acı verici deneyimlerin görsel kaydı tematik müzelerde dönemin nabzını tutan duyguyu en doğru ve net şekilde ileten bir araçların başında gelir. Bu durum deneyimlenemeyecek olaylara tanıklık etmenin bir parçası olarak müze ziyareti yapan insanlar için oldukça ilginç bir yolculuktur (Burnett, 2012: 56).

Bu anlamda fotoğrafın, çoğaltılabilme, kadrajın farklı notalarına odaklanabilme gibi teknik olanaklar vasıtasıyla istenilen konuya ayrıca bakılıp; geçmiş ve gelecek bağlamlarında dolaşıma geçiyor olması, müzedeki görsel iletişim ve bilgilendirme öğretisini tamamlamaktadır.

Müzeler, düş gücünü uyarmak ve yaratıcılığı açığa çıkarmak adına en özel mekânların başında gelmektedir. Genel olarak müzeler izleyiciye anlamlar bütünü oluşturabilecek veriler ve bilgiler sunmaktadır. Bu verilerin başında güçlü enformasyonlardan biri olan fotoğraf öğeleridir (Buyurgan, 2017: 214).

Bu enformasyonun etkili ve yoğun olarak kullanıldığı farklı bir eğitim kanalı olan müzelerdeki fotografik imgelerin bilgilendirme işlevi ve içeriğın aktarımı, müzenin anlamlarını pekiştiren önemli etmenlerdendir.

Fotografik imgeler ve fotoğrafın görsel kültürde gücü yadsınamaz derece büyüktür. Özellikle bir eğitim kurumu olarak yaşayan müze bilinci içinden bakıldığı, meydana gelen değışimleri ve yeni ifade yollarını zenginlemiştir. Bu bilgiden hareketle fotoğrafın kullanım amacına bakıldığında müzelerdeki yerleri için öğrenme aracı haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır (İşlek, 2009: 138).

Özellikle çocuklar ve gençlere yönelik farklı eğitim yöntemlerinin devreye sokulmasıyla müzeler bilgilendirme işlevinin kalbinde yer almaktadır. Başka bir anlamda da eğitim kurumuna dönüşen müzelerin, görsel iletişim odaklı fotografik kurgular ile bilgilendirme tasarımını gerçekleştirmesi müze içi eğitim görsel işitsel öğrenme dinamiklerine önemli katkılar sağlamaktadır.

Dolayısıyla müzeler kültür ve uygarlıkların örneklerini bir sistem ve sıralama içinde paylaşılan özel mekânlardır (Erbay, 2017: 261). Bu sistem, bilgilendirmeler, nesnelere, objelere, resimler, infografikler ve fotoğraflar eşliğinde türlere ayrılarak bilgi mimarisi kurulmuştur. Tematik anlatıların ve sınıflandırmaların eşliğinde bilgi ve içeriklerin kategorize edilmesi; özellikle bir eğitim kanalı olan müzeler için kritiktir. Bu bağlamda arşiv ve belgelemenin gösterilmesi ve paylaşılmasında fotografik seçkiler bu tür tematik kurguların öne çıkan en temel malzemesidir.

Yukarıda geçen bilgiler ışığında müze ve sergilerde fotoğraf kullanımına daha detaylı bakılacak olursa, müze içinde verilen bilgilendirme tasarımlarına eşlik eden fotoğrafların,

izleyiciyi görsel olarak var olan konuya yönlendirerek, yazılı bilginin içeriğini tamamlanmasına ve müze içi yönlendirme işlevine kadar uzanan geniş bir görsel iletidir. Müze girişlerindeki resimli bilgi panoları, müzelerin kendi tarihçelerinde yer verilen fotoğraflarda yine müze içi görsel malzeme olarak kullanımına örnek teşkil etmektedir (Görsel 3) (Yüceil, 2009: 17).



Görsel 3. Mısır Tanruları Tapınağı ve Kızıl Kilise, İzmir Bergama Bazilika Güney Cephesi restorasyonunu gösteren bilgi panosu. (30.08.2023), Yazarın kendi arşivi.

İzmir Bergama’da bulunan “Mısır Tanruları Tapınağı ve Kızıl Kilise” ’ye dair restorasyon hakkında oldukça önemli içerikleri gösteren bilgi panoları bulunmaktadır. (Resim 3)teki bu bilgi panosunun görsel metin ilişkisi; müze ziyaretçilerinin panodaki verileri hızlı anlayacağı ve görselleri daha detaylıca kesitlerden görebilecek şekilde yeniden tasarlanmaya dair olan ihtiyacı gözler önüne sermektedir. Bu tür mekanlardaki bilgi panolarının konumlandırıldığı yerler ve bilgi panosunun tasarımı ziyaretçinin edineceği bilginin verimini artıran önemli bir unsurdur. Bu nokta da bilgi panoları göz ardı edilmeyecek öneme sahip, kritiktir bir bilgilendirme elemanıdır.

Güncel yaşamın her bir evresinde karşımıza çıkan bilgilendirme tasarımları, insanları yönlendirmelerinin dışında, beğenilerinin değişimi, yeni bilgilerin öğretilmesine kadar etki eden kültürel göstergelerin yer almaktadır. (Sayın ve Erden, 2022: 1682).

Bu bağlamda basın ilanları kamusal yaşamın içinde süreklilik gösteren başka kültürel göstergelerden biridir. Basın ilanlarında metin ve bilgilerden sonra resim/fotoğraflar ikinci önemli unsurdur. Özellikle reklam fotoğraflarında yapılan reklamın ve bilgi içeriğinin hazırlanması amacına uygun şekilde diğer tasarımlardan ayrılmaktadır. Bu ayrımlardan biri reklamlarda görsel malzeme olarak fotoğrafın tercih edilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kasım’a göre, reklam olgusu ele alındığında fotoğraf başlıca mesajın muhataba hayalindeki çizgileri somutlaştırmada yardımcı olarak mesajın etkinliğini vurgulamaktadır. Reklamlarda ve basın ilanlarında özellikle fotoğrafın kullanılması hedef kitlenin psikolojisini etkileme çerçevesinde güçlü bir argüman olarak tercih edilmektedir. Bu argümanın söz konusu etkiyi iki şekilde yaptığını öne süren Kasım; ilk olarak metni okumaya yöneltmek, ikincil olarak ürünü cazip kılarak aldirtmak olduğunu ifade eder (Kasım, 2004: 77-74-75).

Bu aktarımlardan sonra (Görsel 4)'te yer alan reklamda tazelik ve doğallık vurgusu üzerinden domatesin kendisine gönderme yapmıştır. Özellikle kırmızı, yeşil renkler ve yazdığı metin ile bu vurgusunu desteklemiş, mesajını iletmiştir. Burada görselin gücü tasarım ve iletişim öğeleriyle başarılı şekilde kurgulandığında içeriğindeki mesajı ve bilgiyi hedef kitlesine akılda kalıcı şekilde ulaştırmış olmaktadır. Söz konusu akılda kalma, hatırlama işlevinin üstlenicisi olan fotoğraf ögesi başka bir iletişim formunda yeniden kendine alan bulmuştur.



Görsel 4. No One Grows Ketchup Like Heinz / **Görsel 5.** Pisa Kulesi için yapılmış olan bir bilgilendirme tasarımı

Kültür, sanat veya sosyal sorumluluk için tasarlanan bilgilendirme tasarımları, bilgi mimarisinin tasarım aşamasında okuyucu etkileşim oluşturacak şekilde, hedef kitlenin arka planını göz ardı etmeden bir söylem geliştirmiştir. Bu noktada fotografik yaklaşımlar, tipografiden, renk kullanımına söz konusu içeriği göre yeniden kurgulayarak bilginin oluşturulma aşamasına katkı sağlamaktadır (Sayın ve Kaplan, 2023: 709). (Görsel 5)'te Pisa Kulesinin özelliklerinin aktarılmaya çalışıldığı bu tasarımda, fotoğrafın bilgilendirmenin ana unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. Tasarım ilkeleri ve infografikler ile desteklenerek verilerin görselleştirilmesinin yapıldığı; yoğun bir içeriğe sahip olan bilgilendirmede kuleye dair bilgiler, piktogramların ve illüstratif yaklaşımlarla harmanlanmıştır. Özellikle kullanılan renkler, yazı karakteri ve bilgi akışı, fotoğrafın arkasında kalmadan kendine yer açmaktadır. Fotoğrafın kullanımı ve yeri, veri paylaşımı, öğretici başlıklar ve belgeleme gibi bir alanda her daim güçlü bir malzeme olmuştur.

SONUÇ

Bilgiyi edinme ve öğrenme pratikleri bağlamında fotoğraf ögesinin kendisi, bilgi ve içerik aktaran bir malzeme bir iletişim aracıdır. Bilginin ve iletişimin toplumdaki geçirgenliği ve hızı nedeniyle, farklı anlamlara ve kavramlara kolaylıkla dönüşebilmektedir. Özellikle imge ve görsel kültür çerçevesi ele alındığında; düşünsel süreçleri yoğun etkisi altına alarak ve yaşam boyu öğrenme edimini değiştirerek çeşitli modeller, yöntemler, teknikler, açığa çıkardığını söyleyebiliriz. Bilginin edinilmesindeki süreçler, görsellerin aktarım gücünün önemini de bir

kez daha kanıtlamıştır. Görsel ve işitsel öğrenimler hafıza da ve bellekte yer edinerek öğrenme pratiklerini kalıcılaştırmıştır. Söz konusu olan bu pratikler, görsel iletişim tasarımının bilinen tüm yönleriyle kurgulanarak kalıcılık ve iletişim düzeyinin etkisini arttırmaktadır. Tipografi, temel tasarıma dair ilkeler, form ve biçim, görsel metin ilişkisinin sağlıklı inşa edilmesi, grafik tasarımın gücünü; yönlendirmelerde, arayüz tasarımlarında, bir basın ilanında ya da bir müzede karşımıza çıktığını görmekteyiz. İnsanların ortak olarak anlayacağı bir dil haline gelen veriler, bilgilendirme tasarımının uygulama alanlarını genişletme ve çeşitlendirmektedir. Teknolojinin her geçen gün gelişmesi bilginin dağılma mecralarını, paylaşım ortamlarını, uygulama yöntemlerini de güncellemektedir. Ancak geçmişten bugüne görselin gücü azalmamış tam tersi katlanarak artmıştır. Fotoğrafın kendisi yeri geldiğinde bir anı, hatıra, yeri geldiğinde bir kanıt belge veya bir sanat eserinin kendisi olmuştur. Fotoğrafın hemen hemen tüm disiplinlerle olan ilişkisi oldukça ilginç ve amaçsaldır. Bu bağlamda bilgilendirme tasarımındaki yerine bakıldığında ilk karşılaşılan unsur, ele alınan konunun anlamını pekiştirme ve bilgiyi doğrudan ya da dolaylı gönderilmesinde bir iletken görevi görmesidir. Bu iletkenlik sayesinde aktarılan bilgi, içerik ve mesaj hedef kitlenin hafızasına nüfus ederek öğrenme edimine katkı sağlamaktadır. Bu öğrenme biçimleri, eğitim yoluyla müzelerde mekânın sağladığı koşullar doğrultusunda farklı bir boyut kazanmaktadır. Mekânı kapsayan bir fotoğraf ve ona eşlik eden tipografik kurgular ve görsel iletişime dair tüm elemanlar, verilen mesajın hedef kitleye keskin, etkili, şaşırtıcı ya da bireylerde merak uyandırıcı şekillerde tezahür etmesine neden olmaktadır. Bu öğrenmeyi eğitim kanalı üzerinden başarılı bir formatta gerçekleştiren müzelerin vazgeçilmez paydaşı olan fotoğraflar, mekân içi görsel iletişimin olmazsa olmazları arasındadır. Özellikle hedef kitlenin bazen satın alma, bazen beğenilere yön vererek değişime uğratmada ya da yeni bir ürün hakkında bilgi vermede de sıklıkla fotoğraf ögesi görülmektedir. Çeşitli kültürel göstergelerde başköşede yerini alan fotoğraf, reklamda ve bilgi içerikleri başlıklarda da kendisine yer açmıştır. Reklamlarda görsel malzeme olarak fotoğrafın kullanılması, mesajın ulaşacağı kitlenin doğrudan psikolojisine dokunarak vurucu bir etki yaratmayı amaçlar.

Sonuç olarak fotoğraf ögesi birçok disiplinle çalışan, kendine her geçen gün yeni alanlar açan, farklı alanların sınırlarında dolaşan, dâhil olduğu disiplinin yöntemlerinden yararlanarak kendini yenileyen ve görsel iletişim tasarımında sağlam ve ciddi bir konumdadır. Ayrıca fotoğraf ögesi bilgilendirme tasarımının da ayrılmaz bir parçası olarak gelecekte etkili ve daha fazla duyumsamayı da içine alarak yeni, özgün deneyimlerin kapısını aralayarak kullanılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aybay, C. (2017). Bilgilendirme Tasarımı ve Tarihi Süreç İçerisindeki Gelişimi. *Asosjournal (The Journal Of Academic Social Science)*, (45).
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Berger, J. (1988). *O Ana Adanmış*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (Çev. Güçsal Pusar). Metis Yayınları, İstanbul.

- Buyurgan, S. (2017). Verimli Bir Müze Ziyaretini Nasıl Gerçekleştirebiliriz? *Milli Eğitim Dergisi*, 46(214): 317-343.
- Carroll, N. (2018). Film Yıldızlarıyla İlgili Sorun. *Fotoğraf Felsefesi Doğanın Kalem Üzerine Denemeler*. Walden, S. (Eds.), Ünal, A. ve Yılmaz H, (Çev). İstanbul: Espas Yayınevi.
- Çitci, E. (2019). Bilgilendirme tasarımı ilkeleri bağlamında reklam afişlerinin incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 23, s. 59-75.
- Dyson, M.C., (2019). Visual Communication: Identity Crisis Identity Achievement? Dyson, M. C., Mastoridis, K., & Sioki, N. (Eds.) *Design for visual communication: Challenges and priorities*. Cambridge Scholars Publishing.
- Erbay, M. (2017). Yeni Nesil Teknolojiler ile Müzelerde Eğitim. *Milli Eğitim Dergisi*, 46(214): 255-268.
- Güler, T. (2008). "Grafik tasarımda Yeni Bir Alan: Bilgilendirme Tasarımı ve Bir Uygulama". Yayımlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Güngör, İ. (2018). Marvel ve D.C. Çizgi Roman Karakterlerinde Renklerin Kültürel Sembol Olarak Kullanımı, Arslantepe, M. (Çev). *Görselliğin Kültürü*. İzmit: Umuttepe Yayınları.
- Hernández-Fernández, A., & Morera-Vidal, F. (2022). Infographics, a Better Medium Than Plain Text for Increasing Knowledge. *Grafica*, 10(19), 0023-40.
- İşlek, N. (2009). "Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek Bağlamında Sayısal Fotoğraf Estetiği". Yayımlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kaplan, K., & Sayın, Z. (2023). Kullanıcı Deneyimli Haber İçerikleri Bağlamında Etkileşimli İnfografik Haberler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(2): 697-723.
- Kasım, M. (2004). "Görsel Bir İleti Olarak Basın Reklamlarında Fotoğrafın Kullanımı Örnek Olay: 2004 Yılı Otomobil Reklam Fotoğraflarının Gösterge Bilimsel Analizi". Yayımlanmış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Meskin, A., Cohen, J. (2018). Kanıt Olarak Fotoğraf, *Fotoğraf Felsefesi Doğanın Kalem Üzerine Denemeler*. Walden, S. (Eds.), Ünal, A. ve Yılmaz H, (Çev). İstanbul: Espas Yayınevi.
- Önal, H. İ. (1993). Bilgi ve Bilgi Gereksinimleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1): 331-345.
- Özdemir, G. (2022). "Sanat ve Grafik Tasarımda Disiplinlerarası Etkileşim, Fotoğraf ve Resimleme Etkileşimi ve Uygulama". Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Sayın, Z., & Erden, N. K. (2022). Kültürel Göstergeler Olarak Bilgilendirme ve Yönlendirme Grafikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (Teke) Dergisi*, 11(4): 1680-1696.
- Uçar, T. F. (2019). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Yüceil, I. (2019). "Müzelerde Grafik Tasarım ve Fotoğraf".
- Zhang, L. (2018). Design and research on visual communication under the influence of digital media. In *6th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research (SSEHR 2017)* (pp. 257-260). Atlantis Press.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Yaşasın Cumhuriyet Sergisi, Türkiye İş Bankası Müzesi (04.08.2023), Yazarın kendi arşivi.
- Görsel 2.** Cumhuriyetin İlk Yılı sergisinden bir kesit, Yapı Kredi Kültür Sanat (04.08.2023), Yazarın kendi arşivi.

Görsel 3 Mısır Tanrıları Tapınağı ve Kızıl Kilise, İzmir Bergama Bazilika Güney Cephesi restorasyonunu gösteren bilgi panosu (30.08.2023), Yazarın kendi arşivi.

Görsel 4 “No One Grows Ketchup Like Heinz” <https://theaddigest.com/heinz-ad-analysis/> (Erişim: 25.07.2023).

Görsel 5. “Pisa Kulesi için yapılmış olan bir bilgilendirme tasarımı”.
<https://taller2fadu.files.wordpress.com/2015/06/0c96d-pisa2barmada2bfinal2bcopia.jpg> (Erişim: 25.07.2023).

Doç. Dr. Mehmet SAĞ

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

sagmehmet@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4198-9965

KÜLTÜR KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ANLAM ANALİZİ

ÖZET

Kültür kelimesi, günlük yaşantımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir ve çeşitli bağlamlarda sıkça kullanılmaktadır. 18. yüzyıldan itibaren özellikle Voltaire'in katkılarıyla başlayan ve daha sonra Klemm ve Tylor gibi düşünürlerin çalışmalarıyla şekillenen kültür kavramı, oldukça zengin ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu kelimenin farklı bilim alanlarında incelenmesi ve birçok düşünür tarafından açıklanmaya çalışılması, onun karmaşıklığını daha da artırmıştır. Bu nedenle, özellikle antropologlar, sosyologlar, sosyal psikologlar ve etnologlar gibi sosyal bilimlerin uzmanları tarafından büyük ilgi görmektedir. Kültür kavramına dair yapılan tanımlamalar genellikle subjektif olmakla birlikte, temel anlamda benzerlikler taşımaktadır. Kültür, toplumların sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin bir bileşimi olarak kabul edilir. Bu değerler arasında bilgi, ilgi, alışkanlık, değerler, genel tutumlar, görüşler ve davranışlar bulunur. Tüm bu unsurlar, bir toplumun çoğu üyesi için ortak bir yaşam tarzını oluşturur ve bu toplumu diğerlerinden ayıran önemli bir özellik haline gelir. Kültür kelimesi, tarih boyunca farklı alanlarda kullanılmıştır, bu da onun geniş ve karmaşık bir geçmişe sahip olduğunu gösterir. Bu kelimenin tarihi serüveni, sosyal, ekonomik, dini, bilimsel, irksal, teknolojik, sanatsal, hukuki ve zihinsel alanları kapsar. Bu uzun tarihî süreç boyunca kültür kavramı, toplumların yaşam biçimlerini anlamamıza ve sınıflandırmamıza yardımcı olmuştur. Türkiye'de ise Gökalp'in "hars" olarak tanımladığı kültür kelimesi, özellikle içerdiği muhteva açısından büyük bir öneme sahiptir. İnsanlık tarihi, hemen hemen her şeyi bu kelimeyle açıklamış ve sınıflandırmıştır. Bu makale, kültür kavramının tarihçesine kısaca göz atacak, kelimenin ansiklopedik anlamlarını sunacak ve bugüne kadar yapılmış çeşitli tanımlara ve açıklamalara değinecektir. Ancak kültürün karmaşıklığı göz önüne alındığında, bu makalede sunulan tanımların sadece birkaçı olduğunu ve konuyla ilgili daha fazla tanımın bulunduğunu da unutmamak önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültür Kavramı, Kültür Analizi

THE HISTORICAL DEVELOPMENT AND SEMANTIC ANALYSIS OF THE CONCEPT OF CULTURE

ABSTRACT

The word "culture" has become an indispensable part of our daily lives and is frequently used in various contexts. Starting from the 18th century, especially with contributions from figures like Voltaire, and later shaped by the works of thinkers such as Klemm and Tylor, the concept of culture has developed into a rich and complex notion. Its examination across different fields of study and attempts by numerous thinkers to define it have further contributed to its complexity. As a result, it has garnered significant interest, particularly among experts in social sciences like anthropologists, sociologists, social psychologists, and ethnologists. Although definitions of the concept of culture tend to be subjective, they share fundamental similarities. Culture is generally regarded as a composite of material and immaterial values possessed by societies. Among these values are knowledge, interests, habits, values, general attitudes, beliefs, and behaviors. All of these elements together form a common way of life for most members of a society and become a significant distinguishing feature that sets that society apart from others. The term "culture" has been used in various contexts throughout history, indicating its extensive and intricate past. Its historical journey, which began with contributions from fields such as social, economic, religious, scientific, racial, technological, artistic, legal, and intellectual, has played a role in helping us understand and classify the lifestyles of societies. In Turkey, the term "culture," particularly as defined by Gökalp as "hars," holds great significance due to its content. Throughout human history, nearly everything has been explained and categorized using this term. This article will briefly examine the historical development of the culture concept, provide an overview of its encyclopedic meanings, and delve into various definitions and explanations that have been offered over time. However, it is important to remember that given the complexity of culture, the definitions presented in this article are just a few of many, and there are numerous other interpretations of the concept.

Keywords: Culture, Concept of Culture, Cultural Analysis

GİRİŞ

Bu araştırma, ilk olarak kültür kavramının tarihini ele alacak ve bu kavramın kökenlerini, gelişimini ve evrimini inceleyecektir. Daha sonra, kültürün farklı alanlardaki tanımlarını ve yorumlarını ortaya koyarak, bu kavramın çokluğunu ve karmaşıklığını vurgulayacaktır. Yöntem olarak, bu çalışma tarihsel araştırma, literatür taraması ve içerik analizi gibi yöntemleri kullanacak ve farklı dönemlerdeki kültür tanımlarını ve bu tanımların nasıl değiştiğini belirlemek için karşılaştırmalı bir yaklaşım benimseyecektir. Ayrıca, kültür kavramının farklı disiplinlerde nasıl ele alındığını anlamak için çoklu bakış açlarına odaklanacaktır. Bu çalışmanın sonuçları, kültür kavramının karmaşıklığını ve çokluğunu daha iyi anlamamıza katkı sağlayacak ve bu kavramın nasıl anlaşıldığını ve yorumlandığını daha derinlemesine incelememize olanak tanıyacaktır. Bu çalışma, kültürün evrimini ve anlamını anlama konusundaki genel bilgiyi artırarak, bu önemli kavramın daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Kültür Kavramı

Kültür, toplum içindeki insanların günlük yaşamlarındaki eylemler, semboller, normlar ve değerler gibi sosyal pratikleri içerir. Aynı zamanda, semiyotik sistemler aracılığıyla iletişim

kurma, sembolik anlamlar yaratma ve toplumsal iş birliği gibi unsurları içinde barındırır. Kültür, toplumun kimlik, tarih ve düşünce tarzını şekillendiren bir olgu olarak da tanımlanabilir. Tarihsel süreklilik ve değişim, kimlik ve aidiyet duygusu ve kültürel araştırma yaklaşımları da kültürün önemli bileşenleridir.

Düşünürler, kültür ve onun türevleri hakkında net bir tanım oluşturmakta zorlanmışlardır. Kültür kavramı hakkında net bir tanım üzerinde anlaşma sağlanamamıştır çünkü "kültür" kelimesi çok karmaşıktır ve her akademik disiplin kendi bakış açısından tanımlar. Antropoloji, kültürü somut unsurlarla, sosyoloji toplumsal normlarla, sanat tarihçileri sanat eserleriyle, iletişim bilimleri ise iletişim araçları ve sembollerle ilişkilendirir. Bu çeşitli bakış açıları, kültürün çok yönlü yapısını vurgular ve net bir tanım oluşturmayı zorlaştırır.

Kültür kavramının kavramsallaştırılması sürecinde, iki temel yaklaşım olan "duyusal" ve "rasyonalite" arasında ortaya çıkan farklı görüşler, tanımlamalar ve eleştiriler, bu kavramın anlaşılmasında merkezi bir rol oynamaktadır. "Tanımlama" veya "tanımlama yapma" kavramı, sadece gözlemlenen ve yüzeydeki ilişkileri ifade etmekten daha fazlasını ifade eder. Bu yaklaşım, kültürün sadece dışsal gözlemlenir yönlerini ele alırken, daha derin ve karmaşık bağlantıları göz ardı etme eğilimindedir. (Bayık, 2014: 50). Kültürün kavramsallaştırılması sürecinde, duyusal ve rasyonel yaklaşımlar arasındaki bu zıtlık, kültürün doğası ve özünün anlaşılması açısından önemli bir zorluk oluşturur. Bu iki yaklaşım arasındaki farklılıklar, kültürün tanımlanması, anlaşılması ve eleştirilmesi süreçlerini karmaşıklarlaştırır. Duyusal yaklaşımı, kültürün duyular aracılığıyla deneyimlenen ve ifade edilen bir olgu olduğunu vurgularken, rasyonalite yaklaşımı kültürü daha ziyade düşünsel ve mantıksal bir süreç olarak ele alır. Bu iki yaklaşım arasındaki çatışma, kültürün tanımlanması ve anlaşılması için farklı bakış açıları sunar ve bu nedenle kültürün doğası hakkında akademik tartışmalara yol açar.

Sosyal Kültürel Antropoloji'nin kapsamını, tek bir kelime olan "kültür" ile özetlemeye çalışan Güvenç, kültürün karmaşıklığını ve zenginliğini vurgulayarak, bu konunun detaylı bir inceleme gerektirdiğine dikkat çeker. Güvenç, kültürün sadece bir kelime ya da hızlı bir deneme ile yeterince ifade edilemeyecek kadar derin ve geniş bir konu olduğunu belirtir (Güvenç, 1999: 95). Bu, kültürün incelenmesi ve anlaşılması için özgün ve kapsamlı bir yaklaşım gerektiğini gösterir.

1952 yılında yayınlanan bir antolojide, Amerikalı iki antropolog olan Kroeber ve Kluckhohn, "kültür" kavramının farklı kaynaklarda kullanılan tam 164 farklı tanımını derlemiş ve bu çeşitliliği tartışmışlardır. Bu zenginlik, ilmi bir kavramın bu kadar farklı şekilde yorumlanabileceği anlamına gelir ki, Berelson bu durumu eleştirerek, böylesine çeşitli bir kavramın kesin bir tanımının yapılamayacağını ifade etmiştir. Diğer yandan, Radcliffe-Brown, kültür kavramının bu kadar karmaşık ve çeşitli olduğuna vurgu yaparak, bu kelimenin kullanılmasını tamamen önlemeyi önermiştir (İşçi, 1995: 17). Bu tavsiye, kültürün incelenmesinin ve anlaşılmasının ne kadar karmaşık bir süreç olduğunu vurgular ve bu karmaşıklıkla başa çıkmak için daha spesifik ve tanımlanabilir terimlerin kullanılmasının gerekliliğini belirtir.

Kültür kavramının bu denli güç tanımlanmasını, onun temellendirilmesindeki bozukluklara dayandıran Erinç (1995: 9), kültürü tek boyutta incelemenin bir fayda

sağlamayacağından bahseder. Kültür, soyut bir kavram olarak kabul edilir ve antropoloji dilinde ve eserlerinde çeşitli temel kavramlara karşılık olarak kullanılmıştır. Bu farklı tanımlar ve yaklaşımlar, kültürün çok yönlü ve karmaşık bir kavram olduğunu gösterir:

Güvenç'e (1999: 96) göre:

- Kültür, bir toplumun veya toplumların birikimli uygarlığıdır.
- Kültür, belirli bir toplumun kendisini ifade eder.
- Kültür, bir dizi sosyal sürecin bileşimidir.
- Kültür, insan ve toplum teorisini içerir.

Başka bir çalışmada kültür terimi aşağıdaki temel kavramlara karşılık gelmektedir (İşçi, 1995: 18):

- Kültür, bir toplum veya toplumların medeniyetini yansıtır.
- Kültür, insan ve toplum teorilerini içerir.
- Kültür, sürekli değişimlerin bir birleşimidir.
- Kültür, beşerî alanda eğitimi içerir.
- Maddi ve biyolojik alanda üretimi, tarımı ve biçim verme süreçlerini ifade edebilir.

Kültür Kelimesinin Kısa Tarihçesi

Kültür kelimesi, derin ve karmaşık bir kökene sahip bir terimdir ve tarihine dair ilk bilgilere, Kroeber ve Kluckhohn'un 1952'deki çalışmaları ile Williams'ın 1958 ve 1976'daki eserlerinde rastlanmaktadır. Başlangıçta, kültür terimi, tarım veya hayvancılık gibi fiziksel ürün yetiştirimi ile sınırlıyken, zamanla zihinsel gelişim ve etkin kültürel gelişim süreçlerini de içerecek şekilde anlamı genişlemiştir. Bu değişim, özellikle Almanca ve İngilizce dillerinde, 18. yüzyılın sonlarından itibaren belirli bir toplumun "tüm yaşam tarzını" ifade eden "Tin Konfigürasyonu" veya genellenmesi olarak ifade edilmeye başlanmıştır (Williams, 1993: 8). Bu evrimi daha zenginleştirerek ifade etmek gerekirse, kültür terimi başlangıçta fiziksel ürün yetiştirimi ile sınırlıydı, yani tarım ve hayvancılık gibi faaliyetleri tanımlıyordu. Ancak zaman içinde, kültürün sadece fiziksel ürünlerin yetiştirilmesi değil, aynı zamanda zihinsel gelişim ve etkili kültürel ilerlemenin bir parçası olduğu anlaşıldı. Bu dönüşüm, özellikle Almanca ve İngilizce gibi dillerde, 18. yüzyılın sonlarından itibaren belirli bir toplumun "tüm yaşam biçimini" ifade eden bir terim olarak ortaya çıkmıştır ve bu terimin adı "Tin Konfigürasyonu" veya genellenmesi olarak kullanılmıştır (Williams, 1993: 8).

"Kültür" kelimesi, kökenini Latince "Cultura" kelimesinden almıştır. "Cultura" Latince'de toprağı işlemek, ekip biçmek ve toprağı düzenlemek anlamlarına gelir. Bu kelimenin Fransızca'daki karşılığı "Culture" ise yetiştirme, ekim yeri, tarla, zihinsel gelişim, düşünsel ürünler, ekim ve fiziksel eğitim gibi bir dizi anlam içerir. İngilizce'de "Culture" terimi, tarım, ekim, karışımın çözülmesi gibi anlamları içerir. Türkçe'de ise "kültür" kelimesi, ziraat, genel bilgi, sporun teknikleri, duyuş, düşünüş ve yaşam tarzı gibi çeşitli anlamlarda kullanılır.

Arapça'da, "irfan" ve "sekâfe" kelimeleri, bilgi, ilim ve fen anlamlarını içerir. Almanca'da ise "kültür" terimi, maddi üstünlüğü ifade etmek için kullanılır (İşçi, 1995: 18). Bu bağlamda, "kültür" kelimesi Latince kökenli bir terim olup, farklı dillerde çeşitli anlamlar ve kullanımlar kazanmıştır. Fransızca'da tarım ve zihinsel gelişimle ilişkilendirilirken, İngilizce'de daha çok tarım ve karışımın çözülmesiyle bağlantılıdır. Türkçe'de ise geniş bir yelpazede kullanılır, ziraattan genel bilgiye, spor tekniklerinden yaşam tarzına kadar birçok anlamı içerir. Arapça'da bilgi ve ilimle ilişkilendirilirken, Almanca'da maddi üstünlüğü ifade eder. Bu farklı kullanımlar, kültürün çok yönlü ve zengin bir kavram olduğunu gösterir ve farklı kültürler arasındaki çeşitliliği yansıtır.

Etnolog Klemm (1843-1852) tarafından yazılan "İnsan Kültür Tarihi" adlı on ciltlik eserde, "Cultur" terimi, uygarlık ve kültürel evrim kavramlarının yerine kullanılmıştır. İlk bilimsel tanımı sunan İngiliz antropolog Tylor (1871) ise kültür kavramını Almanca kökenli olarak kabul etmiş ve özellikle Klemm'den ilham almıştır (Güvenç, 1999: 96). Bu terim, 18. yüzyıla kadar Fransızcada benzer anlamlar içeren bir kullanım geçmişine sahiptir. İlk olarak, Volter tarafından kullanılan "kültür" kelimesi, insan zekasının oluşumu, gelişimi ve geliştirilmesi anlamında kullanılmıştır (İşçi, 1995: 18). Klemm'ın çalışmalarıyla birlikte "Cultur" teriminin uygarlık ve kültürel evrim bağlamında kullanılmasıyla, kültür kavramının bilimsel anlamı da ortaya çıkmıştır. Bu terimin Fransızca kökenli bir kullanım geçmişi olsa da Volter'in zekanın gelişimiyle ilişkilendirdiği ilk kullanımı ile de önem kazanmıştır. Kültür kavramı, bu şekilde kökleri derin bir geçmişe sahip, çok yönlü bir terim olarak gelişim göstermiştir ve antropoloji ile diğer sosyal bilimlerde merkezi bir konuma gelmiştir.

"Kültür sözü biraz daha hususileştirilerek şu tabirlerle de kullanılmaktadır: iptidai kültür, ileri kültür, beşerî kültür, teknik kültür, yerleşik kültür, aşiret kültürü, kültür kavimleri, tabiat kavimleri gibi... Fakat bu deyimlerle de kültürün manası, gereği kadar açık değildir" (Kafesoğlu, 1983: 15). Terimlerin alt terimlerle daha spesifik hale getirilmesine rağmen, kültürün tam olarak net olmadığını ifade eder. Bu, kültürün çok boyutlu ve farklı bağlamlarda farklı anlamlar taşıdığını yansıtır.

Herder, (1784-1791) ilkin kavramı, her çeşit tekil anlamından ya da bugün söylediğimiz şekliyle "uygarlık"ın tek-çizgili (unilinear) anlamı, olmaktan kurtararak, bilinçli bir ayrımla, anlamlı bir çoğullukla "Kültürler"i kastetmek üzere kullanmıştır (Williams, 1993: 10). Herder'in 18. yüzyılda sunduğu "Kültürler" terimini kullanması, kültürün tek-çizgili bir anlamdan çıkarılıp, farklı toplumların benzersiz ve çeşitli kültürlerini ifade etmek üzere kullanılmaya başlandığını gösterir. Bu, kültürün evrimsel bir düzlemde değil, farklı toplumların kendi özgün yollarında nasıl geliştiğini anlama çabasıdır. Her iki alıntı da kültür kavramının nasıl ele alındığını ve anlaşıldığını anlamak için tarih ve teoriye başvurmanın gerekliliğini vurgular. Kültürün bu çeşitliliğini ve karmaşıklığını daha iyi anlayabilmek için kültürel çalışmalarda tarihsel ve teorik perspektiflerin önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Kültür kelimesinin kökeni ve evrimi, sosyolojik ve antropolojik çalışmaların temel konularından biridir. Bu bağlamda, Alman tarihçi Johanne Christophe Adelung'un 1782 tarihli "insan Nevinin Kültür Tarihi Üzerine Deneme" (Essai Sur J'histoire de La Culture de J'espece humaine) adlı eserinde kültür kelimesini Fransızcadan alarak kullanması önemlidir. Ardından,

bu kelime İngiltere'ye geçmiş ve E.B. Tylor tarafından "Primitive Culture" adlı eserde kullanılmıştır. Bu tarihten itibaren, antropologlar ve sosyologlar tarafından benimsenen kültür kavramı, zaman içinde yeni anlamlar ve özellikler kazanarak günümüzde uluslararası bir kavram haline gelmiştir (İşçi, 1995: 10).

Kültür kelimesinin evrimsel süreci, sosyal bilimlerin gelişimine ve kültürel çalışmaların temellerine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu kelimenin farklı kültürlerin incelenmesi ve anlaşılmasında kullanılması, kültürün sadece bir milletin veya toplumun özelliği olmadığını, aksine evrensel bir fenomen olduğunu vurgulamıştır. Kültürün bu uluslararası boyutu, kültürel antropoloji ve sosyoloji çalışmalarının evrensel geçerliliğini sağlamış ve farklı toplumları anlamak için önemli bir araç haline gelmiştir. Kültür kelimesinin bu tarihçesi, kültürel çalışmaların ve sosyal bilimlerin evrimini anlamak için temel bir referans noktasıdır. Kültürün tanımı ve anlamı üzerine yapılan düşünsel evrim, kültürün karmaşıklığını ve çeşitliliğini daha iyi anlamamıza katkıda bulunmuştur. Bugün kültür, toplumların, grupların ve bireylerin yaşamlarını şekillendiren birçok faktörü içeren karmaşık bir kavram olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle, kültürün bu evrimsel süreci, sosyal bilimlerdeki kültürel araştırmaların temelini oluşturur.

XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yüzyılın başlarına odaklandığımızda, Fransızlar ve İngilizler tarafından "kültür" terimi yerine "uygarlık" (civilization) teriminin tercih edildiği döneme tanık oluyoruz. Bu dil ve terim tercihi, dönemin kültürel ve entelektüel dinamiklerini yansıtmaktadır. Özellikle, Fransızca'da "culture" kelimesinin "uygarlık" anlamına gelmesi için Academie Française sözlüğüne 1932 yılına kadar girmesi, bu terimin benimsenmesinin ve kullanılmasının daha sonradan gerçekleştiğini gösterir. Aynı dönemde, Almanlar "culture" kelimesini "Cultur" yerine "Kultur" olarak benimsemeye başlamışlardır. Bu tercih, Almanların İngiliz ve Fransız kültürlerine karşı bir tür kimlik ayrımı yapma çabası olarak okunabilir. "Kultur" kelimesi, Alman toplumunun kendine özgü kültürel değerleri ve kimliği üzerinde vurgu yapma amacını yansıtır. Bu dil ve terim tercihleri, entelektüel düşünceye de yansımıştır. Örneğin, Karl Marx, Fransızların "esprit"ine daha yakın olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in "Geist" (akıl, ruh) ve "objektiv Geist" (nesnel ruh) kavramlarını kullanmak yerine "Cultur" terimini tercih ediyordu. Bu, Marx'ın kendi düşünsel yaklaşımını ve kültürel muhtevayı ifade etme şekli olarak görülebilir (Güvenç, 1999: 96).

Fransızlar ve İngilizler arasındaki terim tercihi, dilin ve kültürel anlayışın değiştiğini gösterir. Özellikle, Fransızca'da "culture" kelimesinin "uygarlık" anlamına gelmesi, bu terimin benimsenmesinin zaman içindeki bir değişimi yansıtır. Bu, Fransız kültürünün ve kimliğinin bir dönemde daha çok "uygarlık" kavramına vurgu yaptığını gösterir. Almanların "culture" kelimesini "Kultur" olarak benimsemesi, Alman kültürünün kendine özgü kimliğini vurgulama çabası olarak yorumlanabilir. Bu, Almanların kendi kültürel değerlerini ve geleneklerini koruma isteğini yansıtır. Karl Marx'ın "Cultur" terimini tercih etmesi, kendi düşünsel yaklaşımını ifade etme biçimiyle ilgilidir. Marx, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in terimlerinden ziyade "Cultur" terimini kullanarak, kendi teorilerini ve sınıf mücadelesi anlayışını ifade etmeyi tercih etti. Bu, Marx'ın kültürel faktörleri ve sınıf bilincini vurgulama amacını yansıtır.

Çeşitli Kültür Tanımları

Kültür ve bağlantılı kavramları inceleyen aydınlar ve bilim adamları, kültür hakkında farklı şeyler söylemektedir. Bu farklılığı uluslar arasında da görmek mümkündür. Kültür kelimesinin bilimsel anlamı sosyologlar, sosyal psikologlar ve antropologların da aralarında bulunduğu kültür tarihçileri tarafından tatmin edici bir şekilde açıklanmamıştır. Bu, kültürü inceleyen hemen hemen tüm bilim adamlarının onu yeniden tanımlamaya çalışmasıyla kanıtlanmaktadır. Kültürü tanımlamadaki zorlukları bilgi ve materyal eksikliğinden ziyade terminolojideki değişikliklere ve bilimin sürekli gelişimine bağlamak çoğu zaman daha rasyoneldir. Gördüğümüz gibi bu terim farklı bilim alanlarında farklı anlamlarda kullanılmaktadır (Turhan, 1997: 35). Kültürün karmaşıklığı ve çok boyutluluğu, farklı tanımların ve yaklaşımların varlığına yol açmıştır. Bu zenginlik, kültürün daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunabilir, ancak tam anlamıyla tatmin edici bir tanımın oluşturulması hala meydan okuyucu bir görevdir.

Dictionnaire Larousse, kültür, toplumsal yaşam sürecinde doğan; topluma, millete, medeniyete niteliğini veren şeydir; Britannica'da başka hiçbir toplum, millet veya medeniyette bulunmayan maddi ve manevi değerler bütünü olarak tanımlansa da (Eric, 1998: 13); "bu durum mesleki davranış ve inanç sistemlerinin birikimi ve dışa yansımaları" olarak açıklanmaktadır (Britannica Ans, 1998: 140). Paradigma Felsefe Sözlüğünde kültür, "insan toplumunun biyolojik olmaktan ziyade sosyal olarak nesilden nesile aktardığı maddi ve manevi ürünler, sembolik ürünler ve bilgi veya özellikler bütünü" olarak anlaşılmaktadır (Cevizci, 1999: 536). Collier Ansiklopedisi'nde "Belirli Bir Grup İnsanın Yaşam Tarzı". Meydan Larousse'da ise "Toplumda önem taşıyan ve gelenek, medeniyet olarak devam eden her türlü duygu, düşünce, dil, sanat, yaşam unsurları" yer alıyor olarak kabul edilir. Atatürk'ün Yüksek Kurum Sözlüğü 'de kültür, dil ve tarih şöyle tanımlanıyor: "toplumsal tarihin gelişim sürecinde yaratılan maddi ve manevi tüm değerler ile bunları yaratmak için kullanılan araçların bütünüdür." ve bunları sonraki nesillere aktararak insanın doğal ve sosyal çevre üzerindeki egemenliğinin boyutunu gösterir (Eriç, 1998: 13).

Sözlük ve ansiklopedilerdeki tanımlar; Dictionnaire Larousse'daki tanım, kültürü toplumsal yaşamın bir ürünü olarak ele alır ve topluma, millete ve medeniyete nitelik kazandıran bir şey olarak tanımlar. Bu tanım, kültürün toplumsal etkilerini ve kimliği yansıttığını vurgular. Ancak tanım, kültürün somut ve sembolik unsurlarına dikkat çekmez. Britannica'daki tanım, kültürü diğer toplumlar, milletler veya medeniyetlerde bulunmayan maddi ve manevi değerler bütünü olarak tanımlar. Bu tanım, kültürün benzersizliğini ve özgünlüğünü vurgularken, aynı zamanda kültürün mesleki davranış ve inanç sistemlerinin birikimi olduğunu belirtir. Bu, kültürün hem somut hem de soyut boyutlarına odaklanır. Felsefi tanım, kültürü insan toplumlarının biyolojik olmaktan ziyade sosyal olarak nesilden nesile aktardığı maddi ve manevi ürünler, sembolik ürünler ve bilgi veya özellikler bütünü olarak ele alır. Bu tanım, kültürün hem somut ürünlerini hem de sembolik ifadelerini içerir. Collier Ansiklopedisi'nde tanım, kültürü belirli bir grup insanın yaşam tarzı olarak tanımlar. Bu tanım, kültürün toplumsal grupların özgün davranış biçimlerini ve geleneklerini ifade ettiğini vurgular. Meydan Larousse'un tanımı, kültürü toplumda önemli olan ve geleneksel olarak devam eden her türlü duygu, düşünce, dil, sanat ve yaşam unsurları olarak kabul eder. Bu tanım, kültürün

toplumların değerlerini ve kimliklerini yansıttığını belirtir. Atatürk'ün Yüksek Kurum Sözlüğündeki tanım, kültürü toplumsal tarihin gelişim sürecinde yaratılan maddi ve manevi tüm değerler ile bunları yaratmak için kullanılan araçların bütünü olarak açıklar. Bu tanım, kültürün tarih boyunca oluşturulan birikimleri ve bu birikimlerin gelecek nesillere aktarılmasını vurgular.

Batı'da Kültür Tarifleri

Batılı düşünceye göre kültür, bireylerin ve toplumların yaşamlarını şekillendiren birçok faktörün bir araya gelmesiyle oluşan karmaşık bir fenomendir. Bu faktörler, tutumlar, davranışlar, gelenekler, düşünce kalıpları, ifade biçimleri, değer sistemleri, kurumlar ve organizasyonlar gibi çeşitli unsurları içerir. Kültür, bu unsurların birbirleriyle uyumlu bir şekilde kaynaşmasının sonucunda ortaya çıkar ve toplumun kimliğini ve yaşam tarzını yansıtır.

Thurnwald kültür'ü, "tutum, davranış, gelenek ve görenekler, düşünceler, ifade biçimleri ve değer yargılarından oluşan uyumlu bir bütün" olarak görürken kurum ve organizasyonların yanı sıra tüm bu faktörlerin birleşimi olarak tanımlar. Loos kültüre "içsel insan ile dışsal insan arasındaki dengedir" der. Melwer'e göre ise kültürü, "yaşama ve düşünme biçimimizde, günlük ilişkilerimizde, sanatta, edebiyatta, zevklerimizde ve eğlencemizde doğamızın ve mizacımızın ifadesidir" şeklinde tanımlar (Eric, 1998: 3-13).

Ellen Key' kültür'e "öğrendiğimiz her şeyi unuttuğumuz zaman geriye kalandır" der. Marx ise kültür tanımını "insanın doğanın yarattığı şeylerle ilişkili olarak geliştirdiği zekanın ürünü" olarak yapar. Taylor, kültürü "sosyal antropolojinin konusu olarak" savunur. O'na göre, "Kültür veya medeniyet, insanların toplumun bir üyesi olarak edindikleri bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri beceri ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür. Melwer, kültür konusunu incelerken kültürün bir millete ait sosyal bir miras olduğunu savunur. "Sosyal miras" terimi, biyolojik olarak değil sosyal olarak, toplumsal katılım ve eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, kaynak ve gelenekler "dir (Eriç, 1998: 21).

Sapir'in kültür tanımı ise, toplumsal süreçte öğrenilen ve varoluşun şeklini belirleyen "maddi ve manevi unsurların, uygulamaların ve inançların bütünlüğü" şeklindedir. Linton kültür'ü, "bir toplumun tüm yaşam biçimi" olarak görür. Marquoet'in de kültür tanımı Lintonun tanımıyla benzerdir. Ona göre kültür "bir grubun yaşam biçimi"dir. Sorokin kültür'ü oluşturan parçaları ne/neler olduğu üzerinden bir tanıma gitmiştir. Sorokine göre kültür, "anımlar, değerler ve kurallardan, bunların etkileşimlerinden ve ilişkilerinden, eylemlerini ortaya koyan ve nesneleştiren bütünleşmiş ve bütünleşmemiş gruplardan ve sosya-kültürel evrendeki açık araçlardan oluşan" bir yapı arz eder. Tozzer'e göre kültür "sosyal olarak öğrenilen" ve bununla birlikte "yeni nesillere aktarılan kalıplardan veya davranış kalıpları"nın oluşturduğu bir kavramdır.

Benedict kültür konusunu," bireyin psikolojisinin büyütülmüş ve (bilimsel) bir ekranda sergilenmesi" şeklinde ele alır, Winston kültür'ü "sosyal etkileşimlerin bir ürünü olarak görür. Herskovits kültür için "insanların yarattığı yaşam çevremizin bir parçasıdır". Wissler kültürü "belirli bir sistem veya düşünceler dizisi" şeklinde tarif eder. White ise kültürün sembollerden oluştuğunu, onu maddi nesnelere, insan davranışlarının, insan düşüncelerinin ve insan duygularından ortaya çıkan sembollerin yapılandırdığını ileri sürer (Güvenç, 1999: 1000).

Kültür, "bütünün daha küçük bir parçasını oluşturan bir dizi değer veya uygulamadır. Kültür, belirli insanların sahip oldukları ve hissetmedikleri veya yapmadıkları değerlerin aksine hissettikleri veya yaptıklarıdır" (Immanuel Wallerstein) (King, 1998: 21). Wisler, kültürü bir cemiyetin yaşam tarzı olarak tarif eder. Avoung ise kültürü "insanın doğası ve özerkliği yoluyla yarattığı" bir eser şeklinde tanımlar. Kohen inanç, değer yargıları, alışkanlıklar, örf adetler, zevkler özetle "insanın yarattığı her şey" in genel adı olarak tanımlamaktadır. Fawolf'a göre kültür "bireylerinin içinde yaşadığı manevi bir yaşamdır". Durkheim kültürü medeniyetten ayırmaz., onları aynı şeyler olarak görür (İşçi, 1995: 22).

Thurnwald'ın tanımı, kültürü bir dizi unsurdan oluşan bir uyumlu bütün olarak ele alır. Bu unsurlar, tutumlar, davranışlar, gelenekler, düşünce kalıpları, ifade biçimleri, değer sistemleri, kurumlar ve organizasyonları içerir. Bu tanım, kültürün çeşitli bileşenlerin kaynaşması sonucu ortaya çıkan bir toplumsal olgu olduğunu vurgular. A. Loos'un tanımı, kültürü içsel ve dışsal insan arasındaki denge olarak açıklar. Bu, kültürün hem bireylerin iç dünyalarını hem de dış dünyayla etkileşimlerini yansıttığını ifade eder. McIver'in tanımı, kültürü yaşam tarzı, günlük ilişkiler, sanat, edebiyat, mutluluk ve eğlence gibi birçok alanda doğanın ve kişisel özelliklerin ifadesi olarak ele alır. Bu tanım, kültürün insanların yaşam biçimlerini, değerlerini ve dünya görüşlerini etkileyen çok yönlü bir olgu olduğunu vurgular.

Bu yaklaşımlar, kültürün sadece bir davranış veya özellikler bütünü olmadığını, aynı zamanda insanların düşünme biçimlerini, değerlerini, ilişkilerini ve kimliklerini şekillendiren karmaşık ve derin bir fenomen olduğunu göstermektedir. Kültür, toplumların ve bireylerin yaşamlarını etkileyen çok çeşitli faktörlerin etkileşimi sonucu ortaya çıkar ve bu faktörlerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde kaynaşmasının sonucunda toplumsal bir kimlik ve yaşam tarzı oluşturur. Bu açıklamalar, kültürün multidisipliner bir konsept olduğunu ve sosyal bilimlerin farklı alanlarında incelendiğini vurgular.

Türkiye'de Kültür Tarifleri

Türkiye'de kültür kavramını anlamadan önce, kültürle sıkça bağlantılı olarak kullanılan "medeniyet" veya "uygarlık" kavramlarına kısaca bir göz atmak önemlidir. "Medeniyet" kelimesinin kökeni, şehir olgusuyla yakından ilişkilidir. Bu kelimenin Arapça karşılığı olan "Medeniyet, Medine İngilizce'deki "civilization" ve Latince'deki "civitas-city" terimlerinden türetilmiştir (Eric, 1998: 3). Medeniyet veya uygarlık kavramları, insan topluluklarının gelişmişlik düzeyini, toplumsal organizasyonlarını, teknolojik ilerlemelerini, sanatsal ve kültürel ifadelerini ve daha geniş toplumsal yapılarını ifade etmek için kullanılır. Bu terimler, genellikle bir toplumun veya milletin ileri düzeydeki kültürel ve toplumsal başarılarını tanımlamak için kullanılır. Medeniyet veya uygarlık, insanların sosyal, ekonomik ve kültürel olarak karmaşık ve gelişmiş bir yapı içinde yaşadığı bir durumu ifade eder.

Türkiye'de, medeniyet ve uygarlık gibi kavramlara ilk kez açıklık getirilmeye çalışan isimlerden biri Ziya Gökalp'tir. Gökalp'in birleştirici vizyonu, bu kavramların sistematik bir şekilde anlam kazandırılmasına önemli katkılarda bulunmuştur (Akkutay, 1982: 1). Gökalp, bu kavramları Türk toplumunun kültürel ve toplumsal evrimini açıklamak ve anlamak için kullanmıştır. Onun yaklaşımı, medeniyet ve uygarlık kavramlarını Türk toplumunun geçmişi, değerleri ve geleceği ile ilişkilendirmiştir. Bu kavramları, Türk toplumunun gelişimi ve kimliği

açısından önemli araçlar olarak görmüş ve bu terimlerin Türk kültürünün özgünlüğünü vurgulayan bir role sahip olduğunu savunmuştur. Gökalp'ın bu yaklaşımı, Türk toplumunun tarihi ve kültürel evrimini anlama çabalarında önemli bir adım olarak kabul edilir. Onun birleştirici vizyonu, medeniyet ve uygarlık kavramlarının Türk düşünce dünyasındaki yerini belirlemiş ve bu terimlerin Türk toplumunun kimliği ve değerleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini göstermiştir. Bu nedenle, Gökalp'ın bu katkıları, Türk düşünce tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

Gökalp, Durkheim ekolünün Türkiye'deki temsilcisi olarak kültür ve medeniyet kelimelerini uzun süredir birbirinin yerine kullanmıştır. Ancak 1914-1918 yılları arasında üniversitelerimizdeki eğitim sistemini iyileştirmek amacıyla Alman iktisatçılarla temaslarından sonra kültür ve medeniyetin birbirinden ayrıldığı görülmüştür (İşçi, 1995: 23). Türkiye'de ilk kez kültürel konuları ciddi ve bilimsel bir şekilde ele alan ve bunları ulusal varlığın temeli haline getiren Ziya Gökalp, buna kelimenin kök manasına uygun olarak "hars" kelimesini verdiği görülmektedir (Kantarcıoğlu, 1998: 5). "Hars" ve "Tehzib" olarak kültürün iki gruba ayrılması, Atatürk'ün anlayış ve görüşünü de etkilemiştir (Akkutay, 1982: 1). Gökalp, kültürel konuları ciddi ve bilimsel bir şekilde ele alarak bunları ulusal varlığın temeli olarak görmüştür. Bu ayrımı yaparken "hars" (yerel kültür) ve "tehzib" (evrensel medeniyet) terimlerini kullanmıştır. Bu ayrım, Türkiye'de kültür ve medeniyet anlayışının farklılaşmasına ve Atatürk'ün düşünce yapısını etkilemiştir. Gökalp'ın yaklaşımı, Türk düşünce dünyasında önemli bir dönüşümü işaret eder ve kültür ile medeniyet arasındaki ilişkinin derinlemesine incelenmesine yol açmıştır.

Gökalp, kültür (hars) ile medeniyet arasında hem yakınlaşma hem de ayrılık noktalarının varlığından bahseder. İkisinin sosyal hayatı sevdikleri için yakın ve benzer olduklarını söyler. Aralarındaki fark ise şudur: Kültürün milli, medeniyetin ise milletlerarası olduğudur. "Kültür, bir milletin hayatının din, ahlâk, hukuk, akıl, estetik, dil, ekonomi ve teknolojiyle ilişkilendirilen uyumlu bütünüdür". Medeniyeti, aynı gelişmişlik seviyesindeki birçok milletin sosyal hayatının ortak bütünü olarak tanımlamaktadır (Gökalp, 1999: 35).

Gökalp, kültür (hars) ile medeniyet arasındaki ilişkiyi hem yakınlaşma hem de ayrılık noktalarıyla açıklar. Ona göre, kültür ve medeniyet, sosyal hayatı sevdikleri için birbirlerine yakındır ve benzerlikler taşır. Ancak aralarındaki ana fark, kültürün milli (ulusal) bir nitelik taşıdığı, medeniyetin ise milletlerarası (uluslararası) olduğudur. Kültür, bir milletin hayatının din, ahlak, hukuk, akıl, estetik, dil, ekonomi ve teknoloji gibi alanlarla ilişkilendirilen uyumlu bir bütün olarak tanımlanır. Bu, kültürün belirli bir millete özgü ve onun kimliğini yansıtan bir olgu olduğunu vurgular. Medeniyet ise, aynı gelişmişlik seviyesindeki birçok milletin sosyal hayatının ortak bütünüdür. Bu, medeniyetin uluslararası düzeyde paylaşılan değerler ve normlar üzerine inşa edilen bir kavram olduğunu gösterir. Bu açıdan bakıldığında, kültür ve medeniyet arasındaki ilişki şu şekilde özetlenebilir: Kültür, bir milletin özgün ve yerel kimliğini ifade ederken, medeniyet daha genel ve evrensel bir perspektife sahiptir.

Gökalp ve İzzet, milli kültürü maddi olmayan değerlerin bir ürünü olarak görürler (İşçi, 1995: 23). Bu yaklaşım, milli kültürün özellikle manevi ve sembolik unsurlarının vurgulanmasına dayanır. Kültürün sadece somut maddi öğelerle sınırlı olmadığını, aynı

zamanda bir toplumun değerlerini, inançlarını, ahlaki ilkelerini ve sembollerini içerdiğini savunurlar. Atatürk, Gökalp ile aynı fikirde değildir ve kültür ile medeniyet ayrımı konusunda farklı bir yaklaşım benimser. Atatürk, kültürü sadece milli veya manevi unsurlarla sınırlamaz. Ona göre, kültür hem milli hem de evrensel değerleri içeren geniş bir kavramdır. Atatürk, Türk milletinin kültürünü yalnızca milli değerlerle sınırlamayıp, aynı zamanda evrensel değerlerle zenginleştirmeyi hedefler (Akkutay, 1982:2). Bununla birlikte, Atatürk'ün yaklaşımı milli kültürü sadece maddi olmayan değerlerle sınırlamamakta, aynı zamanda uluslararası etkileşimlerle şekillenen daha geniş bir kültürel perspektifi içermektedir. Bu yaklaşım, Türkiye'nin modernleşme sürecinde uluslararası toplumla etkileşimini ve entegrasyonunu yansıtmaktadır.

Atatürk'ün kültürle ilgili görüşleri, kültürün bireyin zekâ, anlama, düşünme ve genel olarak insanın entelektüel yeteneklerini geliştirmek için önemli bir araç olduğunu vurgular. Kültür, insanların çevrelerini okuma, anlama ve bu bilgiyi kullanma yetenekleriyle yakından ilişkilidir. Aynı zamanda, insanın enerjisi ve doğanın kaynaklarıyla etkileşim içinde olduğu sürece, zekâ ve bilgi açısından sınırsız potansiyel taşıyan özel bir nitelik olarak kabul edilir. Kültürün, insanın doğadan aldığı asil nitelikleri gelecek nesillere aktarma süreci olarak da görülmesi önemlidir. Bu, kültürün sadece bireyin kendi gelişimine katkı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda toplumların ve insanlığın sürekli ilerlemesine katkıda bulunan bir unsur olduğunu ifade eder (Akkutay, 1982: 39).

Atatürk "bir ulusun kültürü yükseldikçe, kişisel özgürlüğün uygulama alanları da genişler ve çoğalır" demektedir (Eriç, 1998: 39). Atatürk, "kültür" ve "millet" kavramlarını özümsemiş, kültürün milli özelliklerimizle ve tarihimizle uyumlu olması gerektiğini savunmuş, kültürün insanda yaşadığına ve insanı tanımasını sağladığına inanmıştır. Kendi değerlerini bilmek bir toplumun eğitim sürecinin bir parçasıdır. Bir milletin duygu ve düşünce özelliklerinin yarattığı değerlere ilişkin farkındalık düzeyinin genişletilerek, milletin kültürel dehasının geliştirilmesini savunmuş, tüm kültürel değerlerin öncelikle milli karakter taşıması gerektiğini savunarak, milletin temel değerlerini belirtmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin milli kültürünün her zaman gelişmesini ve gelişmesini sağlama arzusu (Kantarcioglu, 1988: 151).

Turhan'a göre kültür tanımı şöyledir; Kültür, bir toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerlerden oluşan bir bütündür; her türlü bilgiyi, ilgileri, alışkanlıkları, değerleri, genel tutumları, görüş ve düşünceyi ve her türlü davranışı kapsar." Tüm bu faktörler bir araya gelerek bu toplumun çoğu üyesi için ortak olan ve onu diğer toplumlardan ayıran belirli bir yaşam tarzı oluşturur (Turhan, 1997: 48). Mümtaz Turhan, "Bir ülkenin kültür ve medeniyetine ait unsurlar, birlik ve iç içe geçmiş bir bütün oluşturur ve bu bütünlük içerisinde hangi unsurların o ülkenin kültürüne ait olduğunu, hangi unsurların o ülkenin kültürüne ait olduğunu ayırt etmek zordur" (Özakpınar, 1999: 186) derken, aslında kültür'ün heterojen bir yapısının olduğuna dikkat çeker.

Turan, kültür ve medeniyet konusunu şöyle değerlendirir: "Medeniyet, bir inanç ve ahlak sistemi olarak kültürü doğuran ruh ve enerjinin kaynağıdır; ancak bu kaynağın kendisinden beslenen bir kültürle başarılabılır." Medeniyet elde edilemez." Mevcut haliyle kültüre bilimi ve teknolojiyi katarak, medeniyetin yeniden doğuşu, her şeyden önce hayata yansımının bir yolunu bulmak anlamına gelir (Özakpınar, 1999: 272-273).

Güngör, kültürü ise şöyle tanımlamaktadır: "kültür, toplumun kendi sorunlarını çözmek ve kullanmak için başvurduğu her türlü davranışsal sistem ve maddi araçların birleşimidir. Tüm bu davranışların arkasında, çoğu zaman açıkça görülemeyen belirli inançlar, normlar ve değerler vardır. Manevi kültür dediğimiz bu manevi unsurlar kültürün temel unsurudur. Güngör, "örf ve adetler, insan toplumunun kurallarını düzenleyen sistemin bir parçasını oluşturur. Bu yasal düzenlemelere genellikle "standartlar" adı verilmektedir. Sosyal normlar, bir toplumda yaşayan insanların neyi, ne zaman ve nasıl yapması gerektiğini belirleyen kurallardır demektir (Güngör, 1999: 87-88). Zeki Fındıkoğlu, kültür teriminin anlamını sözlük karşılığıyla birleştirerek, tarım ve aynı üründen söz edilmesinde bir sakınca olmadığını, hasattan ziyade entelektüel anlamda ekim ve biçme olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürmektedir. Yalnızca hasat amacıyla yetiştirilir. Buna göre herhangi bir olayın özünü ve anlamını, öğrenilen, okunan, duyulan şeyler nedeniyle zihinde kalanları kavrayabilme becerisine kültür denir (Fındıkoğlu, 1956: 15).

Ülken, kültür konusunu işlerken şu ifadeleri kullanır: "kültür dediğimizde, bir milletin içinde bulunduğu ve uygarlık şartlarında yarattığı dillerin, ilimlerin, sanatların, felsefelerin, örf, adet, gelenek ve bunların ürünlerinin bütününe kastediyoruz. Kültür kelimesi, tarım anlamına geldiğinde kullanılır. Nadasa bırakılmış bir tarlanın ekime hazırlanması, aynı zamanda mecazi anlamda söylenecek olursa, insan zihninin düzenlenmesi, bir toplumun bilinçlendirilmesi ve yetiştirilmesi için yapılan hazırlıklar dizisidir (İşçi, 1995: 24).

Köseoğlu'na göre ise kültür, bir toplumun belli bir iman çerçevesinde gerçekleştirdiği hayat tarzı olarak telakki edilmiştir (Köseoğlu, 1995: 189). "Kültür, bir toplumun maddi ve manevi değerlerinden oluşan bütündür; Her türlü bilgi, ilgi, alışkanlık, değer, genel tutum, görüş ve kanaat ile her türlü davranışı kapsar. Tüm bu unsurlar bir araya gelerek bu toplumun çoğu üyesi için ortak bir yaşam biçimi oluşturur ve onu diğer toplumlardan ayırmaya yardımcı olur (Turhan, 1997: 48).

Gökalp ve İzzet'in tanımı, kültürü milli değerlerin yaratıcı bir ifadesi olarak görür. Kültürü milli bir kimlikle özdeşleşen maddi olmayan değerler olarak tanımlarlar. Bu tanım, kültürün bir toplumun özgün kimliğini yansıttığını vurgular. Atatürk'ün kültür anlayışı, kültürün insanların zekâ, düşünme ve genel entelektüel yeteneklerini geliştirme aracı olduğunu vurgular. Aynı zamanda kültürün, insanın doğadan aldığı değerleri gelecek nesillere aktarma sürecinin bir parçası olduğunu ifade eder. Atatürk, kültürün kişisel özgürlüğün genişlemesiyle ilişkilendirir ve bireylerin kültür aracılığıyla geliştikçe toplumun da ilerlediğine inanır. Mümtaz Turhan, kültürü maddi ve manevi değerlerin bir bütünü olarak tanımlar. Bu tanım, kültürün bir toplumun tüm yaşam tarzını kapsadığını ve insanların davranışlarını, değerlerini ve normlarını etkilediğini ifade eder. Turan, kültürü bir toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin bir bütünü olarak görür ve bu değerlerin heterojen bir yapı oluşturduğunu vurgular. Güngör, kültürü davranışsal sistemlerin ve manevi unsurların birleşimi olarak tanımlar. Kültürün, insanların alışkanlıklarını ve değerlerini belirleyen sosyal normları içerdiğini ifade eder. Köseoğlu, kültürü bir toplumun belli bir iman çerçevesinde gerçekleştirdiği yaşam tarzı olarak tanımlar.

SONUÇ

Bu araştırma, kültür kavramının tarihsel gelişimini ve anlam analizini ele alarak kültürün karmaşıklığını ve evrimsel süreçlerini anlamaya çalışmıştır. Kültür kavramının tarihi kökenleri incelendiğinde, 18. yüzyılda Voltaire'in katkılarıyla başlayarak, Klemm ve Taylor gibi düşünürlerin çalışmalarıyla şekillenmiştir. Bu kavramın bilim, sanat, din, sosyal yapılar ve daha birçok alanda evrimsel bir şekilde geliştiğini görmek, onun ne kadar zengin ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kültür kavramı, farklı bilim alanlarında incelenmesi gereken çok boyutlu bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Antropologlar, sosyologlar, sosyal psikologlar ve etnologlar gibi sosyal bilimlerin uzmanları, bu kavramın analizine büyük ilgi göstermektedirler. Yapılan tanımlamaların subjektif olmasına rağmen, kültürün genel olarak toplumların sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin bir bileşimi olarak kabul edilmektedir. Bu değerler, bilgi, ilgi, alışkanlık, değerler, genel tutumlar, görüşler ve davranışlar gibi unsurları içerir ve bir toplumun yaşam tarzını oluşturur. Kültür, tarihsel bir süreç içinde sosyal, ekonomik, dini, bilimsel, ırksal, teknolojik, sanatsal, hukuki ve zihinsel alanları etkileyen evrensel bir olgudur. Türkiye'de ise Gökalp'in yaklaşımı, kültürü milli kimlik ve maddi olmayan değerlerin yaratıcı bir ifadesi olarak görerek vurgulamakta ve milli kültürün özgün kimlikle özdeşleştiğini belirtmektedir. Atatürk ise kültürü sadece milli değerlerle sınırlamayıp aynı zamanda evrensel değerlerle zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. Kültürü, bireylerin entelektüel gelişimi için önemli bir araç olarak değerlendirir ve insanların çevrelerini anlama ve bu bilgiyi kullanma yetenekleriyle ilişkilendirir. Ayrıca kültürün, doğadan alınan değerleri gelecek nesillere aktarma sürecinin bir parçası olduğunu vurgular. Mümtaz Turhan, kültürü maddi ve manevi değerlerin bir bütünü olarak kabul eder ve kültürün tüm yaşam tarzını içerdiğini ifade eder. Turan, kültürü bir toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin bir bütünü olarak görür ve bu değerlerin heterojen bir yapı oluşturduğunu vurgular. Güngör, kültürü davranışsal sistemlerin ve manevi unsurların birleşimi olarak tanımlar ve kültürün sosyal normları içerdiğini ifade ederken, Köseoğlu kültürü bir toplumun belli bir inanç çerçevesinde gerçekleştirdiği yaşam tarzı olarak ele alır. Bu farklı yaklaşımlar, kültürün karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü göstermektedir. Kültür hem milli hem de evrensel boyutları içeren geniş bir kavramdır ve bu çalışma, farklı düşünce okullarının kültür anlayışlarını anlamamıza katkı sağlar. Kültürün, insanların bireysel ve toplumsal gelişimine nasıl katkı sağladığını anlamak, toplumların daha ileri düzeydeki medeniyetler oluşturmalarına yardımcı olabilir.

Sonuç olarak, kültür kavramının tarihsel gelişimi ve anlam analizi, insanlığın karmaşık ve çok yönlü tarihini anlamamıza yardımcı olur. Bu kavramın evrimi, toplumların nasıl şekillendiğini, değiştiğini ve büyüdüğünü gösteriyor. Kültür, insan deneyiminin temel bir parçasıdır ve onun anlaşılması, insanlığın geçmişi ve geleceği hakkında daha derin bir bilgiye sahip olmamıza katkı sağlar. Bu çalışma, kültürün sadece bir kelime değil, insan toplumlarının dokusu üzerinde derin etkileri olan bir kavram olduğunu vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akkutay, Ü. (1982). *Atatürk'te Kültür ve Eğitim D.T.C.F. Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Bayık, F. (2014). Kültür Kavramının Tarihsel ve Felsefi Yönlerden İncelenmesi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Britannica Ansiklopedisi (1998). *Kültür ve Yaratıcılık*. İstanbul: Kazancı Yayınları.
- Erinç, M. S. (1995). *Kültür Sanat, Sanat Kültür*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Eriç, M. (1998). *Kültür ve Yaratıcılık*. İstanbul: Kazancı Yayınları.
- Eröz, M. (1996). *Milli Kültürümüz ve Meselelerimiz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1956). "Kültüre Dair". *Türk Yurdu Dergisi*, Sayı 253, s. 571-574.
- Gökalp, Z. (1999). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Güngör, E. (1999). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Güngör, E. (1999). *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Güvenç, B. (1985). *Kültür Konusu ve Sorunlarımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, B. (1999). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, B. (1997) *Kültürün Abc'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnan, A. (1968) *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İşçi, M. (1995). *Kültür Sömürgeciliği ve Eğitim*. İstanbul: Turan Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1983). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1998) *Türkiye Cumhuriyeti Kültür Programlarında Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1983). "Çağdaş Kültür ve Medeniyet Kavramları Işığında Atatürk'ün Kültür Anlayışı". Ankara: Milli Kültür Şurası.
- King, A. D. (1998). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* (Çev. Gülcan Seçkin ve Ümit Hüsrev Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Köseoğlu, N. (1995). *Milli Kültür ve Kimlik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Meriç, C. (1983). *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özakpınar, Y. (1999). *Kültür Değişmeleri ve Batılılaşma Meselesi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özlem, D. (1986). *Kültür Biçimleri ve Kültür Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Saran, N. (1989). *Antropoloji*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Turhan, M. (1997). *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yayınları.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat, Kültür, Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Williams, R. (1993). *Kültür (Culture)* (Çev. Suavi Aydın). Ankara: İmge Kitabevi.

Dr. Öğr. Üyesi Birsen ÇETİN

Beykent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya Bölümü

birsencetin1@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5161-7559

DİJİTAL ÇAĞDA ANLATI GAZETECİLİĞİ

ÖZET

Gazetecilik mesleği 20. yüzyılda iletişim ve bilişim alanlarında meydana gelen gelişmelerden önemli ölçüde etkilenmiştir. Öyle ki mobil cihazlar sayesinde haberler her an ve her yerde ulaşılabilir olmuştur. Ayrıca dijitalleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte, gazeteciler online ortamların kendilerine sunduğu pek çok olanaktan faydalanmaya başlamışlardır. Geleneksel medya kuruluşları da online yayıncılığa başlamıştır. Artık geleneksel medya kuruluşlarında daha fazla çalışmak zorunda olmayan bazı gazeteciler kendilerine online medyada yer edinmişlerdir. Gazetecilik online olanaklar sayesinde interaktif bir hal almıştır. Ayrıca multimedya teknolojilerinin sunduğu imkanlar da haber hazırlama süreçlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada ele alınan anlatı gazeteciliği de online mecralarda önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Anlatı haberleri ile hikayeler aynı anlamı taşımamaktadır. Anlatı gazeteciliğinde edebi yazım teknikleri kullanılmaktadır, ancak haberler yalnızca gerçekleri yansıtmaktadır. Okurlar da bu sayede eşsiz bir okuma deneyimleri yaşamaktadırlar. Çünkü okurlar haberde anlatılan olayları ve karakterleri gözlerinde daha net bir biçimde canlandırabilmekte ve karakterlerle yakın bir bağ kurabilmektedirler. Online medyanın gelişmesi sayesinde, günümüz dünyasında anlatı gazeteciliği gittikçe artan bir öneme sahip olmaya başlamıştır. Çünkü multimedya teknolojilerinin sağladığı kaynaklar gazetecilerin haberlerini fotoğraf, video, grafik ve ses gibi unsurlarla da desteklemesine olanak sağlamaktadır. Önceki satırlarda belirtilen yaklaşımlar bağlamında bir değerlendirme yapıldığında, anlatı gazeteciliğinin öneminin yakın gelecekte artacağı belirtilmelidir. Bu bakımdan gerek meslek alanında çalışan profesyonellerin gerekse akademisyenlerin bu konudaki çalışmalarını çoğaltmaları gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı anlatı gazeteciliği tarzının hem sektörde hem de akademik alandaki bilinirliğini artırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Hikaye, Gazetecilik, Online Gazetecilik, Dijitalleşme

NARRATIVE JOURNALISM IN THE DIGITAL AGE

ABSTRACT

The profession of journalism has been significantly impacted by developments in the fields of communication and informatics in the 20th century. Such that, news has become available anywhere and at any time thanks to mobile devices. Besides, with the growth of digitalization, journalists have started to take benefit of the numerous opportunities provided by online environments. Traditional media channels have begun broadcasting online. Additionally, since they are no longer obligated to work for traditional news companies, some journalists have found a place for themselves in the online media. Journalism has become interactive due to online opportunities. Besides, the opportunities provided by multimedia technology have begun to be employed in the processes of producing news. In this study, narrative journalism—which is examined in the context of online journalism—has begun to gain importance in online media. The meaning of narrative news and stories is different. In narrative journalism, literary writing techniques are employed and the news just reports the truth. Readers have unique reading experiences in this way. Because readers are able to visualize the incidents and individuals reported in the news and develop an intimate connection with them. Due to the development of online media, narrative journalism has become increasingly significant in the world today. Because the resources provided by multimedia technology have made it possible for journalists to enhance the news with components like photographs, videos, graphics, and sound. It should be noted that when an analysis is undertaken in the context of the approaches indicated in the previous sentences, narrative journalism's significance will continue to increase in the near future. In this regard, academics and professionals working in the field alike must advance their research on this subject. This study aims to raise awareness of narrative journalism in the industry and among academics.

Keywords: Narrative, Story, Journalism, Online Journalism, Digitalization

GİRİŞ

20. yüzyılla birlikte dijital teknolojilerin yaygınlaşmaya başlaması gazetecilik mesleğini de etkileyerek onu online mecralara taşımıştır. Gazeteciler bir yandan bu ortamların sunduğu yeni olanakları kullanmaya başlarken bir yandan da büyük medya kurumlarının sınırlamalarını aşmaya ve mesleklerini daha özgür bir biçimde icra etmeye başlamışlardır. Basılı gazetelerdeki sayfa sınırları ve radyo ile televizyondaki zaman sınırlamaları yerini multimedya ortamlarının daha geniş ve daha çeşitli olanaklarına bırakmıştır. Artık gazeteciler haberlerini daha sık güncelleme olanağına sahip olurken aynı zamanda da fotoğraf, video ve grafik gibi unsurlarla haberlerini destekleyerek okurlarıyla buluşturabilmektedirler. Geçmiş 17. yüzyıla uzanan anlatı gazeteciliği de bu gelişmelerden nasibini almıştır. 20. yüzyılın başlarında kitle medyasında meydana gelen gelişmelerin etkisiyle kısa bir süre için sahneden çekilen anlatı gazeteciliği tarzı online gazeteciliğin de gelişimiyle birlikte güçlenmeye başlamıştır. Anlatı gazeteciliği tarzında edebi yazım teknikleri kullanılmaktadır. Böylelikle okurlarda merak ve heyecan duyguları uyandırılmakta, okurların haberin içinde dalmaları ve dikkatlerini sürdürmeleri amaçlanmaktadır. Gazeteciler yeniden sahne yapılandırması ve bakış açısı tekniklerinin kullanıldığı anlatı haberlerini kendi özgün üsluplarıyla hazırlarken, okurlar da alışlagelmişin ötesinde bir okuma deneyimi yaşamaktadırlar. Okurlar haberde yer verilen betimlemelerle sahneleri gözlerinde daha somut imajlarla canlandırabilmekte, haberde yer alan karakterlerle duygusal bağlar kurabilmekte ve bu sayede karakterleri daha yakından tanıma imkanı kazanarak onları anlayabilmektedirler. Bu yaklaşım ilk etapta hikaye kurgusu ve

gerçeklik arasındaki çelişkiyi çağrışırsa da anlatı haberlerinin yalnızca gerçeklere dayalı olduğu belirtilmelidir. Anlatı haberlerinin okurlara sunduğu bu eşsiz okuma deneyiminin online mecralarda grafikler, sesler, tek kare ve hareketli görüntülerle desteklenebiliyor olması da okuma deneyimini zenginleştirmektedir. Bu çalışmada yukarı değinilen bilgiler ışığında, dünyada özellikle online gazetecilik alanındaki önemi her geçen gün artan anlatı gazeteciliği tarzı incelenmektedir. Çünkü gazetecinin kendi özgün üslubunu kullanarak haber hazırlamasına olanak sağlayan anlatı gazeteciliği, okur ve haber arasındaki ilişkiyi daha da sağlamlaştırmayı amaçlamaktadır. Böylelikle haberde hız kaygısının her geçen gün daha çok arttığı bir dünyada, okurun haber için daha geniş bir zaman ayırması mümkün olacaktır ve haberin değeri artacaktır. Bu bağlamda anlatı gazeteciliği ile ilgili çalışmaların artması hem medya sektörü hem de gazetecilik eğitimi açısından önem taşımaktadır ve yaygınlaştırılması gerekmektedir. Bu çalışma söz konusu doğrultuda literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Dijital Dönüşümün Gazetecilik Mesleğine Etkileri

20. yüzyılda dijital teknolojilerde ortaya çıkan gelişmelerin diğer pek çok meslek alanında olduğu gibi gazetecilik mesleği üzerinde de önemli etkileri olmuştur. İletişim ve bilişim teknolojilerindeki yenilikler medya alanındaki yansımaları bir bakıma online gazetecilik ile göstermeye başlamıştır. Artık okur ve izleyiciler haberlere mobil teknolojiler yoluyla zaman ve mekan kısıtlamalarından muaf olarak ulaşmaya ve hatta haberlere dahil olmaya başlamıştır. Multimedya ortamlarının sağladığı teknik olanakların yanı sıra, online haber mecralarında gazetecilerin çok daha özgür bir biçimde mesleklerini icra etmeye başlamaları, haberlere okurların da yorum yaparak katılabilmeleri ile interaktif iletişimin gerçekleşmesi ve yurttaş gazeteciliği çalışmalarının çoğalmasına dek uzanan geniş bir yelpazenin ortaya çıkmış olması online gazeteciliğin günümüzde sahip olduğu gücü göstermektedir.

Yukarıda belirtilen bu gelişmelere ve neticelerine gelmeden önce, gazetecilik mesleğinin bazı temel özelliklerine değinmek faydalı olacaktır. Çünkü teknik alanda ortaya çıkan gelişmeler bu mesleğin özünü ve temel prensiplerini değiştirmemiştir. Bu noktada, gazeteciliğin esas görevinin belirli topluluklara biçim vermek ve onların devamlılığını sağlamak olduğu söylenmelidir. Gazeteci halkın çıkarları doğrultusunda kamuoyu oluşturan kişidir. Gazetecilik yalnızca mekanda değil, zamanda da biçimlendirmekte, bunu da belirli bir zamansal ufkun içerisinde gerçekleştirmektedir: Bugün, bu hafta, bu ay ya da bu yıl gibi. Ama her zaman şimdi ve hemen olmak zorundadır (Carey, 2007: 4). Bu yaklaşım gazetecilik ve hız arasındaki ilişkiye olduğu kadar, haber değeri konusuna da göndermek yapmaktadır. Geleneksel gazetecilik çalışmalarında kurumsal bir yapıya bağlı olarak çalışan gazetecilerin uymak zorunda olduğu kurallar bellidir. Bu kuralların başında önemli olan haberin belirlenmesi gelirken ardından derleme, düzenleme ve belirli bir medya kanalı yoluyla haberi yayma aşamaları gelmektedir (Farid, 2023: 23). Bunun yanı sıra gazeteci haberlerini bağlı bulunduğu kurumun ideolojik yapısı doğrultusunda hazırlamak durumundadır. Bu gerçeklik uzun yıllar boyunca medyanın ekonomi politik yapısı bağlamında gazetecinin bağımsızlığı konusunun sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Çünkü mesleğin amacı yukarıda da belirtildiği gibi kamuoyu yaratmaktır. Kamuoyu ve gazetecilik arasındaki ilişki önemlidir. Kamuoyu kavramının geçmişinin Antik Yunan'a ve Roma'ya dayandığına dair pek çok çalışma mevcuttur. En eski gazetecilik üretimi ise M.Ö. 59'da Antik Roma'da yayımlanan Acta Diurna ile başlamıştır. Acta

Diurna gazetecilik mesleğinin anlaşılması bakımından önemlidir. Çünkü günlük kamusal söylemler bu gazetenin içeriğini oluşturmuştur (Britannica, 2021). Söz konusu gerçeklik günümüzde devam eden süreç açısından da mesleğin önemini gözler önüne sermektedir. Bu durumu netleştirebilmek için kamuoyu ve gazetecilik açısından günümüze daha yakın olan bir dönemi ele almak gerekmektedir. Toplumların ve vatandaşların fikirlerini ifade edebilmeleri ve seslerini yükseltebilmeleri anlamını taşıyan kamuoyunun aslında 18. yüzyılın icadı olduğunu belirtmek mümkündür (Peters, 1995: 3-6). 18. yüzyılda İngiltere'deki gelişmeler bu durumu açıklamaktadır. Şöyle ki Bektaş (2000: 44)'a göre bölgede siyasal gazeteciliğin başlamış olması ve yüksek tirajlı gazeteler sayesinde halkın bilinçlenmesi mümkün olmuştur. Bu noktada Avrupa'da Fransız Devrimi'ne giden süreç açısından da gazetelerin sahip olduğu rol unutulmamalıdır. Söz konusu dönemde siyasetteki aktörlerin çoğunun gazeteci olmasıyla birlikte, tebaanın vatandaşa dönüşmesinde gazetelerin payı büyük olmuştur (Jeanneney, 1996: 59).

Bu çalışmada gelenekselden online yayıncılığa ulaşan süreç açısından meslekteki gelişmeleri gösterebilmek adına gazeteciliğin temel prensipleri ele alınmaktadır. Bu bakımdan gazeteciliğin 17. yüzyılda Avrupa'da doğmuş olduğu ve kurumsallaşmasını ise 19. yüzyıla birlikte tamamlamaya başladığı belirtilmelidir. Önceki satırlarda da değinildiği gibi, söz konusu tarihler Avrupa'daki düşünce hareketlerine ve eylemlere gönderme yapmaktadır. Ülkemiz açısından bir değerlendirme yapıldığında ise gazetecilik alanındaki girişimlerin Tanzimat dönemi ile birlikte başladığı görülmektedir. Her ne kadar 1831 yılında padişah 2. Mahmut döneminde yayımlanan Takvim-i Vekayi dönemin ilk gazetesi olarak değerlendirilse de ilk gazete 1828 yılında çıkarılan Ceride-i Havadis'tir. Ardından özel gazeteler yayın hayatına girmiş ve basın tarihi açısından isimlerini altını çizerek belirttiğimiz Şinasi, Ali Suavi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi isimler 19. yüzyıl sonlarına dek ülke içinde ve dışında çeşitli gazeteler yayımlanmışlardır (Topuz, 1996: 25-26). İstibdat rejiminin yıkılmasında İngiltere, Fransa, Avusturya, İsviçre, Belçika, Bulgaristan, Romanya, İtalya, Yunanistan, Kıbrıs, Mısır, Amerika ve Brezilya gibi ülkelerde çıkarılıp ülkeye gizlice sokulan gazetelerin payının büyük olduğunu (Topuz, 1996: 26-27) belirtmek gerekir. 2. Meşrutiyet dönemi basın alanında çeşitli fikirlerin özgürlüğünün yolunu açmış, mücadele basını da Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun öncesinde etkin rol oynamıştır. 20. yüzyıla birlikte ülkemizde de medya kuruluşları kurumsallaşma ve sistem içinde önemli bir konum edinme yoluna gitmiştir. Bu bakımdan ülkemiz açısından da önem taşıyan kitle basını konusuna bir sonraki paragrafta değinilecektir. Bu noktada ise online gazetecilik açısından ve evrensel bağlamda mesleğin temel prensipleri ele alınmalıdır. Öyle ki dijitalleşmeyle birlikte meydana gelen değişimler, alışılmış olandan keskin bir kopuşu işaret etmemektedir. Stephen ve Schudson (1997, aktaran, Carey, 2007: 5)'un da belirttikleri gibi haber ve gazetecilik sonsuzdur. Çünkü hiçbir duyarlı insan bir çeşit izleme ve haber alma sistemi olmadan hayatta kalamaz. İnsanların yalnızca yakın çevrelerinden değil, yaşadıkları ülkeden ve hatta dünyadaki diğer ülkelerde meydana gelen gelişmelerden etkilendiklerini ve bu nedenle de gelişmelerden haberdar olmaya ihtiyaç duyduklarını belirtmek gerekmektedir. Bu noktada üzerinde durulacak olan konu ise öncelikle kitle medyasının doğuşuyla birlikte gazeteciliğin aldığı biçimdir. Çünkü dijitalleşmenin ardından gazetecilik mesleğinde meydana gelen değişimlerin ve anlatı gazeteciliğinin bugününü belirleyebilmek öncelikle kitle medyasının anlaşılmasını gerektirmektedir.

Kitle basını 19. yüzyılın ortalarında oluşmuştur ve artık gazeteler geçmişe kıyasla daha ticarileşmiş bir yapıya bürünmeye başlamıştır (Barnhurst & Nerone, 2009: 19). 20. yüzyılın son on yıllarında da gazetecilik kar getiren bir iş haline gelmiştir. Ancak bu dönemdeki bütün işaretler birer uyarı sinyali niteliğindedir: Özellikle genç okur sayısındaki azalma (görsel ve işitsel medyanın daha çekici olması) ve reklam payının televizyon pazarında çekişme yaratması (Santinoli, 1988, Heinon, 1999, aktaran, Domingo, 2006: 37) bu durumu açıklamaktadır. Ayrıca özellikle erken 20. yüzyıl itibarıyla kitle medyası düzenindeki habercilik anlayışının kurumsal açıdan hiyerarşik bir düzende sürdürüldüğü ve kitle medyasının büyük sermaye yapılarına bağlı olduğu açıktır. Önceki satırlarda da belirtildiği gibi bu durumun özgür ve bağımsız gazetecilik açısından olumsuz sonuçlar doğurabildiği bilinmektedir. Kitle medyasının bazı özellikleri de online mecralarda sürdürülmeye başlanan gazetecilik çalışmaları ile kıyaslandığında oldukça sınırlı kalmaktadır. Bu özellikler kitle medyasının yapısı, sınırlı duyu kanalları, kişisel olmayan iletişim, eşik beklentileri ve gecikmiş geri dönüşler (Aggarwal & Gupta, 2002: 13) olarak ele alınabilir. İnternetin yaygınlaşmaya başlaması ve gazeteciliğin online mecralarda kendine yer edinmesi bu durumu değiştirmiştir.

1980'li yıllar bu gelişmeler açısından bir kilit noktası niteliğindedir. 1980'lerde BBS kişisel bilgisayarlarda kullanılan ve videotextlere oranla daha uygun fiyatlı olan bir sistem önerisinde bulunmuştur. Gerek ABD ve gerekse dünya açısından önem taşıyan Amerikalı bir gazete olan Wall Street Journal ise CompuServe üzerinden yayın yapmaya başlamıştır. 1990'larda kuzey Amerika gazeteleri benzer bir yol izlemiş ve böylelikle internet gazeteciliği de başlamıştır (Noci, 2013: 258). İnternet gazeteciliğinin dünyada hızla yayılmasının ardında internetin ekonomik açıdan sağladığı kolaylıkların da olduğu belirtilmelidir. Öyle ki kağıt fiyatlarının artıyor olması ve televizyonla birlikte büyüyen görsel kültür ve ürün geliştirmedeki prodüksiyon masraflarını azaltma isteği teknolojik yenilik stratejisini desteklemiştir (Santinoli, 1998, aktaran, Domingo, 2006: 37). İnternetin basılı gazetelerin ve radyo televizyon haberciliğinin sınırlarını aşması da bir diğer önemli konudur. Dünyada hızla yaygınlık kazanmaya başlayan online gazetecilik, multimedya olanakları sayesinde haberi tek kare ve hareketli görüntülerle, canlı bağlantı olanaklarıyla ve interaktif yayıncılık anlayışıyla birlikte geleneksel olana kıyasla çok daha gelişmiş bir alana taşımıştır. Haberler eş zamanlı olarak hızlı bir biçimde güncellenebilmekte ve yine aynı hızla yayılabilmektedir. Bu gelişmeler haber, gazeteci, okur ve izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden biçimlendirmeye başlamıştır. McQuail (2013: 14) gazeteciler, okurlar ve izleyiciler açısından söz konusu olan değişimlerin şunlar olduğunu belirtmektedir: Resmi olan ya da olmayan biçimde daha sınırlı bir kontrol; içerikler, kaynaklar, tarz ve izleyicilerin daha çeşitli olması, sınırlı medya sahipliğinin azalmış olmasından dolayı hegemonik etkilerin daha az ve sosyal katılım şansının da daha yüksek olması. Bütün bu gelişmelerin yanı sıra multimedya ortamlarının haberin biçim ve içeriği üzerinde belirgin etkileri olduğunu da tekrar belirtmek gerekmektedir. Yukarıda da değinildiği gibi online gazetecilikte haberler yazılı basın ya da radyo ve televizyon haberciliğinde olduğu gibi zaman ve yer sınırlamalarından muaf olarak hazırlanabilmektedir. Gazeteci haber metnini gerekli gördüğü kelime sayısı ile sınırlandırabilmekte, fotoğrafların yanı sıra videolarla ve grafiklerle haberini destekleyebilmektedir. Bu yaklaşım online gazetecilik açısından olduğu kadar bir sonraki bölümde detaylandırılacak olan anlatı gazeteciliği açısından da önem taşımaktadır. Çünkü anlatı gazeteciliği okuru haberin içine daldırıp, onun haberin hikayesi ile

birlikte sürüklenmesini hedeflemekte, edebi bir kurguda olduğu gibi okurun haberin hikayesiyle ve karakterlerle yakınlık kurmasını sağlamaktadır. Gazeteci bunu haber metninde kullandığı üslubu kadar, habere eklediği görsel ve işitsel unsurlarla da destekleyebilmektedir. Bir anlatı haberi böylelikle okura eşsiz bir okuma deneyimi sunmaktadır. Bu bakımdan 21. yüzyılda online gazetecilik açısından anlatı gazeteciliğinin yeniden doğuşu önemli bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Bu konu bir sonraki bölümde detaylandırılmaktadır.

Dijital Dünyada Anlatı Gazeteciliği

Anlatı gazeteciliği tarzının edebi metinleri çağrıştıran olması, ilk etapta onun gazetecilik mesleğinin doğası ile çeliştiğinin düşünülmesine neden olabilmektedir. Ancak edebi metinlerin kurgusal yapılarıyla gerçeklere dayanan gazete haberleri arasındaki farklar açıktır. Bir haberin okuru öncelikli olarak gerçeğe ulaşma beklentisi içindedir ve bunu da mümkün olan en kısa sürede gerçekleştirmek istemektedir. 19. yüzyıldan itibaren basında ortaya çıkan gelişmelerle birlikte gazeteciliğin geldiği konum bu gerçeği açıklarken online gazetecilik ile birlikte bu durum daha da pekişmiştir. Ancak önceki başlık altında da belirtildiği gibi online gazetecilik alanında kullanılmaya başlanan teknik olanaklar, gazetecilerin haberlerini çok daha geniş bir alanda ve daha özgün bir üslupla hazırlamalarını sağlayabilmektedir. Anlatı gazeteciliği de bu bakımdan 21. yüzyılın olanaklarıyla yeniden şekil almaktadır.

Anlatı gazeteciliği haber değeri taşıyan bir konunun hikaye anlatma teknikleri kullanılarak hazırlanmasını ve okurlara aktarılmasını anlatmaktadır. Tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde ise gazeteciliğin erken dönemlerine dönüş olarak ele alınmaktadır. Öyle ki 17. ve 18. yüzyıllardaki haber metinleri yapı ve tarz bağlamında kurgusal hikayeleri çağrıştırmaktadır (Hartsock, 2000, Krieken & Sanders, 2016, aktaran, Krieken, 2019: 1). ABD’de sürdürülen gazetecilik çalışmaları anlatı gazeteciliği açısından büyük önem taşımaktadır ve bu nedenle ele alınmalıdır. ABD’de gazeteciliğin bu formu 19. yüzyılın ortalarından sonraya uzanmaktadır (Hartsock, 2000, aktaran, Krieken, 2016: 8). 1960’ların öncesinde anlatı gazeteciliği Tom Wolfe, Norman Mailer ve Truman Capote gibi önemli yazarlar sayesinde gelişmiştir ve yeni gazetecilik olarak adlandırılmıştır (Frus, 1994, Wolfe, 1973, aktaran, Krieken, 2016: 8). Ancak erken 20. yüzyıl ile birlikte bu durum değişmiştir. Çünkü gazetecilik mesleğinde başlayan uzmanlaşma haberde objektifliğin ön plana çıkmasını sağlamış, anlatı tarzı yerini nötr, objektif ve kronolojik olmayan ters piramit kuralına bırakmıştır (Pöttker, 2014, aktaran, Krieken, 2018: 1). Objektif ve nötr habercilik yaklaşımında gazetecilerin haberdeki olaylar ve karakterle arasına belirli bir mesafe koyduğu açıktır. Bunun yanı sıra, ters piramit kuralına uygun olarak hazırlanan haberlerde en önemli olan bilgi haberin başında verilmektedir. Haberle ilgili en önemli bilgileri haberin başlangıcından itibaren almaya başlayan okur, böylelikle haberi okumaya devam edip etmeyeceğine karar vermektedir. Knobloch vd. (2004, aktaran, Krieken, 2018: 2) ters piramit kuralının uygulandığı haberlerin aksine, anlatı haberlerinde baskın olarak kronolojik düzeninin takip edildiğini belirtmektedir. Bu yaklaşım anlatı gazeteciliğinden geçici bir süre için de olsa neden uzaklaşıldığını açıklamaktadır. Ancak önceki satırlarda da söz edildiği gibi gazetecilerin anlatı gazeteciliği tarzından çok uzun süre uzak kalmadığı tekrar vurgulanmalıdır. Öyle ki anlatı gazeteciliğinden bu geçici kopuş 20. yüzyılın ortalarında yine ABD’de son bulmuştur. Çünkü 1960’larda ve 1970’lerde ülkedeki sosyal ve politik huzursuzluklar gazetecilerde gazeteciliğin objektif

darlığından özgürleştirmek isteği yaratmıştır (Naranjo, 2017, aktaran, Krieken & Sanders, 2019: 7-8). Devamında bu gazetecilik tarzı önem kazanmaya ve dünyada yeniden yaygınlaşmaya başlamıştır. Günümüzde anlatı gazeteciliğinin önemini anlayan büyük medya kuruluşlarının alana katkı sağlama çabası içinde oldukları bilinmektedir. Komerlink ve Meijer (2015: 158)'e göre BBC, CNN, NOS News, RTL News ve the Financial Daily çalışanlarına hikaye anlatıcılığı eğitimleri vermektedirler.

Bu aşamada anlatı gazeteciliğini derinleştirerek incelemek için öncelikle hikaye ile anlatı kavramları arasındaki farkı ele almak gerekmektedir. Krieken (2016: 7)'e göre kurgusal anlatılar gerçek dünyadan bağımsız otonom yapaylıklarken, haber anlatıları gerçeklere dayanmaktadır. Anlatı gazeteciliği gazetecilerin haberlerini hazırlarken edebi yazım tekniklerini kullanmalarını, ancak kurgusal hikayeler uydurmalarını değil, haberde gerçekleri anlatmalarını işaret etmektedir. Bunu yaparken kullanılan teknikleri Vanoost (2003: 79) şöyle açıklamaktadır: Gazeteciler sıklıkla edebi yazım tekniklerini kullanırken ses tekniklerini uygulamakta, okurlar için detaylar, düşünce ve duygu deneyimleri gibi deneyim biçimleri yaratmakta ve şüphelendirme, çelişki, karmaşadaki tansiyon ve kararlılık gibi okurların ilgisini çekme ve sürdürme tekniklerini önermektedir. Okurlar açısından gazetecilik anlatılarının temel amacı, tüm detayların kesin olarak verildiğini ima eden gerçek dünyanın daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır. Söz konusu yaklaşım anlatı haberlerinin okurları haberin içine daldırarak onları hikaye süresince haberin içinde tutmayı amaçladığını göstermektedir. Okurları bir yandan meraklandırıp heyecanlandırmak, bir yandan da onların haberdeki karakterlerle yakınlık kurmalarını sağlamayı hedeflemek bu durumu açıklamaktadır. Bu bağlamda konuyu netleştirmek adına yeniden yapılandırma ve bakış açısı tekniklerini açıklamak gerekmektedir.

Haber anlatılarında haberleştirilen olay, olaya dahil olan bir ya da daha fazla kişinin bakış açısıyla yeniden yapılandırılarak yazılmaktadır ve haberdeki karakterler ile olayın gerçekleştiği zaman ve mekanla ilgili detaylandırmalar yapılmaktadır. Bu bakımdan yeniden yapılandırma ve bakış açısı unsurları anlatı haberleri açısından temel unsurlardır (Krieken, 2016: 7). Çünkü anlatının amacı gerçek dünyanın daha iyi anlaşılmasına yönelik bir öneri sunmaktır (Vanoost, 2013: 78). Bu konuya haber metinleri açısından bir örnek olarak, bir gazetecinin haberin metninde okurların gözlerinde canlandırabileceği biçimde detaylı mekan betimlemelerine yer vermesi ve karakterlerin iç dünyalarındaki olası çelişkilerden duygusal durumlarına kadar açıklamalar yapması gösterilebilir. Ancak anlatı gazeteciliği yalnızca haber metinleriyle değil, aynı zamanda online mecralardaki diğer unsurların da yardımıyla okuru haberin içine çekip sürükleyebilmektedir artık. Burada unutulmaması gereken bir diğer önemli husus gazetecinin olayları ve karakterleri kendi bakış açısıyla olduğu kadar, karakterlerin bakış açılarıyla da okurlara aktarabiliyor olmasıdır. Böylelikle okur anlatı haberi ile objektif ve nötr yaklaşımla hazırlanmış bir haber arasındaki farkı kolaylıkla görebilmektedir. Haber anlatılarıyla ilgili olarak en çok üzerinde durulan konulardan biri yukarıda da değinildiği gibi, okurun edebi bir metni okurken deneyimlediği pek çok duyguyu bir anlatı haberi okurken de deneyimleyebilmesidir. Anlatı katılımı yaklaşımı bu açıdan önem taşımaktadır.

Busselle ve Bilandzic (2009, aktaran, Krieken, vd., 2015: 5)'in anlatı katılımı yaklaşımının çeşitli boyutları vardır. Anlatının varlığı olan ilk boyut okurların gerçek dünyadan anlatı dünyasına giriş deneyimini açıklamaktadır. İkinci boyut duygusal sözleşmedir ve

okurların haberde yer alan karakterlerle ve duygularla duygusal boyuttaki işbirliğini vurgulamaktadır (Krieken, vd., 2015: 5). Busselle ve Bilandzic (2009, aktaran, Krieken, vd., 2015: 6)'e göre kişiler rahatsız edilerek habere tekrar odaklanma ihtiyacı duyana dek yaşadığı yüksek konsantrasyon halini fark etmemektedirler. Sonuncu boyut ise anlatı anlayışıdır. Buna göre okur olaylar arasındaki bağı anlayamazsa katılım bozulacak (Busselle & Bilandzic, 2009, aktaran, Krieken, vd., 2015: 6) ve artık haberi okumaktan vazgeçecektir. Haber metninde fiillerin ve yukarıda da belirtilmiş olan ses tekniklerinin kullanım biçimi, anlatı haberlerinin sunduğu okuma deneyiminin anlaşılması bakımında önem taşımaktadır. Şöyle ki geleneksel haberlerdeki fiiller geçmiş zamanlı (Bell, 1991, aktaran, Krieken, 2018: 2) iken, haber anlatılarında olaya dolaysızlık anlamı katmak için sıklıkla şimdiki zaman kipi kullanılmaktadır (Krieken, vd., 2016, Sanders, 2010, aktaran, Krieken, 2018: 2). Haberin kurgusunda zaman çizelgesinde daha önce gerçekleşmiş bir olaya (flashback) ya da gelecekte olacak bir olaya (flashforward) kaymalar yapılabilmektedir (Krieken, 2018: 2). Anlatı haberlerinde kullanılan bakış açısı tekniklerinde ise aktörün konuşma ya da düşünce temsillerinden, dileklerine, gözlemlerine ve duygularının temsillerine kadar uzanan (Sanders, 2010, Krieken, vd., 2017, aktaran, Krieken, 2018: 2-3) bir çeşitlilik söz konusu olabilmektedir. Haberde kullanılan sesler ise kaynağın ve gazetecinin sesi olarak betimlenebilmektedir. Anlatı haberlerinde bu sesler iç içe kullanılarak habere drama ve canlılık katılabilmektedir (Sanders, 2010, aktaran, Krieken, 2019: 3). Yukarıda sıralanan unsurlar okurun haber içinde sürüklenmesini ve habere yönelik dikkatini koruyabilmesini amaçlamaktadır. Ancak bu unsurların elbette ki okurda merak duygusu uyandırarak kullanılması gerektiğini de belirtmek gerekir. Baroni (2009, aktaran, Vanoost, 2013: 81) anlatıda iki temel fonksiyon olduğunu dile getirirken bunların merak uyandırma ve önceki satırlarda da sözü edilen yapılandırma fonksiyonu olduğunu söylemektedir. Zaman zaman tansiyonun yükseltilebildiği haber metni ile okurda merak duygusu uyandırmak, onun haberin içinde kalmasını ve sonuna kadar haberi okumasını sağlamaktadır.

Bu yaklaşımlar ışığında anlatı haberlerinde gazetecinin mesleki deneyiminin ve üslubun belirleyici olduğu söylenmelidir. Gazetecinin gerçeklere sadık kalarak, ancak edebi teknikler kullanarak hazırladığı bir haber multimedya ortamlarının da sunduğu olanaklarla desteklendiğinde okurların eşsiz bir okuma deneyimi yaşayabilmesi sağlanmaktadır. Öyle ki Krieken (2018: 13) multimedya ve anlatı haberlerine yönelik örnekler açısından yaptığı çalışmayla, bir anlatı haberinin metin merkezli olarak fotoğraf, video ve ses unsurlarıyla desteklenmesiyle, ayrıca bakış açısı unsurlarının da kullanılmasıyla daha canlı bir hale getirildiği ortaya koymuştur. Okurların bir yandan haber metnini okurken bir yandan da yüksek kaliteli fotoğraflar, görseller ve videolar sayesinde haberin içinde kalmaya devam etmesi anlatı gazeteciliğinin 21. yüzyılda daha da güçlü bir hale geldiğini göstermektedir. Bütün bu gelişmeler ışığında anlatı gazeteciliğinin yalnızca okurlara yönelik yeni bir haber okuma deneyimi yaratmakla kalmadığı, aynı zamanda gazeteciler için de eşsiz bir haber yazma deneyimi sunduğunu belirtmek gerekmektedir.

SONUÇ

Dünyada iletişim ve bilişim alanlarındaki gelişmelerin, karşılığını en geniş biçimde bulduğu alanlardan biri hiç kuşkusuz medyadır. 20. yüzyıldan itibaren internetin sunduğu

olanaklarla birlikte gazetecilik mesleğinin de çeşitli dönüşümler yaşaması kaçınılmaz olmuştur. Öyle ki özellikle kitle medyasının belirlediği sınırlar içerisinde haber hazırlamak durumunda kalan bazı gazeteciler online mecralar sayesinde daha bağımsız olarak mesleklerini icra edebilmeye başlamış, yurttaş gazetecileri seslerini duyurmayı başarmış, okur ve gazeteci arasında daha interaktif bir iletişim alanı oluşmuştur. Özellikle mobil cihazlar sayesinde haberler her an ve her yerde ulaşılır hale gelmiştir. Her ne kadar çizilen bu tablo yalnızca olumlu gelişmeleri vurguluyor olsa da online haberciliğin beraberinde getirdiği çeşitli olumsuzluklar da söz konusudur. Örneğin genel olarak geleneksel gazetecilik yaklaşımında temel prensipler ve etik değerler muhabirden editöre dek uzanan profesyonel bir kadro tarafından korunmaktadır. Hangi konunun haber değeri taşıdığına, haber metninde hangi bilgilere yer verileceğine ya da hangi görüntülerin kullanılacağına profesyonel bir bakış açısıyla karar verilmektedir. Ancak online mecraların kontrol edilmesindeki zorluklar ve üretilen içeriklerin hızla yayılabilmesi, zaman zaman bilgi kirliliğine ve hatta toplumsal karmaşaların dahi ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle online mecralarda gazetecilik yaptığını iddia eden her kurum ya da kişinin çalışmaları gazetecilik bağlamında değerlendirilmemelidir. Bu açıdan bu çalışmada online gazetecilik alanında mesleğe önemli katkılar sağlayan anlatı gazeteciliği ele alınmıştır. Öyle ki bir anlatı haberi hazırlayan gazetecinin mesleki anlamda yetkin olduğu ve kendi özgün üslubunu ortaya koyduğu açıktır.

Dünyada online gazeteciliğin yaygınlaşması ve güç kazanmasıyla birlikte çeşitli gazetecilik tarzlarının yeniden değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Geçmişinin 17. yüzyıla uzandığı görülen haber anlatılarının 20. yüzyıl başlarında kısa bir süreliğine sahneden çekilmesinin ardından tekrar değerlendirilmesi ve günümüze ulaşmış olmasının ardındaki güç haberler ile okurlar arasındaki ilişkidir. Anlatı gazeteciliği ve anlatı haberleri de bu çalışmada bu bağlamda ele alınmıştır. Anlatı haberleri gazetecinin edebi teknikler kullanarak, kendi özgün üslubu ile haberini okurlarıyla buluşturmasını işaret etmektedir. Burada üzerinde durulması gereken asıl nokta, anlatı haberlerinin edebi metinlerden farklı olmasıdır. Çünkü anlatı haberlerinden söz edildiğinde ilk kafa karmaşası bu hususta ortaya çıkmaktadır. Edebi kurgularda yazarların hayal gücünden söz edilirken anlatı haberlerinde ise yalnızca gerçeklerin okurlara aktarılması söz konusudur. Haberi hazırlayan gazeteci sahne yapılandırması ve bakış açısı tekniklerini kullanmaktadır. Yapılandırılan sahnelerle okurlar haberde geçen olayları kendi zihinlerinde çok daha somut bir biçimde canlandırabilmektedirler. Ayrıca haberler gazetecinin ya da karakterlerin bakış açılarıyla kurgulanabilmektedir ve okurların da karakterleri daha yakından tanıyabilmesi mümkün kılınmaktadır. Basılı gazeteler söz konusu olduğunda gazeteci bu teknikleri yalnızca haber metninde ya da metin ve fotoğraflarla birlikte kullanabiliyorken, multimedya ortalarında metni merkezde tutup video, grafik ve fotoğraf gibi diğer unsurlarla destekleyebilmektedir. Habere tanıklık eden okur böylelikle haberin içine dalabilmekte, haberin hikayesindeki karakterlerle duygusal bir yakınlık kurabilmekte ve hikayenin içinde sürüklenebilmektedir. Örneğin Krieken the New York Times gazetesinin 20 Aralık 2012 tarihinde yayınladığı Snowfall (kar yağışı) başlıklı multimedya haberini incelediğinde haberde kar yağışının gösterildiği animasyonlarla sahnelerin detaylıca betimlendiğini, böylelikle okurların zihinlerinde daha canlı görüntülerin oluşabildiğini göstermiştir. Haberde kullanılan videolar, fotoğraflar ve diğer grafik animasyonlar haber metnini desteklerken okurun da haberin içinde dalmasını sağlamıştır. Haber hikayesiyle ilgili

olarak karakterlerin bakış açılarına da yer verilmiştir. Böylelikle edebi tekniklerle ve multimedya teknolojisinin olanaklarıyla haberin zenginleştirilebildiği ortaya konmuştur. Geleneksel haberlerdeki objektif ve nötr yaklaşımlar nedeniyle haber ve okur arasında artmış olan mesafeyi kısaltan anlatı gazeteciliğinin günümüzde the New York Times ve the Guardian gibi dünyaca tanınan gazetelerin online mecralarında edindiği yeri her geçen gün daha da sağlamlaştırıyor olması, onun gazetecilik mesleği açısından yakın gelecekte daha önemli bir konuma ulaşacağını işaret etmektedir. Bu nedenle ülkemiz açısından alandaki mesleki ve akademik çalışmaların genişletilmesi büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aggarwal V., B., Gupta, V., S. (2002). *Handbook of Journalism and Mass Communication*. Concept Publishing Company.
- Barnhurst, K., G. & Nerone, J. (2009). "Journalism history" The handbook of journalism studies. (Ed.) K. W. Jorgensen & T. Hanitzsch. Taylor & Francis. 17-28.
- Bektaş, A. (2000). *Kamuoyu, Demokrasi ve İletişim*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Britannica. (2021). *Journalism*. <https://www.britannica.com/topic/journalism> (Erişim: 10.09.2023).
- Carey, J. W. (2007). A Short History of Journalism for Journalists: A Proposal and Essay. *Harvard International Journal of Press/Politics*, 12(1): 3–16.
- Domingo, D. (2006). *Inventing Online Journalism. Development of the Internet as a News Medium in Four Catalan Online Newsrooms*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Farid, A., S. (2023). Changing the Paradigm of Traditional Journalism to Digital Journalism: Impact on Professionalism and Journalism Credibility. *Journal International, Dakwah and Communication*, 3(1): 23-32.
- Jeanneney, J., N. (1996). *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi*. (3. Baskı). (E. Atuk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kormelink, G., T., & Meijer, I., C. (2015). Truthful or Engaging?. *Digital Journalism*, 3(2): 158–174.
- McQuail, D. (2013). *Journalism and society*. Sage.
- Noci, J., D. (2013). A History of Journalism on the Internet: A State of the Art and Some Methodological Trends. *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 1(1): 253-272.
- Peters, J., D. (1995). "Historical tension in the concept of public opinion." Public opinion and the communication consent. (Ed.) Theodore Lewis Galsser & Charles Salmon. Guilford Press. 3-32.
- Topuz, H. (1996). *100 Soruda Başlangıçtan Günümüze Türk Basın Tarihi. Davalar, Hapisler, Saldırılar, Faili Meçhul Cinayetler ve Holdingler*. (2. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Van Krieken, K. (2016). *Linguistic Viewpoint in Crime News Narratives: Form, Function and Impact*. Researchgate, <https://www.researchgate.net/publication/309235034> (Erişim: 10.09.2023).
- Van Krieken K., (2019). Literary, Long-Form, or Narrative Journalism. *The International Encyclopedia of Journalism Studies*, 1–7.
- Van Krieken, K. (2018). Multimedia storytelling in journalism: Exploring narrative techniques in snow fall. *Information*, 9(5): 1-14.

Van Krieken, K., & Sanders, J. (2019). What is Narrative Journalism? A Systematic Review and an Empirical Agenda. *Journalism*, 22(6): 1-20.

Van Krieken, K., Sanders, J., & Hoeken, H. (2015). From reader to mediated witness: The engaging effects of journalistic crime narratives. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 92(3): 1-17.

Vanoost, M., (2013). Defining narrative journalism through the concept of plot. *Diegesis*. 2.2, 77-97. <https://d-nb.info/1044772980/34> (Erişim: 10.09.2023).

Dr. Merve BURGAZLI

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

merveburgazli@hotmail.com

Doç. Dr. N. Müge SELÇUK

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü

mugeselcuk80@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1696-1810

**TÜKİYE’DE 1990 SONRASI SANAT ÜRETİMLERİNDE GİYSİ KULLANIMI VE
GÖMÜLÜ TEORİ YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ¹**

ÖZET

Sanat, tarih boyu toplum dinamiklerinden beslenmiş ve böylelikle otantik kalabilmiştir. Bu anlamda Çağdaş Türkiye sanatının, siyaset gibi önemli bir toplum dinamiği çerçevesinde şekillenen bir uzantısı olduğu gözlemlenmiştir. Bu bakış açısıyla gerçekleştirilen *1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanat Üretimlerinde Giysi* başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiş bu çalışma kapsamı, 1990’lı yıllar sonrasında Türkiye’de görülen çağdaş sanat uygulamalarında, dikkat çekici bir unsur olarak izlenen giyim eşyalarının, sanat nesnesi olma durumu ve bu durumun analizidir. Araştırma kapsamında çağdaş sanatçılar, Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş ile yapılan görüşmeler gömülü teori yöntemi ile incelenmiştir. 1990 yılı ve sonrasında sanat uygulamalarına giyim eşyalarına yer vermiş altı sanatçı ile birebir görüşme gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemine uygun biçimde hazırlanan soruların yanıtları yorumlanarak elde edilen veriler araştırma verisine dönüştürülmüştür. Bu yönüyle çalışmanın özellikle yakın tarihe kaynaklık edebilecek bir belge niteliğinde olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giyim kültürü, Sanat nesnesi, Giysi ve beden, Türkiye Sanatı

¹ Bu çalışma; Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı kapsamında Doç. Dr. N. Müge Selçuk danışmanlığında gerçekleştirilen “1990 sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanat Üretimlerinde Giysi” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

THE USE OF CLOTHING IN ART PRODUCTIONS IN TURKEY AFTER 1990 AND ITS INVESTIGATION WITH THE GROUNDED THEORY METHOD

ABSTRACT

Throughout history, art has been nourished by social dynamics and thus remained authentic. In this sense, it has been observed that Contemporary Turkish art is an extension shaped within the framework of an important social dynamic such as politics. The scope of this study, which was produced from the proficiency in art thesis titled Clothing in Contemporary Art Productions in Turkey after 1990, from this perspective, examines the status of clothing items as art objects, which are seen as a striking element in contemporary art practices in Turkey after the 1990s, and the status of these items as art objects. is the analysis of the situation. Within the scope of the research, interviews with contemporary artists, Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici and Nilbar Güreş, were examined with the grounded theory method. One-on-one interviews were held with six artists who included clothing items in their art practices in 1990 and later. The data obtained by interpreting the answers to the questions prepared in accordance with the semi-structured interview method were transformed into research data. In this respect, the study is intended to be a document that can serve as a source for recent history.

Keywords: Clothing culture, Art object, Clothing and body, Art of Turkey

GİRİŞ

Bilindiği gibi sanat tarihinde Modernizmden kopuş ile görülen nesne kullanımı bugünün sanat üretimlerine uzanan ve çok çeşitli biçimler sunan bir yapıda izlenmektedir. Bu bağlamda giysinin, sanat yapıtı ya da ona hizmet eden bir öge olarak kullanımı dikkat çekicidir. Farklı anlamların taşıyıcısı olabilen, gündelik yaşantı da ise tüketim ve moda bağlamında kullanılan giyim eşyaları, araştırma çerçevesinde sanat nesnesi konumunda taşıdığı mesaj üzerinden ele alınmıştır. Bu sebeple 1990 sonrası çağdaş Türkiye sanatında görülen kavram odaklı uygulamalar içinde giysinin gönderen niteliği ve analizi araştırmanın çerçevesini oluşturmuştur.

1990'lar, Türkiye'de ekonomik, sosyolojik bağlamlarda güçlü değişimlerin belirginleştiği diğer yandan siyasi istikrarsızlıklar ve küreselleşme etkilerinin gündelik yaşantıda iyiden iyiye hissedildiği yıllar olarak bilinmektedir. Bu anlamda değişim döngüsüne giren Türkiye ve Dünya toplumları için aynı bağlamda mümkün bir eşzamanlılık, benzer ölçüde sanat biçimlerine yansıyan bir sanatçı bilincini akla getirmiştir. Böylelikle Türkiye'de de görünürlüğü artan kavram odaklı sanat yapıtlarının etkin bir yere sahip olmaya başladığı söylenebilir.

Bu bağlamda araştırma problemi:

- 1990 sonrası çağdaş sanat uygulamalarında sanatçılar hangi sebeplerden dolayı giysiyi kullanmayı tercih etmiştir?
- Sanat nesnesi olarak giysi, izleyiciye ne tür mesajlar taşıması amacıyla konumlandırılır?
- Sanatçıların hafızalarında ve birikimlerinde giysi hangi anlamları taşımaktadır?

soruları etrafında geliştirilmiştir. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmeler, 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında giysi kullanımları ön planda olan (alfabetik sırayla); Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın, sanatçılarla yapılan görüşmeleri veriye dönüştürerek alana katkı sunacak kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Türkiye’de 1990’lı Yılları Hazırlayan Sosyolojik ve Kültürel Etmenler, Dönem ve Sonrası Disiplinlerarası Sanatı

Türkiye, Cumhuriyet tarihinde görülen siyasi kırılmalar, toplumsal ve ekonomik alanlarda adeta bir izdüşümü gibi işlev görmüş, sanatta içerik ve biçim değişiminin temel sebebi olmuştur. Diğer bir deyişle, Cumhuriyet Devrimin yarattığı travmatik etki, devam eden süreçte görülen siyasi ve sosyolojik değişimlerle beraber modernleşen sanat modelleri için zemin hazırlamaktaydı. Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin yüzyıla ulaşan tarihinde, sözü geçen kırılmaların bir taraftan da çeşitli siyasi katmanları oluşturması sanatçının bilincinde kaçınılmaz olarak yerleşik bakış açılarını tersyüz eden girişimleri zorunlu kılmıştır.

Siyasi ve ekonomik olarak maruz kalınan kargaşa ortamının, sanatın yönünü değiştirmesi yanında süreksizliği de beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Siyasi müdahalelerin topluma sirayet edişi; sanatçıların duygu, düşünce ve bilinçlerinin de etkilenerek sanat yapıtlarında ortaya çıkması demektir (Huntington, 2006: 122; Le Bon, 1997: 99).

Türkiye’de öncelikle 1960’larda izlenen ve 1980’lere dek tekraren karşılaşılan siyasi müdahaleler, ülke ekonomi modelinin değişimi ve özelleşme, iletişim kaynaklarının çeşitlenmesi gibi etkenlerin oluşturduğu temel zemin, 1990’lı yılları adeta bir sonuç olarak ortaya koyar. Kaçınılmaz olarak sanatçı bilincini dönüştüren bu süreç, Türkiye gündeminden beslenen, bu kaynağı yorumlayabilen, bir anlamda kendi özgün diline kavuşmuş ve daha önemlisi kışkırtan, sorgulayan, izleyiciyi yüzleşmeye davet eden sanat modellerinin doğmasını sağlar. Biçimsel anlamda yepyeni modellerle karşılaşılan 1990’larda çağdaş Türkiye sanatı, kolektif inisiyatifler ya da akademilerin aykırı isimlerinin başrolde olduğu cesur yapıtlar ve bağlamların üretildiği bir atmosfer olarak şekil bulmuştur. Hazır nesne, gündelik kullanım eşyaları ya da yeni tekniklerle kavram ve bağlam ilişkisi kuran sanatçılar, böylelikle geçmişe göre çok daha özgür ve özgün eserler ortaya koyabildiklerini ifade etmektedir.

Süreyyya Evren, Türkiye’de 1990’ları bir *serbestlik alanı ve sanatta profesyonelleşme yılları* olarak yorumlamaktadır. Aynı zamanda bu dönemde profesyonelleşmeyi güdüleyen durum, sanatçıların neredeyse ilk kez batı sanatı ile eş zamanlı kavramlar ve uygulama biçimlerini üretebilmeleri olarak tanımlanmaktadır (Altındere ve Evren, 2015: 36).

Tüm gelişmeler beraberinde sanatın olası farklılıkları kendini göstermiştir. Özellikle disiplinler arası uygulamaların ön plana çıkmış, yapıtın gösterge ve temsillerinin eser ile bağlantısının en uç noktasında olmasını amaç edinen çalışmalar ortaya çıkmıştır (Uz ve Uz, 2018: 2). Çoğunlukla; satın alınamayan, koleksiyonlara dâhil edilemeyen dolayısıyla sanatın nesne olma durumuna karşı duran çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bireysel ifadeler artmış, alternatif, yenilikçi sanat hareketleri ile sanat nesnesi de değişikliğe uğramış, sorgulanmıştır. 95’ten sonra dönemin ikinci yarısı, daha bireysel işlere yönelen yeni nesil sanatçılar tarafından

şekillendirilmiştir. Siyaset ve sosyoloji temelinde konulara odaklanan, yakın sanat tarihinden beslenen bir başka nesile geçiş söz konusudur.

90 sonrası güncel sanatta içeriğin zengin ve çok disiplinli olmasının yanı sıra tarihsel olarak çağına yansıyan bazı sosyolojik problemler aktarılmaktadır. Özellikle farklı etnik kökenlerin iç içe yaşadığı coğrafya ve siyasi, dini birtakım kuralların hızlı değişimlerinden dolayı kimlik bu dönemde hem bir tabu hem de her yönüyle eleştiri alabilen kavram olarak göze çarpar. Bunun yanı sıra sanat çevresinde, kadın, cinsiyet, ırk, dil, militarizm ve çeşitli ideolojiler gibi farkındalığı günden güne yükselen kimlik tartışmaları mevcuttur (Akay, 2008). Özellikle uluslararası hareketler ve bilgi iletişim kaynaklarının artmasıyla tarihsel ve güncel kimlik problemleri birikimlerle sanata konu olmuştur (Geçmişten bugüne kimlik göstergeleri ve sanat/makale/996). Ancak 90 sonrası pek çok kavramda karşılaşıldığı gibi var olan bu kimlik çeşitliliği hem propaganda aracı olmuş hem de kısa zamanda kültür endüstrisi içerisinde tüketilmeye çalışılmıştır (Odabaş, 2012: 439). Bu açıdan, 90 sonrası sanat uygulamaları, kültür ve kimlik ilişkilendirmeleriyle yoğun eleştirilerin gerçekleştiği ve eleştirme biçiminin geleneğe dönüştüğü kademeli bir dönem olarak bahsedilebilir. Aynı atmosferin sanat yapıtlarında yer bulması kaçınılmaz olarak görülmektedir. Hem sanatçının hem de sanat alıcısının algılama, uygulama dolayısıyla var olma biçimlerinde kademeli bir dönüşümden söz edilmektedir. Farkındalığı yüksek bir sanat ortamının yanı sıra, hayal gücü, sahiciliği, çıkışları ve keskin ifadeleri, demokratik ifadelerin sınırlarının zorlandığı bir dönem olarak 90'lı yıllar bugün de zihinlerimizi meşgul etmektedir.

Sanat Nesnesi Konumunda Giysi

Giyim eşyalarının sanat uygulamalarında kullanılmaya başlandığı dönemlerden itibaren, sanatçıların giysiyi hangi sebeplerden dolayı tercih ettikleri zaman zaman açıklanmaya çalışılmıştır. Giysiler, kimi zaman protest bir tavır, kimi zaman da sanatçı benliğindeki düşünceleri aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Sanat tarihçisi ve psikoterapist Rozsika Parker, sanatta giysi, nakış, el işi gibi beden birlikteliğini aktarabilecek sanat uygulamalarının, ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra fark edildiğini belirtmiştir (Lawrence, 2011; Kournis ve Harris, 1996).

Özellikle 1970'lerden sonra görünür olmaya başlayan örnekler hem mecaz hem de nesnel olarak sanat uygulamalarında giysinin baskınlığını sergileyebilmektedir. Önemli örneklerden biri, Joseph Beuys' un (1921-1986), ikonik "Felt Suit" adlı uygulamasıdır. "Felt Suit," 1970 yılında Beuys'un giyilebilir bir sanat eseri olarak tasarlanan keçe malzemeden üretilmiş takım elbisesidir. Kullanıcı/giyen kişi olmadan defalarca sergilenen keçe takım elbise Beuys ile göstergeler aracılığıyla özdeşleşmiş bir otoportre olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, Beuys'un 1944 yılında savaş sırasında Kırım'da uçağı düşerken hayatta kaldığını ve keçe bir battaniye ile kurtarıldığını iddia etmesi, keçe elbisenin kişisel bir sembol olmasını sağlamıştır.

1980' lerde Anselm Kiefer yağlı boya tablolarına giysi parçaları yerleştirerek yine giysi nesnesinin güçlü diğer anlamlarını kullanan, dönemin özgün örneklerindedir. Kiefer, özellikle "Sefirot" isimli tablosunda Yahudi mistisizmine birçok göndermede bulunmak istediğini ve giyim eşyaları ile izleyicide bir aura oluşturmak istediğini; dini, manevi alt anlamların sonsuz katmanlarına ulaştırabildiğini ifade eder. Sanat ortamında sayıları günden güne artan bu gibi

örnekler feminist hareketin yükselişi ile aynı dönemde süregider ve isimler ile çalışmaların kavramsal zemini değişir. Annette Messenger, Louise Bourgeois, kavramsal çalışmaların ve yerleştirmelerin ilham kaynağı olmuşlardır. Bedeni harekete geçirmek için tekstilin içkin niteliklerinden yararlanan bu sanatçılar, kumaşın doğayı kültürden ayıran merkezi bir gösterge olmasına rağmen, onu bir nesne yahut özne olarak değil, “aradaki sınır” olarak deneyimlediğimizi belirtmişlerdir. Sanat üretimleri, sanat tarihi söyleminin temellerine ve kabul edilebilir medyayı tanımlayan geleneklere meydan okuyan estetik nesnelere haline gelmiştir.

Araştırmaya Katılım Sağlayan Sanatçılar

“Her yaptığımız işin yoğun birikimi bizi bir sonrakine hazırlıyordu. Sanatçı yaşıyor ve çalışıyor... Önce tartışıyorduk, sonra yolumuzun ne olması gerektiğini saptıyorduk...” Gülsün Karamustafa (Çalıköğlü, 2008: 55).

Türkiye özelinde ise bir önceki başlıkta yer verildiği gibi sanatçıların giyim eşyalarını sanat uygulamalarına dahil ettiği tarihsel süreç farklılık gösterse de içerik, düşünce ve motivasyon benzerdir. Zorlu birkaç on yılın ardından küreselleşmenin devinimi ile sanatçıların -özellikle 90’ların getirdiği göreceli özgürlük ortamında-, cinsiyet, göç, kimlik ve kimliksizleşme, insan hakları, kamusal alan, kadın tanımı, popüler kültür, kapitalist sanat piyasası gibi konuların ekseninde sanat uygulamaları görülmektedir. Özgünlük ve yaratıcılık temelinde üretilen eserler ile müdahaleci ve propagandacı tavırların belirgin olduğu söylenebilir.

Bu atmosferde sanat üretimlerinde 1990 yılı ve sonrasında sanat üretimlerinde giyim eşyaları kullanmış ve araştırmaya katılmış sanatçılar (alfabetik sırayla) Burak Delier; çağdaş sanatın farklı alanlarında eserler üreten bir isimdir. Sanat üretimleri, toplumun tüketim alışkanlıkları, medya ve popüler kültür gibi konuları ele alır. Araştırmaya; *İsimsiz (Fotoğraf-Afiş, 2004)*, *Madımak’93 (Takım Elbise-Video, 2007)*, *Ters Yön (Afiş-giysi tasarımı, 2007)* ve *Tarihin Küçük Odası (Video-yerleştirme, 2022)* isimli sanat üretimleri ile dahil olmuştur.

Canan Şenol olarak geçmişten bilinen adıyla Canan, ulusal ve uluslararası birçok karma etkinlikte yer aldığı gibi, çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Birçok çalışmasında erkek egemen dili eleştirmiş, kadın ve kadın bedenine dayatılan normlara yönelik üretimler ortaya çıkarmıştır. Araştırmada; *Yalvarırım Bana Aştan Söz Etme (Yerleştirme, 2012)* ve *Emine-Mine (Fotoğraf, 2007)* isimli çalışmalarıyla ve konuya ilişkin kişisel yorumlarıyla katılmıştır.

Gülsün Karamustafa Türk sanatının önemli bir figürüdür ve görsel sanatlar alanında geniş bir kariyere sahiptir. 1980’li yıllardan itibaren sanat ortamında izlediğimiz sanatçı, resim, heykel, video, performans sanatları ve enstalasyon gibi farklı medyumlarda çalışmıştır. Göç, kültürel bellek, kimlik, yine bu düzeyde gelişen arabesk izlerinin yanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine de anlatımlar gündelik nesnelere yoğun ifadeler oluşturmaktadır. Araştırmaya; *Çifte Hakikat (Yerleştirme, 1987)*, *Kuryeler (Yerleştirme, 1991)*, *Resimli Tarih (Kumaş kolajı, 1995)* ve *Kıtaların Birleştiği Yer (Giysi-yerleştirme, 1997)* isimli çalışmaları ile katkı sağlamıştır.

Fotoğraf, video ve enstalasyonlar üreten Neriman Polat, şehirdeki değişimler ve bu değişimlerin kişilere yansımaları, göç sonucu oluşan melez estetik, gelenek ve modern arasında

kalmışlık, ataerkil sistem ve bunun mimarideki, sokaktaki yansımalarını sanatına konu edinmektedir. Çalışmalarında sıklıkla kadına yönelik şiddete ve kadının içine sıkışıp kaldığı çıkmazlara işaret eden mesajlar görülebilmektedir. Sanatçı, *Siyah Çamaşırlar (C Print-dibont arkalık, 2008)*, *Şefkatsiz (Giysi-yerleştirme, 2016)* ve *Ah Dünya (Pijama takımı-Kumaş üzerine akrilik, 2018)* isimli üretimleri üzerinden araştırmaya katkıda bulunmuştur.

Özellikle performans sanatı alanında uluslararası tanınırlığa sahip Nezaket Ekici çalışmalarında genellikle beden performanslarına dayalıdır ve sıkça güncel konuları, toplumsal sorunları ve kimlik meselelerini ele alır. Sanatçı, bedeni ve giyimini kullanarak, izleyicilere görsel ve duygusal deneyimler sunar. Performansları sırasında giysi, obje ve semboller gibi unsurları kullanarak sanatsal ifadeyi zenginleştirir. Uygulamalarında, beden, kimlik, göç ve kültürel etkileşim gibi konuları derinlemesine ele alır. Araştırmada *Emotion in Motion (Yerleştirme, 2000)*, *Fountain, 2004 (Video)*, *My Pig, Water of Water* çalışmaları ile yer almıştır.

Nilbar Güreş’in sanat pratiği; performans, video, heykel, enstalasyon, fotoğraf ve kumaş üzerine karışık teknik kolaj gibi farklı medyumları kapsar. Güreş’in işleri öznel yola çıkarak daha geniş sorunları ele alır. Sosyal eşitsizlik, cinsiyet rolleri, kültürel kimlik kodlarına olan duyarlılığı ile eserlerinde özellikle; kadın kimliğini, kadının rolünü, kadınlar ile evleri ve kamusal alanlar arasındaki ilişkileri ve kadınlar arasındaki ilişkiyi araştırır. Çalışmaları arasında kolajlar, videolar, performanslar, fotoğraflar ve çeşitli nesnelere yer almaktadır.

Araştırma Metodolojisi

Bu çalışma, evren grubundaki sanatçıların sanat nesnesi olarak giysiyi kullanmalarındaki fikir ve pratiklerine işleyen düşünceleri veri niteliğinde toplamayı amaçlamaktadır. Araştırma çağdaş sanat / çağın sanatı olarak tanımladığımız, kökleri geride bıraktığımız yüz yıla dayanan özel bir dönemi içermekle birlikte, günümüzde yaşayan sanatçıların o yıllara ait anı, düşünce ve hatıralarını sorgulamaya odaklıdır. Bu bağlamda araştırmaya dâhil olan grubun duygu, düşünce yapısı ile sosyolojik yorumlarını irdeleyebilen yöntem olarak, nitel araştırma modeli bu çalışmaya uygun bulunmuştur. Araştırma kaynak taraması, doküman analizi ve görüşme gibi nitel veri toplama yöntemlerinden oluşmaktadır.

Araştırma grubunun oluşturulmasındaki sürecin ilk aşamasında, Türkiye sanatına dair alan yazına ve etkinliklere yönelik incelemeler değerlendirilmiştir. Sonraki aşamada, 90 sonrası Türkiye’de sanat uygulamalarında sanat nesnesi konumunda giysi kullanan sanatçılar belirlenmiştir. Sanatçıların hafızalarında bulunan, 1990’lı yıllara ait *Sanat, Giysi ve Türkiye* kavramlarına odaklanarak, araştırma sonunda zihinlerindeki birtakım kavramları keşfedebilmek hedeflenmiştir. Bu doğrultuda nitel araştırma dâhilinde; görüşme yöntemi, veri toplama aracı olarak belirlenmiştir. Görüşme soruları yedi adet başlıca sorudan oluşmaktadır. Soruların yönlendirici olmamasına ve hassas ifadeler içermemesine dikkat edilmiştir. Katılımcıların genellikle sorulan sorulara direkt cevaplar vermemeleri ihtimali göz önünde bulundurulmuş ve her yedi soruya alt (sonda) sorular eklenmiştir. Alt sorular ise görüşmenin akışı içerisinde katılımcılara yöneltilmiştir. Akışına uygun planlanmış görüşme türüne yarı yapılandırılmış görüşme adı verilmektedir. Ek olarak katılımcılara görüşme öncesinde

gönderilen bilgilendirme metninde mekân, ses ve ışık düzenlemeleri konusunda bilgi verilmiştir ve tüm görüşmeler dijital ortamda kaydedilmiştir.

Gömülü Teori

Gömülü teorinin amacı sistematik biçimde birtakım cevaplara ulaşabilmeyi yönlendiren mekanizmaları kapsayan araştırma biçimi olarak tanımlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Alan yazında, temellendirilmiş kuram, alt teori olarak karşımıza çıkabilmektedir. İngilizcede “Grounded Theory” olarak karşılık bulan araştırma disiplini bu çalışmada “Gömülü Teori” olarak adlandırılmıştır.

Araştırma metodolojisinin hem tanımında hem de sonucunda yer alan kuram/teori ifadesi Strauss ve Corbin’e göre, üzerinde çalışma yapılan olgunun anlamlandırılmasına yönelik makul ve kabul edilebilir yorumlar içeren ilişki setidir. Bir teori, üzerinde durduğu veya oluşturduğu kavramlar arasındaki ilişkiselliği ve veri setine yeniden dönüldüğünde görülen kavram setlerine dair yorumlarını gereken doygunlukta sunması gerektiği belirtilir. Ayrıca Strauss ve Corbin’e göre teori, kavramsal bir yoğunluk da içermesi gerekliliği ifade edilmiştir (Strauss ve Corbin, 1990: 278).

Görüşme Soruları

Araştırmada görüşme soruları kavramın, durumun ilk tanımlamada değinilmeyen, ifade edilmeyen, arka planda bırakılan anlamlarına ulaşmayı amaçlamıştır. Sorular açık uçludur ve her katılımcıda farklı sıralamada yöneltildiği olmuştur. Araştırma için sanatçılara yöneltilen sorular sırasıyla listelenmiştir. Daha önce ifade edildiği gibi, sıralamalar görüşme esnasında değişmiş ve gerekli durumlarda sonda sorularla görüşmenin yönü değiştirilmiştir.

- 1) Bir giysi beden için üretilmiştir, bir bedende olası işlevini yerine getirmesi beklenir. Ancak sunum/üretimlerinizde beden bulunmadan da giysiler yer aldığını görüyoruz. Bu uygulamaları açıklayabilir misiniz?
- 2) Sanat nesnesi olarak giysiyi seçmenizin nedenini kısa tanımlarla açıklayabilir misiniz?
- 3) Sanat nesnesi olarak giysi ne kadar az ne kadar fazla düşüncelerinizi aktarabilir?
- 4) Giysinin sizin zihninizde nasıl bir taşıyıcı olduğunu tanımlayabilir misiniz? Örneğin “düşsel, sezgisel, görsel” ... gibi.
- 5) Sunumlarınızda/üretimlerinizde zemindeki düşünceyi sadece bir giyim eşyası aracılığı ile şekillendirdiğiniz oldu mu?
- 6) Sunumlarınızda/ üretimlerinizde yer alan giysiler somut veya soyut yeni anlamlara mı dönüşmektedir yoksa nesnenin hafızalarda biriken olası anlamları mı aktarılmaktadır?
- 7) Bir nesne ile politik/eleştirel bir içerik aktarımı yapıyorsunuz. Pek çok nesne ile karşılaştırıldığında giysi etki bakımından nerede bulunuyor?

Araştırma Evreni

Hedef evren, Türkiyeli, 1990 ve/veya sonrasında, sanat uygulamalarında, sanat nesnesi konumunda giysi kullanmış sanatçılardan oluşmaktadır. Bu bağlamda dokuz sanatçı araştırma kapsamına dahil olmuştur. Dokuz sanatçının her birine görüşme talebi bildirilmiş ancak yedi sanatçıya erişim sağlanabilmiş ve yedi sanatçıdan altısı görüşmeyi kabul etmiştir. Kabul eden

altı sanatçı ile ön görüşmeler yapılmış ve görüşmenin amacı, etik ilkeleri, süresi hakkında bilgi verilmiştir. Yapılan ön görüşmeler ve bilgilendirme sonrasında araştırmacının ulaşılabilir evreni altı sanatçı ile tamamlanmıştır. Araştırmaya; Burak Delier, Canan, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Nezaket Ekici ve Nilbar Güreş katılmıştır.

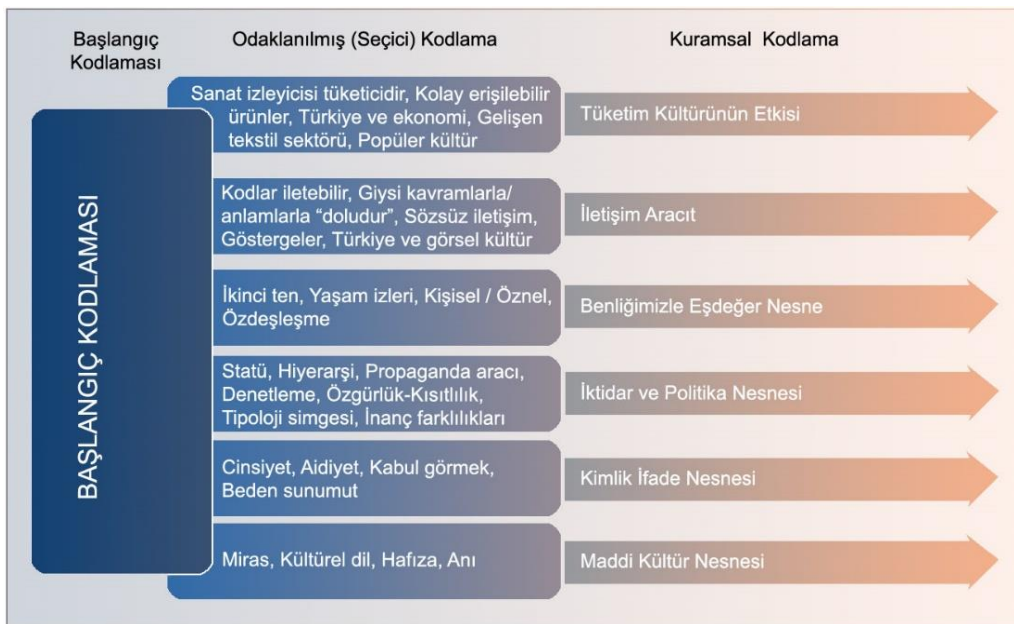
Verilerin Kodlanması

Araştırma transkriptleri, konu ile ilgili akademik uzmanlığa sahip iki araştırmacı tarafından farklı zamanlarda ve bireysel olarak kodlanmıştır. Araştırma modelinde bağlı kalmak ve her okumada farklı ifadelere ulaşılabilirliğini doğrulamak amacıyla transkriptler 2-6 tekrar ile okunmuştur. Her okumada dikkat çeken ve önemli kabul edilen cümle veya kelimeler araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir.

6 sanatçı için toplam 266 adet başlangıç kodlaması ortaya çıkmıştır. İkinci kodlayıcı tarafından yapılan başlangıç kodlamasında ise toplamda 273 adet kod aşağıdaki gruplamaya göre oluşturulmuştur. Bağlantıları birbiri ile kopuk olmayan anlamları ortaya çıkarmak için tekrar okumalar ile kodlamalara devam edilmiştir. Ardından gruplanabilir düzeyde kodlar oluştuktan sonra eşleştirme kodlamaları yapılmıştır. Bu aşamada ön plana çıkan kavramlara ait kodlar bir araya getirilmiştir. Kodlanan veriler odaklanılmış/seçici kodlama yöntemi ile bir araya getirilmiş ve aşağıdaki tablo oluşturulmuştur. Gruplar görüşme sorularından bağımsız, kavramlara yönelik yapılmıştır.

Odaklanılmış kodlama sürecinden elde edilen tekrarlamalar dahil 539 kod birbirleri ile ilişkili kod gruplarına dönüştürülmüştür. Kodlamalarda yer alan tekrarlar kod kaynağı cümleler okunarak elenmiştir. Bu sürecin, kuramsal kodlama öncesinde bir hazırlık niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu aşamada MaxQDA programı, kodları kod kaynağı cümlelere yönlendirmiş ve cümlenin içerik anlamını tekrar değerlendirmeye imkân vermiştir. Kodlar birbirine yakın anlamlar dahilinde kümelenmiş ve 27 kod elde edilmiştir.

Tablo 1. Kodlama Süreci; Başlangıç- Odaklanılmış- Kuramsal kodlama aşamaları



Çalışmanın odaklanılmış kodlama analiz sürecinde, başlangıç kodlamasında elde edilen referanslardan birbiriyle ilişkili olduğu düşünülen veriler bir araya getirilerek ulaşılmaya çalışılan teorinin temel bileşenlerini oluşturacak kategoriler üretilmiştir. Odaklanılmış kodlama ile 32 geçici kategori, toplam 5 tema altında bir araya getirilmiştir. Son kodlama adımında tema oluşturmak için veri sağlayacak birtakım kuramlarla ilişkilendirilebilecek kodlamalar gerçekleştirilmiştir. 27 kod tekrar birbiri ile ilişkilendirilmiş ve 6 kuramsal kod elde edilmiştir.

Son aşama olan kuram geliştirme aşamasına geçilebileceğinin belirgin göstergesi kuramsal doyum aşamasıdır. Bu süreçte, kodların aynı tekrarları ifade ettiği, aynı kümelere yerleştiği görüldüğünde analizin kuramsal doyuma ulaştığı ifade edilmektedir. Kuramsal kodlar üretilirken araştırma sorularından da yararlanılmıştır. Elde edilen kodlar aşağıdaki gibidir (Tablo 1).

Bulgular ve Tartışma

Tema 1: Tüketim Kültürünün Etkisi

Araştırmaya katkı sağlayan sanatçılardan ikisi diğer dört sanatçıya oranla, tüketim kavramının 1990 ve sonrası ile ilişkili olduğu konusuna yüksek oranda değinmişlerdir. Bu ifadelerde; Türkiye bağlamında yapılan tüketim kültürü, tüketici konumundaki sanat izleyicisi, popüler kültür gelişimi, endüstriyel ürünlerin kolay erişilebilir hale gelmesi, moda ürünleri ve tüketim hızı gibi konular üzerine görüşler bulunmaktadır. Stallabrass’a göre sanat izleyicisinin değişimi 1950’lerde ve 60’larda sanat hakkında düşünme biçimine etki edebilecek, minimal bir devrim olarak tanımlanmaktadır (Stallabrass, 2020). Çoğunlukla modern sanatın sanat üretme pratiklerini sorgulayan bu bakış açısı ile soyut dışavurumcu, pop art, kavramsal sanat üretimlerinin sonrasında izleyicide değişim gözlemlendiği belirtilmektedir.

Özellikle postmodern dönem beraberinde, sanat izleyicisinin küresel ekonominin değişim hızına tepki verebilecek biçimde sanatı okuma tavrında oluşan bir değişiklikten bahsedilmektedir. Benzer gelişmelerin 70’lerden sonra Türkiye’de ortaya çıktığı ve 80’lerde yaşanan ekonomik-politik dönüşümlerin ardından özellikle 90 sonrasında belirginleştiği düşünülmektedir. Türkiye’de 80 sonrası dönemin sosyo politik eleştirisini sunan Nurdan Gürbilek’in ifadeleri bu bakış açısını destekleyen görüşlere sahiptir (Gürbilek, 2001: 15). 80’lerin ikinci yarısından sonra tüketebilmenin, sahip olabilmenin özgürlüğünü tadan farklı bir Türkiye tanımı yapılmaktadır. Sadece ekonomik anlamda sahip olmak değil, onaylanmış görüşlerin dışında olabilmek, farklılaşmanın sınırlarını zorlamak, göstermek, ifade etmek ve ifşa etmek arzusu ile kültür popülerleşmiş ve endüstrinin aracına dönüşmüştür. Dolayısıyla, kavramlar, kişiler, kimlikler bağlamında ortaya çıkan tüketim davranışından söz edilmektedir. Bu değişim amaçlardan sembollere, birey tanımına ve tüketim alışkanlıklarına kadar pek çok alanı etkilemiştir. Gerek yeni ekonomik oluşumlar gerekse toplumda değişen tüketim davranışı ile kişilerde bireyleşmeye karşı bir farkındalıkla birlikte, sanat izleyicisi üzerinde değişim oluşturduğu söylenebilir. Sanatçıların düşüncelerine göre toplumda yaşanan gerçeklikler doğrudan ya da alternatif göstergeler ile nitelenmiş, Ali Akay’ın *paradigma değişimi* ifadesi ile açıklanabilecek bu dönem sanat izleyicisinin de tüketici olarak konum değiştirmesi şeklinde yorumlanmıştır (Akay, 2008: 102). Örnek ifadeler;

"Mesele, bu tüketim nesneleriyle kurduğumuz ilişki bence. Belirleyici neyse bu süreç, büyük tarihsel süreçte bir tarafta. Alt hikâyede 80'ler 90'lar yakın geçmiş falan var. Türkiye 80 sonrası serbest pazara açılıyor ve giderek dünyaya entegre olan bir tüketim toplumu haline geliyor. Bugün de biz aslında o sürecin devamını yaşıyoruz" (Burak Delier).

Birinci örneği ifade eden sanatçı, uygulamalarında sanat eseri – endüstriyel ürün karşılığını çarpıştırarak sanat izleyicilerinin ve tüketicinin algısına sunduğunu ifade etmiştir. Nilbar Güreş ise modanın sadece giysiyi yönlendiren bir kavram olmadığını ve tüketim kültürü ile birbirini besleyen ilişkisine değinerek sanatçının bu ilişki ağına duyarsız kalamayacağını belirtmektedir.

"Elimizdeki olanı kısa sürede tükettiğimiz giysilere çılgıncasına bir enerji akıtılıyor, çılgıncasına bir tasarım çalışması yapılıyor, moda tasarımcıları, trend takipçileri, tekstil mühendisleri falan. Fakat bütün bir teknoloji, insan birikimi bilgi elimizde fakat bunu gerçekten ihtiyacı olacak insanların yararına kullanamıyoruz. Onların bu tür araçlara, araç diyorum çünkü kimlikel bir gösteri değil, bir statü nesnesi değil işlevsel bir giysi bu, bu işte önemli" (Burak Delier).

İfade sanat izleyicisinin de tüketici konumunda olmasına dikkat çeken bir yorumdur. Sanatçının gerçekleştirdiği uygulamalar, tüketim eleştirisi ya da konuya dair sözel-görsel bir eleştiri içermemektedir.

"Hikâyesinde kurgusal bir tekstil firması var, bunlar onun ürünleri, sanat eseri olarak da erişebilirler. Ama o zaman edisyonlandırıyorum ve video, poster ve kullanım kılavuzuyla birlikte veriyorum. Ama yoksa normalde ulaşılabilir bir hazır giyim nesneleri. Buradaki benim boş sergilemedeki amacım zaten burada anlattığım şeyden çıkıyor, temelinde çok kavramsal bir şey olmaktan ziyade, reyonda, rafta kurgulanmış bir dükkân esprisinde gösterilmesiydi. Dolayısıyla satın alan kişinin gelip bakabileceği, dokunabileceği, inceleyebileceği ve isterse satın alabileceği gibiydi... ..Evet, buyurun kanıksayarak bunu da tüketin dediğim böyle ironik bir tarafı olan uygulamalar" (Burak Delier).

Sanatçı herhangi bir hazır giyim markasının üretim sürecini izleyerek, moda eğilimlerini göz önünde bulundurarak ve satış-pazarlama sistemine uyum sağlayacak biçimde sanat-ürün uygulamasını tamamladığını belirtmiştir. Aşağıda yer alan örnek ifadede ise, sanatçı Neriman Polat moda olgusu içerisinde bireyin maruz kaldığı değişken moda eğilimlerinin yansımalarının yapıtlarında görülebildiğini ifade etmiştir.

"Moda bizim tüketim şeklimizi biçimlendiren bir sistem biliyorsunuz. Bu, böyle bir sürekliliğe karşı biz sanatçılar olarak duyarsız kalamıyoruz" (Neriman Polat).

En yüksek kod grubuna dâhil olan birinci tema kapsamında sanatçılar, 80 sonrası Türkiye'yi, sadece ideoloji ve siyaset bağlamında değil, ekonomi bağlamında da irdelemektedir. 1980 yılında temelleri atılan ve sonrasındaki on yılda etkileri belirginleşen serbest piyasa ekonomisi ile ilişkilendirerek, Türkiye'nin küreselleşme gelişmelerini, çeşitlenen tüketim nesnelere ve değişen satın alma davranışlarımızı sorgulamışlardır. Tüketim; statü, göstermek, moda takipçiliği gibi kavramlar günden güne güçlenmiştir. Sanatçıların ifadesi, bugün 80'lerde başlayan kapitalizm, küreselleşme ve kültürün endüstrileşmesi sürecinin devamını yaşadığımız süreç olarak yorumlanmıştır.

Tema 2: İletişim aracı

Araştırmada fazla sayıda kod grubunun bulunduğu diğer tema *İletişim Aracı* olarak adlandırılmıştır. Bu başlık öncesinde oluşan kod grupları, giysinin kodlar iletebilmesi, kavramlar ve anlamlarla dolu olması, bireyin giyim eşyaları aracılığıyla kendisini sunabilmesi, sözsüz iletişim kaynağı olması, giysinin gösterge olması, küreselleşmenin iletişim algımıza

etkisi ve yine küreselleşme etkisi ile Türkiye’de değişen görsel kültür olarak yer almaktadır. Sanatçılar tarafından sözü edilen iletişim aracı hem giyim eşyası durumundaki giysi hem de sanat nesnesi konumundaki giysi anlamında ifadelerini kapsamaktadır.

Birinci bölümdeki pek çok araştırmacının aktardığı gibi giysi; kimliğin, benliğin, cinsiyetin kültürel normlar içinde sunumuna yarayan, zarf-kılıf görevindedir. Ancak sözü edilen bu işlevi her şekilde bir örtünme eylemine dönüştüğü fark edilebilir. Bu bağlamda temanın oluşma aşamasında sanatçılar tarafından giysi ile ilişkili, ifade, etki, anlam taşıma, gibi aktarımların temel düşüncesi ve anahtar ifadeleri Roland Barthes tarafından geliştirilen göstergebilim kuramına dayandırılmıştır. Araştırma içerisinde de bahsedildiği gibi, Barthes, sosyal göstergebilim alanında bir giyim eşyasının farklı duyularla ayırt edilebilir olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısıyla giysi Barthes tarafından belirtilen duyu/algılama aşamalarına sahiptir. Barthes, giysi tarafından iletişime açılan anlamın sadece giysinin işlevsel yapısından kaynaklanmadığını aynı zamanda ikonik ve sözel yapıdan da kaynaklandığını tartışır (Barthes, 1990). Bu düşünceyle giysiler anlam ifade etmekten ziyade, giysilere anlamlar yüklenir, birey vasıtasıyla giysiler anlam edinir ve bu anlamları iletirler. Bu anlam iletme durumu giysinin göstergeleri olarak tanımlanır (Barthes, 1990; Crane, 2003; Roald ve Lang, 2013). Sanatçılar görüşmelerde giysinin birtakım kodlarla yüklü olduğunu ve bunları ilettebildiğini giysiyi anlam taşıyabilen *dolu-boş* kavramları ile nitelemiştirlerdir.

“Çarşafı hayır baş örtüsü değil, çarşaf daha dolu çünkü, daha Orta Doğu daha İran, daha kısıtlı, daha baskılı falan...” (Burak Delier).

Benzer şekilde sanatçılar bu iletişimin, sanatçı-izleyici arasında oluşan önemini şu cümlelerle vurgulamışlardır.

“Yoksa giysi gerçekten korunmak mı hayır. Kendini sunabilmesi insanın. İfade etmesi, iletişime geçmesi. Politik veya tarihsel birtakım işaretlere kodlara uydurarak kendini ifade etmesi. Çalışmalarında da bunun üzerinden kullanıyorum giysiyi” (Canan).

“... Ve tabiki ondan sonra aynı masada oturduğunuz kişinin pantolonunun renginden seçtiği çorap rengine veya ne bileyim kravatının üzerindeki desenden falan bunların hepsi aslında insanlar hakkında birer anahtar. Göstergeleri yani tamamen” (Nilbar Güreş).

Barthes’ın bakış açısıyla giyim eşyaları üzerine araştırma yapan Fowles (1974); kumaşları ve renkleri, gardıropların içinde gizlenen kelimelere benzetmiştir. Yine Barthes’ın araştırmasında yer alan sözel yapı tanımı ile örtüşen bu açıklamada, giysiler, mesajları iletme için belirli dilbilgisi kalıplarına uyum sağlayacak şekilde gruplanabilmekte ve toplum tarafından belirlenen anlamları dahilinde sözel bir dizilim gerçekleştirebilmektedir (Fowles, 1974: 342). Sanatçılar da giysinin iletişim özelliklerinden bahsederken sürekli bir anlatı ve konuşma benzetmesi kullanmıştır. Budurum, giysinin sözsüz iletişimi olarak kodlanmıştır. Fakat vurgulanan ifadeleri göz önüne aldığımız zaman diğer göstergelerden farklı olarak giysinin dilsel, akışkan adeta diyalog kuran bir iletişime sahip olduğu sonucuna varılabilir. Ayrıca giysinin bir iletişim aracı olma durumu sadece kavramlarla kodlanan yapay kurgusal bir iletişim değil, kavramların zaman içinde giysi üstünde kültürlerle, geleneklerle, politikalarla oluştuğu ve kullanıcısının çevresiyle kurduğu diyalog sayesinde bir hikâyenin de taşıyıcısı olabildiği sanatçılar tarafından vurgulanmıştır. Dolayısıyla giyim eşyasının genel geçer kodlarının yanı sıra kişiler arası iletişim sırasında ve sonrasında doğan anlatımları da mevcuttur.

Sanatçılar giysilerin hem konuştuğu dil hem de sanatçıda giysinin olduğu anlamla izleyicide yarattığı anlam bakımından değişkenlik gösterebileceğini belirtmişlerdir.

"Başka işimi anlatayım, orada çünkü giysi bambaşka bir örtüşme içinde giysinin konuştuğu bir şey var" (Canan).

"Tabi bakana yorumlama şansı veriyor yani algılayan işi gören ona bakan kişiye onu istediği yere yerleştirme şansı veriyor. Sen gördüğünde nasıl duygular oluşuyor beyninde. Mesela o yeleklere bakan bir kimse onun içinde çocuk olmadığını fark edip onu bana anlatmaya başladığı zaman ben birdenbire şaşırıyorum aaa, bunların içinde hakikaten çocuk yok yahu. Ben de ayrıca bunun içinde çocuk olmalı mı olmamalı mı diye düşünüyorum. Beni o denli yönlendirebilmiş zaten giysiler" (Gülsün Karamustafa).

Canan'ın, 1970'lerin erotik filmlerin popüler oyuncusu Feri Cansel ile ilgili sözleri, giysinin kullanıcısı tarafından nasıl bilinçli bir şekilde anlamlandırıldığını göstermiştir. Bornoz nesnesinin temizlik, yıkanma, hijyen gibi yüklü anlamları, bir kadının kendini tanımlama biçiminin arkasında kalmaktadır. Sanat eserine dönüşen giysi, üstünde taşıdığı anlamların ötesinde bir öykü anlatmaya başlar. Örnekte Feri Cansel, giysiyi işleviyle alakalı bir durumda kullanmış fakat onunla kurduğu bağ ile yeni bir anlam örüntüsü ve öykü kurgulamıştır.

"Yani beyaz bornozu kendisi onu örten seks yapan ucuz Feri ile sadece kadın olan Feri'yi ayıran bir nesne olarak tanımlıyor. Çünkü çekim aralarında onu giyiyor, normal herhangi bir kadın gibi oluyor. Aralarda örgü örüyor, günlük sohbetini ediyor, çay içiyor. Bizler gibi, yoksa temizlenmek bağlantısı değil bu. Onunla diğer kimliklerinden arındığını söylüyor. Bornoz giyince normal hayata dönüyor çünkü" (Canan).

Türkiye'de 1970 sonrası belirginleşen teknoloji ve iletişim olanakları, 80'lerden 90'lara doğru başkalaşım göstermiştir. Gelişen medya araçlarının etkisini ifade eden sanatçı görüşleri Türkiye'de görsel kültür kod grubu kapsamında değerlendirilmiştir. 80'li yıllarda televizyonun ve videonun yaygınlaşması, özel televizyon kanallarının kurulması ve reklam sektörünün bu etkenler paralelinde gelişmesi; fotoğrafın, filmlerin, televizyonun, sanat alanının ve sonrasında görsel olan her şeyi çok fazla kullanması sonucunu doğurmuştur. Bu durumun kaçınılmaz olarak 80'ler ve sonrasındaki Türkiye görsel kültüründe köklü değişikliklere neden olduğu düşünülmektedir. Değerlendirmelere göre giysinin ve davranışların üzerindeki toplumsal, kültürel ve geleneksel kodlar 70'li yıllarda çok baskındır. 80 sonrasında ise Gürbilek'in ifşa davranışı, gösterme eğilimi, öznellik, görünür olma olarak tanımladığı özellikler ön plana çıkar (Gürbilek, 2001). Dolayısıyla sanatçılar oluşan, değişen, zaman zaman içi boşalan, çoğunlukla yeniden tanımlanan kavramlar karşısında ifade araçlarını yenilemişlerdir.

"Yani bence malzemenin benim işimin içine girmesi yani giysinin işimin içine girmesi planlanmış bir şey değildi. Yani onun boş kullanılması ya da bir amaç için seçilip o sözü söylemesi için değerlendirilmesi, bence o döneme özgü ifade şekliydi başlangıçta. Bir de sıradan bir aşk denilen veya uçuş isimli duvar halısı iki tane işim var böyle derlenmiş giysiyi kullandığım. Onların ikisinde mesela orada ana görüntü giysi olmasına rağmen yani orada esas amacı giysiyi göstereceğim ya da giysiyi ön plana çıkaracağım diye bir durum değildi. Onlar bir nevi, yani nasıl denir bir şeyin yerine geçme (re-placement) yerine geçme durumu. Dönem olarak bu kullanımlar hem cesaret gerektiren hem de sanki beklenen uygulamalardı" (Gülsün Karamustafa).

Giysi sadece kullanıcının üstünde taşımak istediği hazır bir kod sistemi değildir. Kullanıcısının bilinçli olarak bir araya getirerek sunmak, iletmek istediği her şeyi taşır ve aktarır. Giysi tercihleri diyalogu başlatır, zamanla giysiye yüklenen anlamlar bu diyalogu zenginleştirir ve karşıya iletir. Bununla birlikte, giysi sadece kişinin tercihlerini ve sunmak istediklerini değil aynı zamanda toplumla da bir uzlaşma içinde bulunur. Dolayısıyla, toplum

kurallarını ve sınırlarını genişletme/daraltma, sürekli bir pazarlık, çatışma durumundan oluşan bir iletişimden bahsedilebilir.

Tema 3: Benliğimizle Eşdeğer Nesne

Üçüncü tema başlığı, *Benliğimizle Eşdeğer Nesne* olarak adlandırılmıştır. Bu başlık öncesinde oluşan kod grupları; ikinci ten, yaşam izleri, kişisel/özel ve özdeşleşme tanımları ile adlandırılmıştır. Sanatçılar giyim eşyalarından bahsederken, sanat nesnesinin konumu haricinde kendileri ile kurdukları ilişkiye sıklıkla vurgu yapmaktadır. Bu sadece zihinlerinde anı olarak yer alan ifadeler değil benlikleri ve bedenleri ile eş durumda tanımladıkları bir ifadedir.

Benlik kendinin farkında olmak, kendi ile ilgili birtakım görüşlere sahip olabilmek anlamına gelir. Psikolog Carl Rogers’ın teorisinde benlik kavramı üç bileşenden meydana gelir. Bunlar, kendi hakkımızda sahip olduğunuz görüşler (*Bireysel Benlik*), kişinin kendisine verdiği değer (*Öz saygı/Öz değer*) ve kişinin olmak istediği benliği yani ideali (*İdeal Benlik*) olarak tanımlanmıştır (Rogers, 1963). Benlik kavramı, davranışlarımızı, yeteneklerimizi ve bize özgü, özelliklerimizi nasıl algıladığımızdır. En temel benlik kavramı, kişinin kendisi ve başkalarının tepkileri hakkında sahip olduğu inançların bir toplamıdır ve *Ben kimim?* sorusunun cevabını içermektedir. Bu grupta benlik kavramı; alan yazındaki görüşlere uygun biçimde ve sanatçıların ifadeleriyle kişinin kendisini nasıl düşündüğü, değerlendirdiği veya algıladığını ifade etmek için kullanılan genel bir terim olarak değerlendirilmiştir.

Beden son derece iletken bir kabuk olarak tanımlanabilir, bu kabuğu örten giysileri benimsediğimizde ise doğrudan fiziksel temas yoluyla kişi onları özümser ve kendi derileri ile eş konuma gelir (Cavallaro ve Warwick 2008: 217). Bu özümseme, deri ve giysi arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Ayrıca ben ile ilgili yeni anlam olanakları yaratır. Sosyo-kültürel çevremizin etkisiyle olmak istediğimiz *ben* ve toplumun bizi görmek istediği *ben* dengesi kurulur. Bu durum sosyal *ben* yaratmaktadır (Dormor 2018: 241). Bu anlamda sanatçı ifadelerinde *ben* ile bağlantılı düşünsel olguların olduğu kodlamalara yansıtılmıştır. Yukarıda yer verilen giyinme eylemine dair tüm üst başlıkların temelindeki kavramda *ben* olgusu ile ilişkili kurgulanmıştır. Cümleler içerisinde özel, bana ait, benim gibi güçlendirilmiş aidiyet içeren ifadeler odaklanılmış kodlamada *Kişisel/Özel* kod grubuna dahil edilmiştir.

“Elbise yani giysi bu yüzden çok önemli, çıplak gelmiş dünyaya ama geleneğimizle, kültürümüzle farklı şekilde süslemişiz, dizayn etmişiz. Bu yüzden de çok önemli bize vücudumuza en yakın eşya bu yüzden de onunla kurduğumuz bağ daha farklı” (Canan).

Fransız heykeltıraş Louis Bourgeois (1911-2010), pek çok eserinde farklı doğal nesnelerin yanı sıra tekstil, kumaş ve giysileri de kullanmıştır. 2004 yılında kaleme alınan röportajında Bourgeois, sanat nesnesi olarak kullandığı giysileri kişisel bir anıt unsuru olarak gördüğünü söylemiştir. “Uzun süredir bazı giysilerle güçlü bağ kurduğumu fark ettim. Ben gittiğimde de var olacaklarından eminim, bu yüzden onları heykel için hammadde olarak kullanıyorum” (Garden, 2001). Araştırmaya katılan sanatçılar da Bourgeois’ın ifadesine benzer düşünceyle benliğin sunum aracı olarak giyim eşyalarını kullandıklarını belirtmişlerdir.

“...yine de benim özel eşyalarımı koyuyorum içine objeler gibi. O yönden elbise tek güzel olsun diye durmuyor orada, benim özellerimi göstereyim diye. İnsanların artistin özelini, görmesi için önemliydi. İşte o özelliği getirmek istedim. Bir başka kişinin elbisesi değil benim elbisem olmalıydı. Bana eşlik ediyordu o elbiseler” (Nezaket Ekici).

Odaklanılmış kodlamalarda *özdeşlik* olarak gruplandırılan bu ifade ile giysinin *ben*’i tamamladığı ve tanımladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Giysi kullanıcısının bedenine aittir, orada yaşar. Bu gibi ifadeler aracılığıyla giysi; sadece mağazadan alınan, sahip olunan bir nesne değil kullanıcısının vücudunda yaşayan, anlam bulan, anlamlar üreten ve ileten; kişinin yaşamına dair izleri barındırabilen nesne konumunda kodlamalarda yer almıştır.

“Nedir kostüm benim için benim sanki ikinci tenim ikinci bedenim. Onunla ben çalışıyorum onunla ben bir şey yapıyorum benim için benim konseptime ve fikrime benim için yardım ediyor... Evet ikinci tenim, nedir bu ne anlama geliyor, şöyle vücudunuzla bağlantısı olan bir uzuv gibi ama nesne aslında bu şekilde çalışıyor. Ancak aksesuar veya vücudunuza uyguladığımız bir şey gibi de düşünmeyin, sizinle birlikte olan bütünleşik olan anlamında” (Nezaket Ekici).

Giysinin vücudumuzla kurduğu bu yakın ilişki, eşyayı benliğimizin uzantısı haline getirir. Giysi artık bedenimizin dışında bizi anlatan, bizimle birlikte yaşayan konumda yorumlanmıştır. Sanatçılar giysinin *ben*’i (kullanıcının egosunu) yansıtmaya dikkat çekmişlerdir.

“Benim kültürümdeki tüm kadınlardan gördüğüm bir hatıra gibi baş örtüleri, hatta kullandıklarını görmekten de bahsetmiyorum kadın demek örtülü demektir Anadolu’da, özellikle benim büyüdüğüm yıllarda. Yani şöyle de bakabilmek lazım o örtü hep başlarında yaşam aksesuarları gibi. Başlarının üzerinde taşıyorlar, insan her şeyi de başının üstünde taşımaz” (Nilbar Güreş).

Bu düşünceyle, giyim eşyaları vücudun ikinci derisi konumundadır. Sadece şekline değil, ruhuna da sarılırlar, belirli bir dönemin belirgin, etkileyici, unutulmaz işaretlerini kıvrımlarında barındırabilirler.

Tema 4: İktidar ve Politika Nesnesi

Dördüncü tema olarak belirlenen *İktidar ve Politika Nesnesi* isimli başlık kapsamında giysinin cinsiyet, hiyerarşi, statü, ideoloji gibi konuları merkez aracı olabilmesine dair sanatçı yorumlarını içermektedir. Kod gruplarında ortaya çıkan başlıklar; *Statü-hiyerarşi, propaganda aracı, denetleme, özgürlük-kısıtlılık, tipoloji simgesi ve inanç farklılıkları* olarak belirlenmiştir.

Giysinin toplumu şekillendirme gücü iktidar ve politika ile olan ilişkisi sanatçılar tarafından tekrarlar vurgulanan önemli başlıklardan biridir. Modernleşme ve muhafazakârlaşma ekseninde kadın ve erkek bedeni üzerinde yürütülen politik söylemler sanatçılar tarafından örneklerdeki gibi ifade edilmiştir. Ek olarak iktidar ve politika nesnesi olarak giysi tartışılmaya başlandığı zaman, Türkiye özelinde pek çok açıdan travmatik geçmişi olan türban, çarşaf, baş örtüsü gibi eşyaların tartışma alanına girdiği görülmektedir. Ancak sanatçıların tartışmaları, popüler medya tartışmalarında olduğu gibi; görüş ayrılığı, ilerçilik ve gerçilik, farklı ideolojiler meseleleri ile sınırlı değildir. Politik olarak yürütülen tartışmaların ötesinde, giysi birey ve toplum olarak karşılaştığımız değişimin bir aracı ve yaptırım nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Örnek sanatçı görüşleri ise şu şekilde bulgulara yansımaktadır.

“İşte bu giysiyse alakalı, bunu ben yapmıyorum bunu zaten güncel politikalar, yapıyor, kadın bedeni üzerinden yürüten politikalar yürütüyor. Modernleşme de muhafazakarlaşma da erkek bedeni üzerinden bir kadın giyimi üzerinden gidiyor” (Canan).

Tek tip veya üniforma biçimindeki giysiler tarih boyunca değişken ve kararsız bedeni, ustalıklı katılaştırabilen sert, kendinden emin ve düzenli bir kanun aracına dönüştürür. Aynı şekilde, *üniformaya* maruz kalan siviller, giysinin keskin baskısı ve doğallıktan uzak şekilde eşit rengi aracılığıyla, muhtemelen üzerinde taşıdığı herhangi bir unvandan daha fazla etki altında kalabilmektedir. İktidarların yasayı yalnızca simgelemekle kalmayıp aynı zamanda somutlaştırması da büyük ölçüde bu ayrıntılardadır. Kanun kural ve yaptırımlar dile dökülmeden önce üniformalar aracılığıyla kişilere aktarılır. Bu anlamda üniformalar; dokular veya materyal farklılıkları ile dil-beden arasındaki soyut boşluğu tamamlar. Roland Barthes'in ele aldığı gibi, *anlamlar bir dilin içinden ve onun maddiliğinden filizlenir* düşüncesiyle, sanatçıların bazı çalışmalarında bu refleksin yer aldığı düşünülmektedir. Örneklerden biri Gülsün Karamustafa'nın *Kıtaların Birleştiği Yer* isimli çalışmasıdır.

"...tabi sadece üniforma olması değildi beni cezbeden anlam, çocuk asker olmalarıydı. Çok fazla anlam barındırıyordu içinde çocuk ve asker olması. Özellikle coğrafi simgelerde" (Gülsün Karamustafa).

Yukarıdaki ifadede olduğu gibi sanatçı, iktidar politika göstergelerinin giyside zaten var olduğunu ve ona yüklendiğini belirtmiştir. Giysinin politik ve tarihsel kodları taşıması ve bu kodları karşıya iletmesi giysiyi politikanın ve iktidarın tartışma alanına çekmekte, var olan kişisel kodların üstünde kültürel ve politik bir etiket olarak durmasını sağlamaktadır. Başka bir sanatçının ifadesinde ise, kişinin giysi aracılığıyla kimi durumlarda kabul kimi durumlarda red alabildiğini belirtmiştir.

"Bir performansımız vardı araştırmanıza katılan bir sanatçıyla birlikte gerçekleştirmiştik. Bi galeriye sergi açılışına gittik ama uygunsuz bir görüntüyle, çalışmanın fotoğraflarını da görmüşsünüzdür zaten. Nitekim düşündüğümüz oldu, biz uygunsuzduk, ama plajda battaniye sarıp oturmakla aynı uygunsuzluk durumu değil bu. Bazı kişiler bazı yerlerde olamaz. Biz de olmaması gereken türbanlı halimizle katılmıştık" (Neriman Polat).

Amster'a göre sömürgeciliğin öyküsü bedenlerin öyküsüdür (Amster, 2013: 2). Bu açıdan Türkiye için kıyafet ve örtünmeye dair inanç sistemine, kültüre ait değişiklikler birey üzerinde, bir tür sömürgecilik anlamına gelebilir. Cumhuriyet'in ilanından itibaren araştırma içinde bahsedilen batı giyimine yönelik yaptırımların ve karşı görüşlerin özellikle kadın bedeni üzerinde yoğunlaşmakta olduğu görülmektedir. Hannah Arendt'in, Hiçbir şey, yalnızca bedene odaklanmak kadar insanı dünyadan daha radikal bir şekilde uzaklaştırılmaz, sözü Türkiyeli kadınların bedenleri üzerine kurulan baskı, otorite, gelenek, inanç kavramları ile ne kadar yüklü olduğunu açıklayabilir (Arendt, 2006: 52). 20. yüzyıl Türkiye için, bedenin resmi olarak siyasete bağlandığı yeni bir biyopolitik çağın başlangıcına işaret etmektedir. İktidar söylemlerinde giyim, başörtüsü ve özellikle kadın beden imajının oynadığı önemli bir rol vardır. Türban gibi bazı giyim eşyalarının Türkiye özelindeki politik duruşunun önemi giysinin politikleşmesine dair çarpıcı bir örnek olarak vurgulanmıştır.

"Ama kadınlarda turban özellikle politik duruşu açısından çok belirleyici. Birey olarak durduğunda sen onu önemsemeyebilirsin ama toplumsal açıdan baktığında o giyimi politikacılar kullanıyor. Sağı solu hepsi kullanıyor. Kadın bedeni üzerinden politika yapmak bunun adı" (Canan).

Giysilerin kullanılış biçimi ve üstüne yüklenen anlamlar hiyerarşik bir yapı ortaya koymaktadır. Bazı giyim eşyaları baskın, üst, bazıları çekinik, gizli ve alt kategoridedir. Zamana, başat güçlere ve politikalara bağlı olarak giyim tarzları da aynı hiyerarşik yapıda anlam kodları oluşturmaktadır. Bu kodları kabul gören kimse, iyi, zengin, güçlü gibi sıfatlarla

bireyi tanımlarken bu tanımların getirdiği olası işlevlere ulaşmak için örnekler oluşturabilir. Bu durum iktidar ve politikanın ilgi alanı içindedir.

"Çarşafı hayır baş örtüsü değil, çarşaf daha dolu çünkü, daha orta doğu daha iran, daha kısıtlı, daha baskılı falan böyle bir batı ve doğu çarpışmasını göstermek istemişim" (Burak Delier).

Giysi bu örnekler ve tanımlamalarla toplumu şekillendirmeye bireyleri çeşitli biçimlere dahil etmeye yarayan güçlü nesnelere sahiptir. Ancak nitelermeler karşıt sıfatlar ve karşıt giyim kodları doğurabilir, uygunsuz, kötü, yoksul, gibi. Bu karşıtlıklar hiyerarşik şekilde bir veya birkaçının iç içe geçtiği karışım şeklinde kendini var eder. Her sıfatın *daha* sı vardır. Dolayısıyla 80 sonrası toplumda yer alan sıfatların da belirgin biçimde farklılaşmasının sanatçılar üzerinde etki oluşturduğu düşünülmektedir.

Tema 5: Kimlik İfade Nesnesi

Araştırmaya temel oluşturması bakımından önemli görülen bu tema, *aidiyet, beden sunumu, cinsiyet ve kabul görmek (dahil olabilmek)* kod gruplarından oluşmaktadır. Kimlik ifade nesnesi adlandırması içerik olarak kimlik kurgusuna dair tüm alt kavramları barındırmaktadır. Dolayısıyla diğer tüm temalara zemin oluşturabilecek bağlantılar içermektedir. Ancak sanatçı ifadelerinde araştırmanın farklı kavramlara yol açabilmesi adına ayrı bir başlık dahilinde incelenmiş, olası tekrar anlamları bu başlık dahilinde yeniden ele alınmıştır. Giysiyi çeşitli kimlikleri inşa edebilen, icra edebilen veya bunlara karşı çıkabilen bir malzeme olarak görme eğilimiyle giysiyi sanatçı yorumlarıyla, yeni bir ışık altında görmeyi - daha doğrusu- incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırma içerisindeki önceki başlıklarda da açıklandığı gibi giysiler; balodaki maskeler veya kostümler gibi bireyin kendisiyle diğerleri arasındaki ara yüzü oluşturur. Bu nedenle bireyin aynadaki kimliği ile sosyo kültürel ortamında doğan kimliğini uzlaştırması gerekir. Nihayetinde, kullanıcılar içinde yaşadıkları toplumun ve kültürün beklentilerini karşılayan bir beden kimliği oluşturmaya çalışırlar. Pek çok kaynakta belirtildiği gibi giysiler kişiliği-kimliği belirten bir beden uzantısı olarak tanımlanır. Bu nedenle bu tema içerisinde giyinmek, sadece benliğin görsel bir sunumu değil, aynı zamanda belirli bir bağlamda müzakere eden ve *kimim* sorusuna cevap oluşturabilecek kişiyi tutarlı tercihlere yönlendiren bir eylem olarak ele alınmıştır.

"Tekstili bu anlamda kimliğe bağladığım bir çalışma bu. En sonda da ten rengi bir örtü ile kalıyorum, sonra yüzümü açıyorum. Bütün o insanların gördüğü kadın kimlikleri aslında benim için bir yük ve onları çıkarttığımda kendime kavuşuyorum videonun sonunda" (Nilbar Güreş).

"Biliyorsunuz ben kimlik üzerine çalışan bir sanatçıyım. Sonuçta bütün eserlerim içerisinde kimlik kavramı ile karşılaşıyorsunuz bu kumaş desenleri olabilir vesaire. Bir kere her kumaşın deseninin içerisindeki formlar hiçbiri anlamsız değil bütün bu formların bir anlamı var ve biliyorsunuz moda diye bir şey var dünyada moda dünyadaki entelektüel akımlarla, popüler akımlarla beraber yer değiştiren form değiştiren yaşayan bir şey moda. Dolayısıyla insan gibi yani kumaşlar insanları anlatıyor çünkü insanlar için yapılıyor sonuçta giysilerimizi de biz seçiyoruz başkaları seçmiyor. Giysi dediğiniz şey insanları kendine yönelik seçimlerinin bir numarasıdır herhalde..." (Nilbar Güreş).

Sanatçı kadın bedenine yönelik politikaları eleştirirken, kadın olmakla ilişkili yoğun kimlik kodlarına maruz kaldığımızı vurgulamıştır. Özellikle batı sanatında gözlemlenen kimlik kavramı Türkiye özeli ile bazı yönleriyle farklılaşmaktadır. Batı sanatında ve öncelikle

Amerika'da 1970 ve 1980 yıllarında feminist tavırlar belirginleşmeye başlamıştır. Temelinde cinsiyete dayalı eleştiriler olarak gruplandırabileceğimiz bu karşıt sanat üretimlerinin çoğunlukla alternatif cinsiyetler, kadının toplumdaki yeri ve beyaz olmayan bireylerin toplumla çatışmasına yönelik olduğu söylenebilir. Ancak bulunduğumuz coğrafyanın kültürel tarihindeki çoğulcu birikimin, Türkiyeli sanatçılarda özellikle cinsiyet, ideoloji ve dini inanışlar çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Örnek olarak, Cindy Sherman ve Shirin Neshat yapıtlarında çağdaş toplumdaki kadın kimliği parçalanmış olarak temsil edilse de kültürel mayanın farklılıkları göze çarpmaktadır. Bu anlamda Türkiyeli sanatçıların da sanat pratiklerinde kimlik kavramına dair bazı alt anlamların ön plana çıktığı görülmektedir.

"Yoksa giysi gerçekten korunmak mı hayır. Kendini sunabilmesi insanın. İfade etmesi, iletişime geçmesi. Politik veya tarihsel birtakım işaretlere kodlara uydurarak kendini ifade etmesi. Çalışmalarında da bunun üzerinden kullanıyorum giysiyi. Kimliklendirilme durumunu eleştiriyorum" (Canan).

"...düşünün kefen istemiyor bir insan bornoz istiyor. Orada görmüş edepli kimliğe geçişi. Onunla bir bağ kurmuş çok çok güçlü bir bağ. Yaptığı kötü işten onu arındıran. Diğer aktrist ise türbana giriyor o porno yıldızı kimliğinden kurtulmak için. Şimdi burada tamamen politika tanımını yapmak zor. Kim olduğunu unutturmak istiyor..." (Canan).

Küresel anlamda tarihin getirdiği pek çok gelenekten ötürü kadın, bireysel haklarını erkeklerden çok sonra edinebilmiş ve bu edinimin yanında günümüzde de pek çok alanda geleneksel tanımlara karşı duruşunu sürdürmek zorunda olan bir varlıktır. Pek çok alana yansıyan bu erkekle eşit olamama durumu sanat tarihinde de 20. yüzyılın ortalarına dek kendini göstermektedir. Ancak Türkiyeli sanatçıların tek sorunu kadın ve kadın kimliğine karşı sanatta konumlandırılmaları değildir. İnanç ve ideolojik anlamda da baskı altında buldukları söylenebilir.

Tema 6: Maddi Kültür Nesnesi

Maddi kültür nesnesi olarak adlandırılan tema, görüşmeye katılan sanatçıların; miras, kültürel dil, hafıza ve anı kodlarına ait ifadelerinden oluşmaktadır. Maddi kültür, tarihsel süreç içerisinde kullanımda olan/olmuş herhangi bir nesnenin, o toplum içerisindeki seyir sürecini ifade eder. Nesnelere, kişinin yaşadığı coğrafya, içinde bulunduğu zaman ve inanç sistemleri, gelenekler ve kültürel öğelere göre anlamsal farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıkların altında yatan öncü düşünce, insanoğlu tarafından yapılan veya değiştirilen nesnelere, bilinçli veya bilinçsiz, doğrudan veya dolaylı olarak onları üreten, sunan, satın alan veya kullanan bireylerin görüşlerini ve dolayısıyla ait oldukları daha geniş toplumun görüşlerini yansıttığı yönündedir (Prown, 1982: 2). Bu bakış açısıyla söz konusu giyim eşyaları, araştırma içerisinde sanatçıların deneyimlerinin somut kanıtları olarak maddi kültür bağlamında değerlendirilebilecek konumdadır.

Maddi kültür nesnesi olarak giysi, çoğu zaman, gelenek ve kültürle ilgili potansiyel ilişkileri üzerinden anlamlandırılır. Kişinin hatıraları ve gelenekleri, başka bir iletişim kanalı olarak değerlendirilmemeli, geleneklere olan içsel güvenimizle sarsılmaz bir konumda olduğu görülmelidir (Druesedow, 1995: 3). Bu anlamda hatıralar ve gelenekler kişiyi, bir takım eylem, düşünce ve karşılıklı ilişkiye davet eder, aynı geleneksel kodlar eş değer bir sağlık ve güven duygusunu karşıdaki kişide de yaratır. Giyilmiş giysi, kullanılmış giysi, eskimiş, şekli ve

renkleri bozulmuş giysiler, örneklerde kişi ile bütünleşik, kişiyi ifade eden parçası olarak tanımlanmıştır.

"Onlar bir nevi, yani nasıl denir bir şeyin yerine geçme "re-placement" yerine geçme durumu. Orada amaç mesela büyük kurgudur yani elbise değildir. Yani bu bahsettiğim iki kumaş işte, orada kullandığım şeyler giysiler bir film setinden arta kalan şeylerdir. Bu da aslında şeyi bir kullanımı yapılmış bir yerde tüketilmiş bir şeyi alıp tekrardan kullanmaya girer ki ben film setinde onu mesela filmde oynayanlara giydirdim. ... film sırasında ondan sonra onlar benim yanıma kaldı, bana kaldı. O giysiler de oyuncuların kendilerinden toplanmış giysilerdi. Dolayısıyla, etkileşerek büyüyerek bir esere dönüştü. Fikirler ve yaşamlarla" (Gülsün Karamustafa).

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi sanatçı, alan yazındaki maddi kültür tanımı ile örtüşen şekilde giyim eşyalarının nasıl sanat eserine dönüştüğünü ifade etmiştir. Kendi tanımıyla film setinden arta kalan giysilerin üzerinde biriken anlamları ile tekrar kullanımda bir iletişim nesnesi olduğunu belirtmektedir. Maddi kültür araştırmalarının temelinde üretilen veya tasarlanan nesnenin tanımlanan işlevinden/amacından ziyade kullanıcıda oluşturduğu tepki, yanıt, yanıtızlık, duyu, algı özelliklerinin tanımlanması önceliklidir (Prown, 1982: 3). Bu anlamda sanatçının *yerine geçme, etkileşerek-büyüyerek bir esere dönüştü* tanımları, gösterge, iletişim ve hafıza kavramlarından farklı olarak kişisel birikimlerin süreçle edimine yönelik ifadesi şeklinde yorumlanmıştır.

Diğer örneklerde ise sanatçılar kendileri ile ilgili bir anlatımı güçlü, içsel ve değerli sunabilmek için hatıralarla yüklenmiş giysileri kullanmayı önemsediklerini belirtmişlerdir. Bu anlamda giysiyi, kumaş, form gibi bir dizi gösterge ve kodlanmış nesneden daha fazlası olan sosyolojik, göstergibilimsel, psikolojik ve duysal olanın metinler üstü ve tarihsel söylemi olarak yorumlamışlardır. Prown, bu konu hakkında, geçmişte üretilen nesnelerin günümüzde varlığını sürdüren yegâne tarihsel kalıntılara benzetir (Prown, 1982: 18). Giysi gibi pek çok nesneyi de sanat eserleri ile eş değer tutarak; tarihsel olaylarla ilgili doğrudan duysal deneyime sahip aktarıcılar olarak tanımlar.

"Hepsi benim bana ait hatta kullanılmış nesnelere, beni yansıtan olması lazım orada, aslında sadece yansıması da değil benden biriken bir şeyler olsun, dokusu, yıpranmışlığı, dönemin renkleri desenleri olsun" (Nezaket Ekici).

Maddi kültür eşyası olarak giysiler, göstergelerden, hafızadan, kültürden, toplumsal ilişkilerden, niyetlerden ve eylemlerden ayrılamaz olan eşyanın benlik ve öteki arasındaki ilişkilerini açığa çıkarır, gizler ve aracılık eder. Maddi nesnelere ilgili en bariz kültürel kaynak, değerle ilgilidir. Nesnelere farklı türde değerler taşıyabilir. Dahası giyim eşyasının kendi dokusuna içkin olan değer bulundurduğu da düşünülmektedir. Bu düşünceyle, sanatçı yorumu ile kodlamalarda ortaya çıkan *kültürel dil* kod grubu aşağıdaki örnek yorumla ilişkilendirilmiştir.

"Orada esas benim söylemek istediğim sözler o sözü o anda o nesne kolaylaştırıyorsa evet o girer işin içine ama ne bileyim işte başka bir şey kolaylaştırıyorsa o giriyor işe. Ama orada dediğim gibi onu toplayıp bir araya getirip o sözle toparlayabilme, onu kanalize edebilme meselesi var" (Gülsün Karamustafa).

"Elbiseyle ilgileniyorum tabi ama elbisenin o an ki durumu beni etkileyen veya düşündürülen şey oluyor, elbisenin bir başka elbise ile konu ile veya bambaşka bir şey ile yan yana gelişi ile ilgileniyorum. Bu şekilde de elbise zaten giyim eşyası olma durumunu kaybetmiş ya da üzerine çıkmış oluyor" (Gülsün Karamustafa).

Maddi kültürdeki nesne kelimesi, geniş, ancak sınırlı olmayan bir dizi nesneyi ifade eder. İnsanoğlu tarafından yapılan veya insanoğlu tarafından değiştirilen eserler-nesnelere olarak bilinen nesnelere sınıfını kapsar. Bu düşünceyle, maddi kültür çalışması bir dikiş makinesini, bir heykeli, bir kostümü veya bir tabloyu içerebilir. Farklı nesnelere bu kültürel değer, nesne yararlı olmaya devam ettiği sürece var olacaktır ve eskimiş bir nesne tekrar yararlı olduğunda da geri dönecektir. Bu anlamda giysi doğumdan ölüme dek insanla olan yakın birlikteliği bakımından ayrıcalıklı kabul edilmektedir (Prown, 1982: 2). Bu anlamda aşağıdaki sanatçı yorumunda miras, kültürel dil, hafıza ve anı kodlarının tamamıyla ilgili alt kodlara ulaşılmıştır.

“...ama benim private objeleri de yine koymaya çalıştım. Her elbisenin de bir hikayesi var. Bilezik, boyunluk, kolye ya da ayakkabı ya da küçük aksesuarlar. Seneler geçiyor ve kırmızı dudak boyasının daha iyi görünmesi için mobilyalar beyaz olmaya başlıyor. Yirmi sene içinde bakarsan daha renkli mobilya bitiyor beyaz eşyalara geçiyoruz ama yine de benim özel eşyalarımı koyuyorum içine objeler gibi. O yönden elbise tek güzel olsun diye durmuyor orada, benim özellerimi göstereyim diye. İnsanların sanatçının özelini, görmesi için önemliydi. İşte o özelliği getirmek istedim. Bir başka kişinin elbisesi değil benim elbisem olmalıydı. Bana eşlik ediyordu o elbiseler” (Nezaket Ekici).

Maddi kültür çalışmalarındaki temel tutum bir nesnenin kişi üzerinde oluşturduğu, başlattığı etkilerin bir nedeni olduğuna dayanmaktadır. Bu etkileri anlamak için de esney dikkatli ve yaratıcı bir şekilde incelememiz gerektiği belirtilir. En yaygın kültürel veri ise, değerle ilgilidir. Nesnelere farklı türde değerler taşır. Bir nesnenin kendi dokusuna içkin olan bir değer, kullanılan malzeme, kullanıcı, kullanım yeri, kullanım zamanı gibi farklı durumlarla birlikte belirlenir. Bu tür veriler de malzeme değerli olmaya devam ettiği sürece nesnede bulunabilir (Pollack, 2010: 144). Giysi bu anlamda maddi kültür çalışmalarında öncelikli konumdadır. Bu çalışmada ise giysi; bedenden ayrılmış, değiştirilmiş, işlevsiz görülebilecek bir kullanım alanıyla buluşması açısından kültürel anlamların, sanatçılarda derin katmanlarda barındırdığı fark edilmektedir. Bu anlamda maddi kültür temasının öncesinde açıklanan beş tema ile yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Temalar Arasındaki İlişkiye Yönelik Bulgular

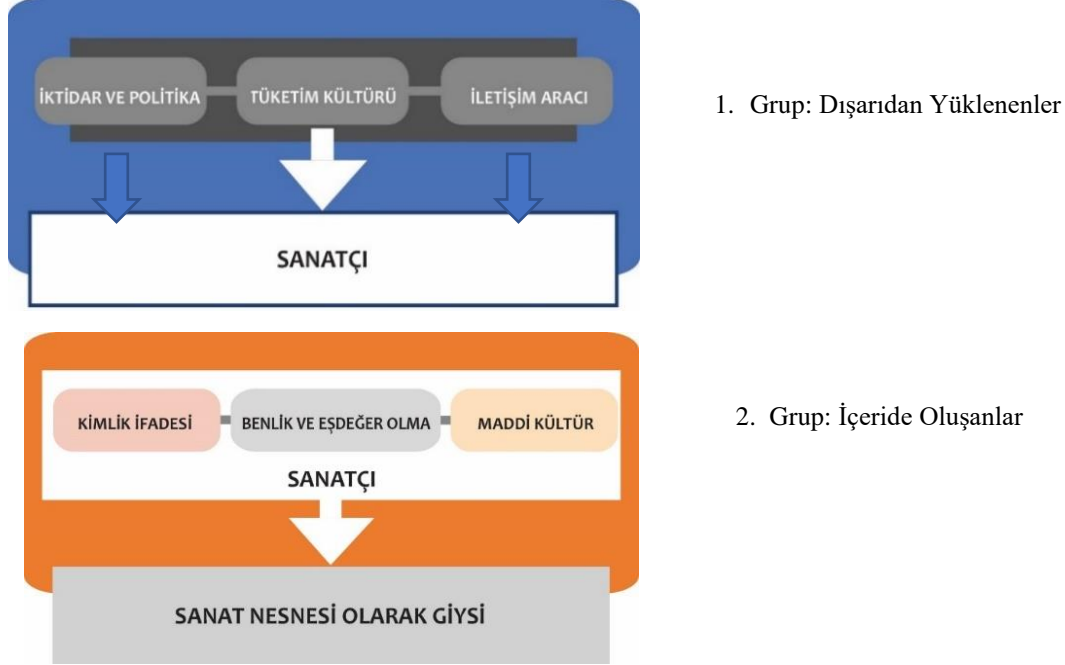
Sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen temalar neticesinde giyim eşyaları, sanatçı uygulamalarında farklı/benzer anlamlarda yer almaktadır. Bulgular içerisinde aktarıldığı gibi bu farklı/benzer anlamlar, kodlamalarla altı tema şeklinde gruplandırılmıştır. Elde edilen bu temaların birbiriyle olan ilişkisi konuya daha genel bakış açısı geliştirmeye yardımcı olacağı düşünüldüğünden sonuca yönelik ilişkisel bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 2).

Temaların iki ana grup altında toplanabildiği ve bu iki grubun birbiri ile ilişkisinin de kuramsal bir alt yapı oluşturduğu söylenebilir. Tabloda yer alan temaların 1. ve 2. grup olarak ayrılmasının nedeni birbirleri ile olan anlamların kavramsal yakınlıkları değil, sanatçıların ifadelerine göre ve dönem itibarıyla ön plana çıkan ilişkisi olarak yorumlanmıştır. Tablo 2, sanatçıların ortak yorumları sonucunda zihinlerindeki giysi nesnesi kullanımına yönelik örüntüsel ilişkiyi aktarmaktadır.

Birinci grup (tüketim kültürü, iletişim aracı, iktidar ve politika), sanatçıların ait oldukları toplumun bireyi olarak maruz kaldıkları, şahit oldukları gelişmeleri içermektedir. 70’li yıllardan 90 sonrasına kadar olan süreç, araştırmanın üçüncü bölümünde değinildiği gibi birçok ideolojik, politik, ekonomik değişimler ve teknolojik yeniliklerle karşılaşılan, bilinen

kavramların farklılaştığı bir dönemi tanımlamaktadır. Bu anlamda bu grup, sanatçının kontrolünde olmayan, yönetemediği, izlediği ve birey olarak etkilendiği kavramlardan oluşmaktadır.

Tablo 2: Sanatçı Üzerindeki Benlik ve Toplum Bağlantısı



Birinci grubun alt başlıklarına bakıldığında yaşanan gelişmeler hem tarihsel hem de yazınsal olarak, modernitenin sorgulanmasını, yeni tüketim biçimlerinin ortaya çıkmasını, ulus-devlet kavramlarının tartışılmasını ve sadece sosyal-politik alanda değil hayatın bilinen her alanına dair pek çok kavramda ortaya çıkan çevresel başkalaşmaları tanımlamaktadır. Türkiye'nin postmodernite yılları olarak da tanımlanabilen bu dönemde, sözü edilen kavramlara ek olarak, sanatçıların zaman zaman maruz kaldıkları ama sıklıkla tanık oldukları geri dönülemeyecek sonuçlara yol açan yasak ve yaptırımlar da bulunmaktadır. Söz konusu değişiklikler Türkiye'nin 90'lı yıllarına yansıyan; askeri müdahale, farklı alanlardaki özgürlük ve kısıtlılık durumu, 80 sonrası değişen ekonomi politikaları, kapitalist kültür, küreselleşme, kitle kültürü, büyük şehirlere göçler, arabesk kültür, kamusal alanın değişimi, kadın ve cinsiyet politikaları olarak sıralanabilir. Bu etkileşim ise yine örneklerde olduğu gibi araştırmaya konu olacak biçimde sanat yapma biçimlerine de etki etmiştir. Dolayısıyla birinci grubu oluşturan temalar, sanatçıların toplumdaki gelişmeleri yüklediği ana kategoriyi oluşturmaktadır ve sanatçının kontrolünde olmayan dış gelişmelerin sanatçı üzerinde yarattığı baskı ve tepkileri ifade etmektedir. Bu anlamda kategori adı *Dışarıdan Yüklenenler* olarak tanımlanmıştır. Ancak sanatçının giyim eşyalarını sanat nesnesi olarak kullanmasını açıklayacak nedenler bunlarla kısıtlı değildir. Ek olarak, her ne kadar etkiler kontrol dışı olaylar tarafından sanatçıya yüklense de tepkilerin/uygulamaların sanatçının öznel yorumundan ortaya çıktığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

İkinci grup (kimlik ifadesi, benlik-eşdeğer olma ve maddi kültür) ise daha bireysel, kişinin özü ile ilişkili değişkenlerden oluşan temaları içermektedir. Birey olmak, ben olmak, yaşayan olmak gibi kişinin çevresinden, geçmişinden, kültüründen edindikleri ve/veya

içerisinde yeşerttikleri ile ilişkili bulunmuştur. Bu anlamda ikinci grup içerikleri her sanatçıya göre değişen, farklı karşılıklar bulabilen ve kişiye döneme bağlı olmaksızın, hızlı değişim gösterebilen bireysel ifadeler olarak tanımlanmaktadır.

Giysi hem beden ile yakın birlikteliği hem de doğum anından itibaren hayatımızdaki varlığından dolayı bedenin ikinci derisi olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca bu birliktelik sonucunda sadece bir kılıf olarak kalmayan giysi, kişinin benlik inşasına etki edebilen hassasiyet bölgesi olarak ifade edilebilir. Bununla birlikte, giysinin yumuşak, geçici, tükenebilen yapısı (daha çok moda kavramıyla açıklanan), insan bedenindeki hassasiyetle eş durumda görülebilmektedir.

İnsanın giysi ile ilk tanıştığı doğum evresinden ele alırsak; kumaş, bebeğin savunmasız bedeni ile zihinsel benliği arasındaki boşlukları doldurabilmekte ve bebek geliştikçe, bu tür tekstil yüzeyler de doğal olarak gelişmektedir. Dolayısıyla Didier Anzieu'nun deri-ben kuramının konuya bu noktada dahil olmaktadır. Anzieu deri-ben kuramıyla bedeni ruhsal zar olarak tanımlar. Bedeni iç ve dış olarak ayıran bu metaforik zar niteliğindeki giysi, benlik için güçlü ve sembolik işlevlere sahiptir (Anzieu, 2008).

Benzer şekilde derinin zar görevi görürken ortaya çıkan tanımlamalar gerçekte en çok giyim eşyaları aracılığıyla temsil edilir. Giyim eşyası kullanıcısının bütünleşik parçası değilken, ondan ayrılamayan nesne olmaya başlar. Bu bütünleşme durumundan ortaya çıkan psikanalitik bulguların, sanatçıların duygu, davranış biçimlerini anlamlandırabilecek duyusal bir boyut eklediği düşünülmektedir.

Giyim eşyaları göstergeler bağlamında, kıvrımında, deseninde ve dokusunda alternatif anlamlar açığa çıkarır ve kendi başına semboller sunmaktan çok bedensel bir yankılanma alanı gibi görünebilmektedir. Bu anlamda, bedenimiz ve bize eşlik eden kumaşlar arasındaki dokunsal ilişki, bir hafıza dili sağlar (Nixon 2005: 174). Sanatçıların kullandığı, gündelik, eskimiş, kullanılmış, küçülmüş hatta kullanıcısının hayatta olmadığı giysilere yönelik bağlar, bu düşünceyle anlam bulmaktadır.

Giyim eşyaları, her ne kadar bireysel hafıza dili oluştursa da aynı zamanda kişinin kim olduğunu kendini nasıl görmek ve göstermek istediğini anlatan araçtır. Bu düşünceyle sanatçı, toplumdaki her birey gibi; var olma, benlik, uygun olma, kabul edilme ve sosyal konumlanma sorunlarıyla yoğun bir şekilde bedenini ve beden eşyalarını bilinçli olarak yeniden ve yeniden konumlandırmıştır (Barnett 1999: 186). Sosyal roller, cinsel tutumlar, kültürel kalıplar, etnik gelenekler ve inanışlar gibi karmaşık kimlikler sanatçının benliği ile sürekli pazarlık halindedir.

90'lı yıllar boyunca Türkiye'de görülen sosyo-kültürel değişiklikler, kimlikleri ve ait olma gibi kavramları sanatçıların zihninde sorgulamaya yöneltmiştir. Sanatçı hem toplumun parçası birey olarak ben'i (ego), hem de ben'in ait olmak istediği alternatifleri, tercihleri, kültürel katmanları giyim eşyaları ile ifade edebilir. Dolayısıyla söz konusu dönemde, sanatçıların kimlikle/benlikle ilgili karmaşık ve yoğun bir süreçten geçtiği, kişilerin cinsiyet, ideoloji, inanç gibi kavramlarla fazlaca karşılaştığı söylenebilir. Giysinin *ben* ile olan ilişkisi, *ben* in toplumsal kurallarla uzlaşma çabası, toplumdaki her türlü değişimi de içinde barındıran bir anı defteri gibi davranır ve bu kaynak, sanatçıya, toplumsal tüm gel gitlere, olaylara, dönüşümlere hem öznel hem de sosyolojik açıdan yaklaşabilme imkânı sağlamaktadır. Bu düşünceyle sanatçıların

çalışmalarında kullandıkları giyim eşyaları, ben'i topluma sunmanın yeni bir temsil nesnesi olarak yer alır.

Son olarak bu araştırma kapsamında, her iki grupta toplanan bulgular sanatçıların giyim eşyalarını sanat nesnesi konumunda kullanmasını tek başına açıklamamaktadır. İki grubun birbiriyle etkileşimi ve bu etkileşimin dinamik doğası araştırmanın kuramsal ifadesini oluşturmaktadır.

SONUÇ

Batı sanatında 1970'lerden itibaren insan bedeninden soyutlanmış giysinin çok sayıda örnekleri bulunmasına karşın, Türkiye'de 1990'lı yılların başında, giyim eşyaları sanatın içerisinde yer edinmeye başlamıştır ve sanatçıların giyim eşyalarına duydukları ilginin nedenlerine dair sorular gündeme gelmiştir. Dolayısıyla 90'lı yıllarda giyim eşyalarına gösterilen bu ilgi, Türkiye'de yaşanan toplumsal, sosyolojik, kültürel, bireysel değişimleri ve bütün bunların sanattaki yansımalarını incelemek için bir bağlam oluşturmaktadır.

Çağdaş sanatçılar tarafından giyim eşyaları, sanat uygulamalarında pek çok farklı kavramı temsil etmek ve anımsatmak için kullanılmıştır. Kullanılan giyim eşyaları, bazen bir sanat eserinin tamamı, bazen bir bileşeni veya parçası olmuştur. Bu doğrultuda, sanat uygulamalarında, giysinin dil, beden ve onun değişkenlikleri ile ilgili; çağdaş, sosyal, kültürel ve ekonomik meseleler etrafında temsil nesnesi olarak konumlanabildiği görülmektedir.

Sanatçı Üzerindeki Benlik ve Toplum Bağlantısı isimli ilişki tablosu, Türkiyeli çağdaş sanatçı ile giyim eşyalarının, sanat nesnesine dönüşme sürecindeki bağlantıları açıklayabilmektedir. Dışarıdan yüklenenler olarak isimlendirilen grup, çağın bireyinin dolayısıyla çağdaş sanatçının yüzleştiği ve yüklendiği olguları tanımlamaktadır. Çağdaş birey için, her ne kadar özgürlük ilişkisi vurgulansa da ideal özgürlüğün pek çok açıdan mevcut olmadığı söylenebilir. İnsan bir döngünün parçasıdır ve döngüyü oluşturan her şeyin etkisi altında olabilir. Bu görüşe örnek oluşturacak nitelikte sanatçıların; birinci grupta yer alan tüketim kültürü, iletişim aracı ve iktidar-politika kavramları tarafından şekillendiği ve kısıtlandığı söylenebilir. Ancak bu şekillenme ve kısıtlanma durumunun her bireyde olduğu gibi araştırmaya dahil olan sanatçılarda da algıları ve etkileşim dereceleri bakımından değişken olduğu bulunmuştur. Sanatçının kontrolünde gelişmeyen ve sarsıcı değişimlerle sonuçlanabilen bu gibi olaylar, söz konusu 1990 yılı ve sonrasında sanat uygulamalarını gerçekleştiren sanatçılar için de geçerli kabul edilebilir. Bu düşünceyle, 1970 yılından itibaren araştırmada detayları ile aktarılan ekonomik, ideolojik, politik kargaşa ortamının, altı sanatçı üzerinde birtakım beklenmedik yüklemelerde bulunduğu sonucuna varılmaktadır. Bu anlamda, 1990 yılında Türkiye'de, giysi kullanan çağdaş sanatçıyı tanımlayan çerçevenin bir yarısı çizilebilmektedir.

İçeride oluşanlar isimli grup, tanım çerçevesinin ikinci yarısını oluşturmaktadır. Bu grup; kimlik ifadesi, benlik-eş değer olma ve maddi kültür kavramları dahilinde oluşturulan temaları içermektedir. Temaların yorumlarında, giyim eşyalarının, duyuusal bir ifade aracı niteliğinde ön plana çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktadaki duyu kavramı, psikolojik terim yönüyle ele

alınmıştır. Duyu; dış uyarıcıların fizyolojik sınırlar yoluyla beyne ulaşması durumunu tanımlamaktadır. Önem ve etkileri göreceli olmakla beraber bu etkilerin, anılar, nesnelere ve benliği oluşturan diğer tüm öğelerle birlikte duysal deneyim oluşturduğu kabul edilmektedir (Wolfe vd.: 2006). Bu ifade ile duyu tanımına daha geniş açıdan bakıldığında, insanın kendilik algısı ile ilişkili olduğuna, doğumundan itibaren edindiği deneyimlere dayandığı düşüncesi oluşmaktadır. Araştırma bulgularında; katılımcı sanatçıların, giysi ile gerçekleşen sanatsal ifadelerinde, yeni bir duysal ifade deneyimi oluşturma refleksi görülmektedir. Giysiler vücuda koruyucu bir tabaka sağlamak gibi görece basit bir işlevin yanı sıra, sanatçılara antropolojik, sosyal, etnik ve ideolojik kimliklerini sunma olanağı verir. Bu güçlü bağlantıdan dolayı sanatçılar giyim eşyaları aracılığıyla kendi öznel, otobiyografik ve psikolojik yanlarını, kendilerine özgü sunumları ile gerçekleştirebilmektedir.

İkinci grupta ortaya çıkan diğer görüş; giysiyi sanatçının bedeninin bireysel yansıma aracı olarak sunmasının -yeni duysal ifade aracı- ötesinde, giysiyi yeni bir ışık altında görmeyi, hissetmeyi önermektedir. Bu bakış açısıyla giysi, görsel fenomen olarak; sanatçının yenilikçi duysal iletişim aracı olduğu görülmüştür. Giysi, bedenle bütünlük yapısından dolayı araştırmaya katılan sanatçıların uygulamalarında hem sanatçının sunum aracı hem de izleyiciyle paylaşılacak üzere tamamlanmamış duysal metinler sunmaktadır. Bu anlamda sanat eserinin görsel bir okuma aracına dönüştüğü düşünülmektedir. Giyim eşyalarının beden ve benlikle ilişkisi ve başka insanlarda başka anlamlar oluşturabilmesi açısından tahmin edilemeyen alt anlamlar doğurmaktadır. Bu anlamda sanatçının yarattığı-sunduğu giyim eşyalarının, izleyiciye tamamlanmamış bir metin olarak aktarıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Tıpkı performans sanatının sanatçı izleyici arasında fiziksel enerjiye dayalı bir diyalog yaratması gibi, giyim eşyaları aracılığıyla sanatçılar konuya yabancı izleyiciyi kendi benliği ile yeni bağlantılar kurarak sunumuna davet etmektedir. Böylece sanat uygulamaları, sanatçı kimliklerine yönelik iç gözlem alanıyla ilgili bir gösteriye dönüşür. Gülsün Karamustafa'nın görüşmelerde ifade ettiği gibi, sanat nesnesi konumundaki giysi izleyicinin okumasıyla yeni anlamlar bulabilmektedir. Bu anlamda kendi başına göstergeler oluşturmak-sunmaktan ziyade sanatçı bedeninden çıkan bir yankılanma alanı biçimindedir. İzleyicinin kendi algıları ile tamamladığı duysal metinler bu boşlukları doldurur, böylece çağdaş sanatın tanımında yer alan; yoruma açık olma, izleyicisini düşündürmeye yönlendirme bağlantısı da sağlanmış olur. Sonuç olarak, giysinin kullanıldığı çağdaş sanat uygulaması, güçlü bir temel üstünde şekillenen ve her izleyici ile farklılaşabilen konumda yer almaktadır.

Araştırma sonucunu tamamlayacak ve sanatçıların 1990 yılında Türkiye çağdaş sanat uygulamalarında giysi kullanım nedenlerini açıklayabilecek kuram, iki gruptaki olguların birbiriyle ilişkisi ve bu olguların sanatçı üzerindeki etkilerinden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan sanatçılar, her birey gibi doğumdan itibaren, deneyim, anı, eğitim gibi değişkenlerle kendi benliklerini oluşturmuştur (2. grup). Sanatçı, kendini gerçekleyen bu olguların yanında, kontrol edemediği dış etkenlerle yüklenmiştir (1. grup). Söz konusu dış etkenler grubundan içeride oluşanlar grubuna sürekli bir sızıntı hakimdir ancak özellikle 70'li yıllardan itibaren sanatçı üzerinde normalin üzerinde bir birikim oluşturduğu düşünülmektedir. Yüklenen dış etkenler, sanatçıda değişken, yeni duysal deneyim alanları oluşturmaktadır. Bu sızıntıdan doğan ilişkinin bir sonucu olarak, sanatçı kendi varlığında biriktirdiği; benlik ve kimlik

özellikleriyle etkileşim kurarak, durumu irdeleyen, eleştirel fikirler üreten deneyim alanları ortaya çıkarmıştır. Yeni duyuşsal deneyim alanı olarak adlandırdığım bu içsel ve dışsal ilişki durumu araştırmanın genel kuramını oluşturmaktadır.

Özellikle araştırmaya katılan sanatçıların tarihteki diğer sanatçı örnekleri gibi sıklıkla zamanın ruhunu sentezlemeye çalıştıkları görülmektedir. Çağdaş sanatçılar, içinde yaşadıkları zamana ait tüm gelişmelerden iyi ya da kötü yönde etkilenirler. Bilinçli ya da bilinçsiz yüklendiklerini -maruz kaldıkları dış etkileri- kendi benliğinde özümser, bütün bunların sonucunda giyim eşyaları aracılığıyla kendilerini ve duyuşsal deneyimlerini aktarırlar.

Giyim eşyaları, farklı kavramları taşıma ve iletebilme durumundan ötürü sanatçı ve izleyici arasında kritik bir bağlantı sağlarlar ve bedeni metaforik olarak temsil edebilen bir dizi maddi nitelik taşırlar. Bu bağlamda, giyim eşyaları sadece duyuşsal iletim, gösterge anlamında değil, bedenle olan yakın birlikteliğinden ötürü, boş veya dolu olması fark etmeksizin, bulunduğu yere ve duruma insanı davet edebilir. Anzio'nun ifadesindeki doğumdan itibaren giysinin -özellikle kumaşın- beden ve benlik ilişkisinden dolayı, giysinin mevcut durumumuz hakkında 'gerçek' bir şeyi ifade etme yeteneğine sahip olduğu ve topluma yönelik samimi ve güvenli bir dil oluşturduğu söylenebilir. Bu samimi ve güvenli dil benlikle toplumla ve kültürle uzlaşma içerisinde bir sınır işlevi görmektedir. Bu bağlamda giyim eşyalarının sanatçının yorumuyla, sanat nesnesi olarak; paylaşımınla tamamlanması beklenen duyuşsal metin haline geldiği söylenebilir. Bu yönüyle, çalışmanın başında belirlenen problemlere cevap sağlar niteliktedir.

Yukarıdaki sonuca ek olarak, sanatçı ve tüketim kavramı ile ilgili döneme özgü bir görüşe ulaşılmıştır. 1990 yılı için sanatçıyı şekillendiren deneyimler ve yüklemeler 70'lerden itibaren gündemde olan, tüketim kültürü, iktidar ve politikadaki istikrarsız gelişmeler, alt kimliklerin görünür olması, cinsiyet kavramları ve bunların iktidarla çatışmaları şeklinde sıralanabilir. Özellikle 90'lı yılların hemen öncesinde, bu gibi kavramların 80'ler sonuna kadar üzeri örtülü, gündeme gelmeyen konular olarak yer aldığı ancak 90'lardan sonra ortaya çıkan -göreceli- özgürlük ortamı ile tartışılması ve ifade edilmesinden çekinilen her kavramın kamusal alana sunulduğu görülmektedir. 90'lı yıllarda liberalleşen ekonominin getirdiği tüketim alışkanlıkları sadece ticari nesnelere ve günlük hayattaki eşyaların tüketilmesini değil; kavramların, düşüncelerin, unvanların ve topluma ait her şeyin tüketilebilir olmasına zemin hazırlamıştır. Tartışmaya açılan tüm kavramların, medya-iletişim ağı ve popüler kültür arasında tüketilmeye başlaması, araştırmanın sonucuna yansıyan sanatçı davranışını tanımlamaktadır.

Çalışmanın kapsam ve sınırlılıklarından ötürü değinilmeyen bir takım kavramsal bağlantılar elde edilmiştir. Öneri olarak değerlendirilebilecek bu bağlantıların üzerinde çalışılmasının daha sonraki araştırmalara fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Çağdaş sanatçılar arasında giyim eşyasını, sanat nesnesi olarak kullanma eğiliminin belirgin çoğunlukla Türkiye'nin gelenek, ideoloji, inanç ve kültürüyle yetişmiş kadın sanatçılarda bulunduğu düşünülmektedir. Araştırmaya katılan tek erkek sanatçı, Burak Delier'in konuya yaklaşımının kadın sanatçılardan oldukça farklı olduğu anlaşılmıştır. Ancak araştırmada bu düşünceyi objektif değerlendirmeye veri oluşturacak sayıda erkek sanatçı

katılımı sağlanamamıştır. Bu bağlamda, sanatçıların konuya yaklaşımlarında cinsiyetlerinin etkisinin olup olmadığının araştırılması önerilmektedir.

Psikolog Carl Rogers, teorisinde benliğin üç alt bileşenden oluştuğunu belirtir. Araştırma kapsamında benlik kavramı bu üç bileşenin bütünü olarak, tek bir başlık kapsamında ele alınmıştır. Benliğe ait alt maddelerin, sanatçıların üretimlerine ve üretimlerinde kullandıkları nesnelere etkilerinin incelenmeye değer bir başka konu olabileceği düşünülmektedir.

Sanatçıların, sanat nesnesi olarak uygulamalarında kullandıkları giyim eşyaları, maddi kültür nesnesi olarak araştırılması önerilmektedir. Maddi kültür çalışmaları, tarihsel süreç içerisinde nesnenin o toplum içerisindeki kültürel seyrine bakış açısı oluşturmaktadır. Önerilen yeni araştırma; sanatçının çağı içerisindeki gelenek ve kültürle ilgili potansiyel ilişkilerini giyim eşyası üzerinden inceleyebileceği için sanat tarihi ve maddi kültür çalışmalarına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Araştırmada sözü edildiği gibi giyim eşyaları sanatçı uygulamalarında benlik ve kimlik temsili sağlamasıyla birlikte, uygulamalarda izleyiciye referans sağlayabilecek, pek çok özelliğe sahiptir. Çalışmada, giyim eşyalarının bu özelliğinin izleyici ve sanat nesnesi arasında ortak bir bağlantı ve iletişim kurduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu ortak bağlantı, farklı sanat nesnelere (giyim eşyaları) karşı, değişen düzeylerde, kişiye özgü anlamlar doğurabilir. Bu iletişimin netleştirilmesi için sanat nesnesinin izleyici üzerindeki etkisinin de incelenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2008). Threads of Progress Adhering to Modern Art in Turkey. *Third Text*, 22(1): 99-104.
- Altındere, H. ve Evren, S. (2015). *User's manual 2.0: Contemporary Art in Turkey, 1975-2015*. İstanbul: Art-İst.
- Amster, E. J. (2013). *Medicine and the Saints; Science, İslam, and the Colonial Encounter in Morocco, 1877-1956*. University of Texas Press.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-ben*. İstanbul: Metis yayınları
- Arendt, H. (2006). *İnsanlık Durumu*. (B.S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1958, 10. Baskı).
- Barnett, P. (1999). Folds, Fragments and Surfaces: Towards a Poetics of Cloth in Hemmings, Jessica (ed.), 2012, *The Textile Reader*. London: Berg. 182 -190
- Barthes, R. (1990). *The Fashion System*. California: University of California Press.
- Cavallaro, D. ve Warwick, A, (2008). *Fashioning the Frame*, Oxford: Berg.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri; Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dormor, C. (2018). *Caressing Cloth: The Warp and Weft as Site of Exchange*. London: Bloomsbury.
- Fowles, J. (1974). Why we wear clothes. *ETC: A Review of General Semantics*, 31(4): 343-352.

- Garden, C.J. (2001) Louise Bourgeois: Turning Myths Inside Out. *Sculpture Magazine*, Vol. 20 (1).
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huntington, S. (2006), *Medeniyetler Çatışması ve Yeni Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, (M. Turhan, C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Koumis, M., & Harris, J. (1996). *Art Textiles of the World: Great Britain*.
- Lawrence, K. (2011). Textiles: Some Visible and Invisible Connections in Contemporary Visual Art Installation Practice, *Oculus Postgraduate Journal for Visual Arts Research*. Issue, 3, 38-47.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler psikolojisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Nixon, M. (2005). *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Massachusetts and London: MIT Press
- Odabaş, O. (2012). 1990'lı yıllarda Türkiye'de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(05): 427-443.
- Pollack, B. (2010). Clothes Connections. *Art News*, 109(1): 76-81.
- Prown, J. D. (1982). Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. *Winterthur portfolio*, 17(1): 1-19.
- Roald, T. ve Lang, J. (2013). *Art and Identity: Essays on the Aesthetic Creation of Mind*. Rodopi.
- Rogers, C. R. (1963). Toward a Science of the Person. *Journal of Humanistic Psychology*, 3(2): 72-92.
- Stallabrass, J. (2020). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. USA: Oxford University Press.
- Ülken, A. ve Uz, N. (2018) Türkiye'de 1980'li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2): 1-11.
- Wolfe, J., Kluender, K., Levi, D. ve Bartoshuk, L., (2006). *Sensation and perception*. 242-245. Sunderland: Sinauer.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (10. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Dr. Serkan SELÇUK

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Bestecilik Bölümü (Misafir
Öğretim Görevlisi),

serkanselcuk75@yahoo.com, ORCID: 0009-0008-2772-9838

**FÜGE TEORİK BAKIŞ VE JOHANN SEBASTİAN BACH'IN BWV 998 NUMARALI
FÜG ÖRNEĞİ**

ÖZET

Füg, tarih boyu müzik eğitiminde önemli yer tutan müzikal bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Füg, katı ve keskin kurallar içinde tonal planı olan, tema, karşı tema, codetta gibi yapısal bileşenlerden oluşan müzikal form olarak tanımlanabilir. Kontrpuanı en üst seviyede içinde bulunduran bir müzik türü olan füg formu, özellikle Barok Dönemde zirveye ulaşmıştır. Bu müzik türünün en önemli temsilcisi bir müzik dehası olan Johann Sebastian Bach'dır. Sanatçının yapıtları ile müzik tarihinde önemli bir aşamaya ulaşan füg, müzik teorisi alanında önemli incelemelere konu olmaktadır.

Bu alanda yapılan çalışmalara göre; füğün vazgeçilmez bir parçası olan kontrpuanı anlamak ve öğrenmek, müzik eğitimi alan ve bu alanda kendini geliştirmek isteyenler için önemli bir kazanım olacağı değerlendirilmektedir. Bu sebeple araştırmanın, kontrpuan tekniğinin eser üzerinde gözlemlenmesi, eserin tonal planı, teması, karşı teması, ara müziği, codettası, eser içindeki strettolar ve bunun gibi yazım tekniklerinin analizi, müzikal donanımların gelişimine bu anlamda katkı sunacağı varsayılmaktadır.

Bu çalışmada füg bölümü hakkında bilgi verilmiş, Johann Sebastian Bach'ın BWV 998 numaralı eserinin füg bölümü incelenmiştir. Eserin form yapısı betimsel olarak analiz edilmiştir. Eser notaları Delcamp edisyonu üzerinden finale nota yazım programıyla bilgisayar ortamına aktarılarak veriler, şekiller halinde sıralanmıştır. Araştırmanın alana katkı sunacak bir adım ve geliştirilebilecek yeni çalışmalar için bir zemin olabileceği varsayılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Formu, Müzik teorisi, Füg analiz, Füg sanatı, Kontrpuan

THEORETICAL PERSPECTIVE ON FUGUE AND THE EXAMPLE OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S BWV 998 FUGUE NUMBERED

ABSTRACT

Fugue attracts attention as a musical element that has an important place in music education throughout history. Fugue can be defined as a musical form that has a tonal plan within strict and sharp rules and consists of structural components such as theme, counter-theme and codetta. Fugue form, a musical genre that incorporates counterpoint at the highest level, reached its peak especially in the Baroque Period. The most important representative of this musical genre is Johann Sebastian Bach, a musical genius. Fugue, which has reached an important stage in the history of music with the artist's works, is the subject of important studies in the field of music theory.

According to studies conducted in this field; It is considered that understanding and learning counterpoint, which is an indispensable part of fugue, will be an important achievement for those who study music and want to improve themselves in this field. For this reason, it is assumed that the research will contribute to the development of musical equipment by observing the counterpoint technique on the work, analyzing the tonal plan of the work, theme, counter-theme, interlude music, codetta, strettos in the work and similar writing techniques.

In this study, information about the fugue section was given and the fugue section of Johann Sebastian Bach's work numbered BWV 998 was examined. The form structure of the work was analyzed descriptively. The notes of the work were transferred to the computer environment with the final score writing program through the Delcamp edition and the data were sorted in figures. It is assumed that the research can be a step that will contribute to the field and be a basis for new studies that can developed.

Keywords: Clothing Culture, Art Object, Clothing and Body, Art of Turkey

GİRİŞ

Tarihsel olarak her yönüyle değişime ve yeniliklere tanık olunan 16. Yüzyıl'da, müzik olgusunun yaşayan ve değişimin bir göstergesi olarak ele alınabilecek bir yapı ortaya koyduğu düşünülmektedir. Sözü geçen değişim ve yenilikler, *Antik Yunan Medeniyeti* fikrinsel kazanımlarının, öncelikle Rönesans sanatçılarınca yeniden gündeme getirilerek ele alınması ile başladığını gördüğümüz ve böylelikle bilinçte gelişen bir ilerlemeye dayanmaktadır. Bu çerçevede bilim insanları, aydınlar ya da sanatçılar olarak tanıdığımız toplumun önde gelen isimlerinin, geçmişin bu öncü yaklaşımları dayanağında her alan da ilk modern üretimleri gerçekleştirdikleri söylenebilir. Bu çalışma fikrinsel ilerlemeler ve bunun sonucu toplumun her alanında karşılaşılan değişimlerin müzikal anlamda bir yansıması olarak ele alınabilecek Füg ve dahi sanatçı Johann Sebastian Bach'ın BWV 998 çalışmasını analiz etmektedir.

Füg'ün müzik teorisi alanında önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Yapısal olarak füg, kontrpuan, müzik cümleleri barındırması diğer yandan form ve tonal yapı işleyişi bakımından önem arz eden bir müzik biçimi olmaktadır. Bu sebeple özellikle müzik teorisi eğitim içeriklerinde ortaya konan çalışmalar önemli görülmektedir.

16. yüzyılda bir kilise müziği formu olan motetlerin etkisiyle ricercare türü oluşmuştur. Bu tür org ve lavta için yazılmış çalgısal müzik biçimidir ve dini müzik türlerindedir. İlk füg örneklerini Ricercare'lerde görmek mümkündür. Yine Ricercare'den farklı olarak, din dışı

müzik türü olan Canzona’da da füg yapısını görmek mümkündür. Bu gelişme yönünde aklı gelen erken ve orta dönem Barok besteciler öncelikle Gabrieli, Sweelinck, Scheidt ve Froberger'dir (Hodeir, 2003: 34-35).

Füg, yeni bir tür olmasına karşın, kronolojik olarak 17. yüzyılın sonlarında, Pachebel gibi Güney Almanya bestecilerinin ve Buxtehude gibi Kuzey Almanya bestecilerinin kullanmış oldukları başlıca türlerden olmaktadır. Ancak Eşit Düzenlik Klavye Fügleri, Füg Sanatı Fügleri, Org Fügleri gibi bu türün en kusursuz örnekleri olarak gösterilen eserlerin, 18. yüzyılın ilk yarısında dahi Alman besteci Johann Sebastian Bach tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir (Usmanbaş, 1990: 38).

Araştırma örneklemini olarak incelenen Johann Sebastian Bach’ın BWV 998 numaralı eseri 1735 yılı civarında Leipzig’de lavta ya da klavye için bestelenmiştir. Bestecinin klavye ve lavta için yazdığı birçok eser vardır. Lavta için sol minör süit (BWV 995), No. 1 mi minör (BWV 996), No. 2 do minör (BWV997), klavye için do minör envansiyon (BWV 775), re minör envansiyon (BWV 779), fa majör envansiyon. (BWV 788) bu çalgılar için yazılmış en önemli eserler olarak sayılabilir.

Eserin, ilgililer için kontrpuan teknik analizi, tematik yapıyı anlama, müzikal anlatım ve müzikal düşüncenin gelişmesi bakımından katkı sunması amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırmanın konusu ve kapsamı gereği, tarama tekniğinden yararlanılmış, örneklem olarak seçilen eserin müziksel ve eğitsel açıdan analizleri yapılarak incelenmiştir. Eser, Jean François Delcamp’ın edisyonu üzerinden incelenmiş; finale müzik programı üzerinden bilgisayar ortamına aktarılmış ve yapılan incelemeler bilgisayarda hazırlanan notalar üzerinden görselleştirilmiştir.

Füg terimi Latince kökenlidir. ‘Fuga’ ismi kaçmak anlamına gelen sözcükten türemiştir. Kaçma kelimesi temanın bir sestem başka bir ses partisine geçiş yapmasından dolayı bu isim verilmiştir. Füg isminin genel anlamı birbirini takip eden müzikal fikirlerin üst üste bindirildiği topluluk olarak nitelendirilebilir.

Füg’e Genel Bakış

Füg, kontrapuntal deyişte, ‘konu’ denen kısa ama belirgin bir doğrucu temayla işlenmiş, taklitler kullanan bir parçadır. 17. yüzyılda ortaya çıkmış olmakla birlikte, 15. ve 16. yüzyılların polifon yazı geleneklerine bağlanır; bir bakıma bu anlayışın en yüksek noktası demektir.

Başka hiçbir yazıda partilerin eşit değerliliği bunca özenle ele alınmamıştır; başka hiçbir türde ve biçimde bundaki bütünlüğe erişilememiştir. Bu özellikleriyle motetten doğmuş gibi gözükmesine karşın füg çalgısal alana girer (Usmanbaş 1990: 38)

Fügler yapısal olarak birbirinden farklılıklar gösterse de genellikle “Sergi, Gelişme, Dönüş ve Sonuç” bölmelerinden oluşmaktadır. Üç veya dört sesli füglerin sergi bölümünde dört partide de (soprano, alto, tenor, bas) tema, cevap ve kontrapunt ton içerisinde yaptığı girişlerden oluşur. Bu girişler genellikle fügdeki ses sayıları kadardır (üç sesli fügde tema-

cevap-tema, dört sesli fügde ise tema-cevap-tema-cevap) tema ile cevap arasındaki bağlantıyı ara müzikler sağlar.

Gelişme bölümü serginin bölmesinin sonunda duyulan ara müziğin ardından füg temasının majör ise ilgili minör tonalitesinde, minör ise ilgili majör tonalitesinde yeniden duyurulmasıyla başlar. Gelişme bölümünde tema ve kontrapunt farklı tonlarda karşımıza çıkar. Bu bölümde temalar dikey ters hareketle yazıldıysa inici aralıklar çıkıcı, çıkıcı aralıklar inici aralık şeklinde, yatay ters hareketle yazıldıysa temanın sonran başa doğru çevrildiği görülebilir.

Dönüş ve sonuç bölümünde füg teması çeşitli (nota değerlerinin büyümesi, küçülmesi, ters ve çevirme hareketler, temaların ya da parçaların birlikte duyulması gibi) yollarla hatırlatılarak alt dominant geçişiyle ana tonaliteye dönülerek tema son kes duyulur ve codaya girilerek bir kadansla eser tamamlanır.

Füg genellikle “Tema, Cevap ve Kontrapunt” öğelerinden oluşur. Temanın uzunluğu sekiz ölçüye kadar sürebilir. Eserin tonunun kendisi üçlüsü ve beşlisinden başlar ve bir oktavı geçmez. Cevap temanın taklididir. Bu taklit temanın dominant derecesinde yapılır. Cevap üç şekilde yapılır. Plagal: İlgili tonalitenin alt çeken derecesi içerisinde duyulmasına, Real: hiçbir değişiklik yapılmadan aktarılmasına, Tonal ise cevabın temel sestem farklı olarak beşliden başlayarak duyulmasına denir.

Füg içerisinde cevapla birlikte yürüyen melodiye karşı ezgi (kontrapunt) denir. Ara müzik temayla cevapların arasında müzikal bağlantı kurar. Tema ile cevap arasında geçişi codetta sağlar. Eser temasının tamamlanmadan örneğin soprano partisinde duyulan temanın alto ya da tenor ya da bas partisinde cevabın duyulmasıyla yapılan sıkıştırımlara stretto adı verilir. Strettolarda azalmış nota değerlerinde diminue artırılmış nota değerlerinde ise augmante olarak açıklanır ve gelişme bölümünde görülür. Pedal füglerin sonunda codada ya da füg içerisindeki tonik veya dominant sesi üzerinde kullanılır.

Fügün Yapısı

Sergi: Sergide, fügün ses sayısı kadar “giriş” vardır. Örneğin üç sesli fügde çoğu zaman tema- cevap- tema, dört sesli fügde çoğu zaman tema- cevap- tema- cevap olarak partiler birer birer fügün çoksesliliğine katılırlar.

Çok kez cevap- tema ya da tema- cevap aralarında bir veya birkaç ölçülük codetta bulunur. Bu codettalar küçük birer köprüdürler. Bu her fügde olmayabilir (Cangal, 2004: 198). Fügün tema ve cevaplarının her partide tek tek duyduğumuz bu ilk bölme “sergi bölümü”dir.

Fügün 1-28. ölçüleri incelenebilir.

Gelişme: İkinci bölme, “gelişme bölümü” denir. Gelişmenin en dikkat çekici özelliği ara müzik ve modülasyonlardır. Bu bölmenin en büyük özelliklerinden biri, ara müzikler ile komşu tonalitelere modülasyonlardır. Gelişmede sıklıkla tema-cevap sıkışmaları görülür.

Fügün 29-75’inci ölçüleri incelenebilir.

Sonuç: Bu bölümde strettolar yani partilerin konu tamamlanmadan birbirini keserek yapılan girişler görülür. Modülasyonlara sıklıkla rastlanır. Coda ya da kadansla füg son bulur.

Fügün 75-77’nci ölçüleri incelenebilir.

Fügün Öğeleri

1. Tema, Konu, Öncü (Lat. Dux, Fr. Sujet, Alm.Subjekt, İt. Proposta)

Fügün en önemli unsuru olan tema hangi partide yazılırsa yazılsın aynı karakter ve ritimde yazılır. Temada tek değişiklik nüanslarda yapılabilir. Tema içerisinde yapılan senkop, arpej, aralıklar gibi müzikal fikirler eserin gelişiminde önemli bir rol alır. Füg tonunun birinci, üçüncü, ve beşinci sesleriyle başlar ve biter. Genel olarak ses alanı bir oktavı geçmez. Eser boyunca farklı ton ve partilerde görülür.

Tema, müzik tarihi boyunca değişik şekilde adlandırılmıştır. Örneğin Zarlino, 1558 tarihinde yayımladığı *Le institutioni harmoniche* adlı yapıtında “Soggetto” (Konu) sözcüğünü kullanmıştır. Sonraki dönemlerde konunun ilk gelişi için “Dux” (kılavuz, önder) ya da “Sujet” (konu) kelimeleri kullanılmıştır. (Abraham,1986).

Fügün 1-3’üncü, 7-9’uncu, 13-15’inci, 21-23’üncü, 35-36’ncı, 41-61’inci, 61-63’üncü ölçüleri incelenebilir.

2. Cevap (Lat. Comes, İt.Riposta, Fr.Reponse)

Temanın başka bir partide farklı bir tonda ve farklı bir çizgide duyulmasına “cevap” denir. Cevabın Real ve Tonal olmak üzere iki çeşit kullanımı vardır. Temada bulunan tüm seslerin bir beşli yukarıdan (ya da bir dördü aşağıdan) yazılmasına real cevap denir. Temadaki seslerle değişiklik yapılmasıyla yapılan cevaba ise tonal cevap denir. Cevap, temanın bitimiyle ya da temanın bitiminden sonraki geçiş köprüsünde de gelebilir. “Cevap”, “tema”yı dominant tonalitesinde bazı değişikliklere uğrayarak taklit etmişse “Tonal Füg”, hiç değişikliğe uğramadan taklit etmişse “Real Füg” (Gerçek Füg) denir (Devrim, 2007: 13).

Fügün 3-5’inci, 11-13’üncü, 15-16’ncı, 39-40’inci ölçüleri incelenebilir.

3.Codetta

Füg formunda temadan hemen sonra cevap girmiyorsa yani temayla cevap arasında bağlantı sesleri varsa buna coda ya da codetta denir. Çok kez cevap- tema ya da tema- cevap aralarında bir veya birkaç ölçülük codetta bulunur. Bu codettalar küçük birer köprüdürler. Bu her fügde olmayabilir. (Cangal, 2004: 198).

Fügün 77’nci ölçüsü incelenebilir.

4. Karşı Tema, Karşı Ezgi (Alm. Kontarpunkt, Fr. Contrepoint, İt. Controsoggetto)

Karşı ezgi temadan farklı bir karakterde olup müzikal ve ritmik bakımdan cevabı tamamlayan yapıya verilen isimdir. İki çeşit karşı ezgi vardır. Füg süresince temayla birlikte seslendirilirken aralık ve ritim yönünden hiçbir değişikliğe uğramadan uygulanan karşı ezgiye saklanılan karşı ezgi, füg süresince temayla birlikte seslendirilirken aralık ve ritim yönünden değişikliğe uğramış karşı ezgiye saklanılmayan karşı ezgi ismi verilir. Temanın iyi bir devamı olan karşı ezgi, ezgisel ve tartımsal yönü ile cevaptan ayrı olmasına karşın, cevap ile gizlice

kaynaşarak bir bütünlüğe ulaşır, onu zenginleştirir, onun belirgin olmasını sağlar ve hiçbir zaman onu örtmez (Cangal, 2004: 194).

Fügün 3-5'inci, 11-13'üncü, 15-16'ncı, 39-40'ıncı cevap ölçüleri içinde incelenebilir.

5. Ara müzik (Fr. Divertissement, Ing. Episode)

Fügde armoniyi zenginleştirmek veya tamamlamak amacıyla yer alan bölmelere ara müziği veya serbest bölmeler denir. Bestecinin müzikal olarak bestecilik yeteneğini gösterdiği bu bölme fügde temanın önceki seslenişi ile sonraki seslenişini birbirine bağlamak amacıyla kullanılır. Tema ve cevaplar arasında bağlantıyı sağlayan küçük ezgisel gidişler vardır. Bir füğün bölümleri arasındaki ara müzikleri genellikle tema veya karşı ezgi parçacıkları üzerine kurulmuş tonalite değişimli (modülasyonlu) köprülerdir (Cangal, 2004: 200)

Fügün 5-6'ncı, 9-10'unucu, 17-21'inci 25-27'nci, 37-38'inci, 63-74'üncü ölçüleri incelenebilir.

6. Sıkışma (Stretto)

Stretto İtalyanca dar, sıkışık anlamına gelmektedir. Ses partilerinin konu tamamlanmadan birbirlerini keserek ve birbirlerini sıkıştırarak temaya giriş yapmalarına stretto denir. Genellikle strettolar füğün sonlarına doğru daha fazla duyulur.

Fügün 23-25'inci ölçüleri incelenebilir.

7. Pedal

Fügün sonunda coda veya isteğe bağlı pedal yer alır. Pedal tonik veya dominant sesinin bas partisinde uzamasıdır (Feridunoğlu, 2004: 111)

BWV998 Füg Analizi

SERĞİ Johann Sebastian BACH

TEMA _____ CEVAP _____

Flute

5 ARA MÜZİK _____ TEMA _____

9 ARA MÜZİK _____ CEVAP _____

12 TEMA(basta) _____ CEVAP(basta) _____

16 ARA MÜZİK _____

20 TEMA _____ STRETTO _____

24 ARA MÜZİK _____

28 KADANS Fine GELİŞME _____

2

BWV998 Füg Analizi

31

33 TEMA

35 ARA MÜZİK

37 CEVAP

39 ARA MÜZİK

41

43

45

47

BWV998 Füg Analizi

3

49

51

53

55

57

59

TEMA


61

ARA MÜZİK

63

66

4 BWV998 Füg Analizi



SONUÇ

Johann Sebastian Bach’ın Prelud Fug Allegro BWV 998 numaralı eseri aslında lavta ya da klavsen için yazılmıştır. Eserin, orijinal tonu mi bemol majördür fakat bu eserin gitara en uygun duate yapısına sahip olan re majör tonunda yorumlanması tercih edilmektedir. Füg formunun birçok ögesini içerisinde barındırdığı için bu eser üzerinden örnekleme yapılmıştır.

Johann Sebastian Bach’ın Lavta için yazdığı BWV 998 numaralı eser sanatçı tarafından 1735 yılları civarında Almanya’nın Saksonya eyaletinde bulunan Leipzig’de bestelenmiştir. birçok eser, gitar için adapte edilmiş ve bu çalgı için döneme ait geniş bir repertuar oluşması sağlanmıştır. Bach’ın bu eserinin orijinal ismi “Prelude pour la Luth” olduğu ve bugünkü çalınan haline Carl Philipp Emmanuel Bach tarafından getirildiği bilinmektedir.

Eserin tonal yapısı şu şekildedir:

BÖLÜMLER	ÖLÇÜLER	TONALİTE
Sergi (A)	1-11	(D) I (tonik)
	11-13	(G) IV (alt dominant)
	15-17	(D) I (tonik)
	17-25	(G) IV (alt dominant)
	26-31	(D) I (tonik)
Gelişme (B)	31-35	(A) V (dominant)
	35-37	(D) I (tonik)
	39-41	(G) IV (alt dominant)

	42-49	(Bm) VI
	49-61	(A) V (dominant)
	61-63	(D) I (tonik)
Sonuç	75-77	(D) I (tonik)

Bu çalışma füg biçimi hakkında mümkün olduğunca ayrıntılı bilgi vermek ve bu konuda çalışma yapacak olan müzisyenlere örnek olması amacıyla yapılmıştır. Uygulanan bu yöntemin diğer eserlerin füg bölümlerinin çalışılmasında rehber olarak izlenebileceği, öğrencilerin bu tür eserlerin önemini daha fazla anlayabilmeleri ve faydalanmaları konusunda yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abraham, I. (1986). *An Exhibition Of Sculpture Models For Projects*. U.S.A: The Gallery Press.
- Büke, A. (2001). *Bach Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Devrim, S. At, (2007). *J. S. Bach 48 Prelüd- Füg*. İstanbul: Bu Yayınevi.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Hodeir, A. (2007). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Orhansay, G. (1986). *Bach Kılavuzu*. İzmir: Küğ Yayını.
- Reimann, H. (1896). *Dictionary of Music*. London: Augener Ltd.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Usmanbaş, İ. (1990). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10, Ekim/October (Special Issue), 2023, s. 173-195

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 03.08.2023

Yayımlanma Tarihi: 20.10.2023

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi Serdar ÇİL

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla Meslek Yüksekokulu, Elektronik ve Otomasyon Bölümü
serdarcil@mu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4868-7994

TÜRKİYE'DE DEEPFAKE TEKNOLOJİSİ: YOUTUBE'DA EN ÇOK İZLENEN TÜRKÇE DEEPFAKE VİDEOLAR VE İZLEYİCİLERİ ÜZERİNE İNCELEME

ÖZET

Gelişen teknolojilerin getirdiği üretim kolaylığı ve artan ilgi sayesinde yapay zekâ algoritmaları ile üretilen deepfake içeriklerin yaygınlığı da her geçen gün artmaktadır. Genellikle ünlüler ve siyasilerin hedef olduğu deepfake içerikler, eğlence amaçlı veya itibarsızlaştırma, kazanç elde etme, kargaşa yaratma gibi kötü amaçlarla üretilebilmektedir. Bu nedenle deepfake teknolojisi kişilik haklarının ihlali, manipülasyon, telif hakları gibi konularda ortaya çıkardığı sorunlar nedeniyle tartışılmaktadır. Bu çalışmada Youtube'da en fazla izlenen 10 Türkçe deepfake videonun içerikleri ve bu içeriklere izleyicilerin tepkileri incelenmiştir. Bu bağlamda en çok eğlence amaçlı içeriklerin üretildiği ve izleyicilerin de en fazla eğlence içerikli videoları izledikleri görülmüştür. İzleyiciler eğlence amaçlı oluşturulan içeriklerle daha fazla etkileşime girmekte, bu tür videoların yorum ve beğeni sayıları diğerlerine göre daha yüksek olmaktadır. Ayrıca eğlence içerikli videolara yapılan yorumların daha olumlu olduğu görülmektedir. Ancak siyasi figürlerin yer aldığı içerikler, eğlence amaçlı üretilmiş olsa da, daha az izlenmekte, yorum ve beğeni sayısı daha düşük olmaktadır. Üstelik bu videolarda olumsuz yorumlar daha fazladır ve yorumlarda daha saldırgan bir dil kullanılmaktadır. Bireylerin, siyasi figürlerin yer aldığı içeriklerde deepfake teknolojisine yönelik endişelerinin, eğlence amaçlı içeriklere göre daha yüksek olduğu görülmektedir. İzleyiciler sanal ortamda oluşturulan, siyasilerin yer aldığı deepfake içerikleri gerçek hayattaki ideolojileri, öğrenmişlikleri ve etkileşimleri çerçevesinde değerlendirmektedirler. Gerçeklik algısını kaybeden izleyiciler sanal ve gerçek dünya arasında kalmaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Deepfake, Derin Öğrenme, Derin Sahte

DEEFAKE TECHONOLOGY IN TURKEY: AN EXAMINATION OF THE MOST-WATCHED TURKISH DEEFAKE VIDEOS ON YOUTUBE AND THEIR VIEWERS

ABSTRACT

The ease of production brought about by technological advancements and increasing interest has contributed to the growing prevalence of deepfake content created by artificial intelligence technologies. Deepfake content, which often targets celebrities and politicians, can be produced for entertainment purposes or with malicious intent such as defamation, financial gain, or inciting chaos. Therefore, deepfake technology is a subject of debate because of the issues it raises concerning violations of personal rights, manipulation, and copyright infringement. This study examined the content of the top 10 Turkish deepfake videos on YouTube and viewers’ responses to these videos. The research findings indicate that entertainment-oriented content is most commonly produced, and viewers predominantly watch entertainment videos. Viewers engage more with entertainment-oriented content, resulting in higher numbers of comments and likes compared with other types of content. In addition, comments on entertainment videos tended to be more positive. However, content that typically features political figures, even when produced for entertainment purposes, receives fewer views and garners fewer comments and likes. Furthermore, negative comments were more prevalent in these videos, which often used aggressive language. Concerns related to deepfake technology are higher among viewers when political figures are involved as compared to entertainment-oriented content. Viewers tend to evaluate deepfake content featuring political figures within the context of their real-life ideologies, biases, interactions, and knowledge, further complicating their perception of reality. Consequently, viewers who have difficulty distinguishing between the virtual and real worlds find themselves caught in a blurry line.

Keywords: Artificial Intelligence, Deepfake, Deep Learning

GİRİŞ

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte toplumsal dönüşüm de hız kazanmış ve sanayi toplumunun ardından bilgi toplumuna geçilmiştir. Bilgiye sahip olmanın, onu işleyebilmenin, kontrol edebilmenin önem kazandığı bu yeni dönemde, başta internet olmak üzere iletişim teknolojilerinin gelişimi adeta bilgi patlamasına sebep olmuştur. İnternette birlikte dünya üzerindeki bilgi ağları birbirine bağlanmış ve bilginin sınırları kalkmıştır. Web 2.0 teknolojisi ve buna bağlı gelişen sosyal medya uygulamaları ile dünya McLuhan’ın deyimiyile “küresel köy” e dönüşürken, teknolojik gelişmeler ve buna bağlı toplumsal dönüşümler ise hız kesmeden devam etmektedir. Bu gelişmelerin sonunda, McLuhan’ın öne sürdüğü küresel köy yapısının nasıl evrileceği ve nasıl bir toplum yapısının ortaya çıkacağı ise önemli tartışma konularındandır.

Sosyal medya gerçek dünyayı etkilediği gibi oluşturduğu sanal ağlarda bireylere sanal kimlikleri ile var olabilecekleri, gerçek dünyaya alternatif sanal evrenler sunmaktadır. Bu sanal evrenlerde bireyler dijital kimliklerinin de verdiği güvenle, gerçek dünyalarındaki var oluşlarına alternatif bir var oluş gerçekleştirilmekte, kendi benliklerini istedikleri şekilde ortaya koyabilmektedirler. Dijital teknolojilerin imkânları sayesinde bireyler gerçek dünya ve sanal evrenler arasında melez bir var oluş ortaya koymaktadırlar. Ancak ortaya çıkan yeni teknolojiler her geçen gün gerçek dünya ve sanal evrenler arasındaki sınırları belirsizleştirmekte ve gerçeklik algısını bozmaktadır.

Bu bağlamda insanlığın kendisini diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği olan düşünme yetisini dijital teknolojilere devretmesi yani yapay zekâ teknolojisi, teknolojik gelişmelere önemli katkılar sağlarken "İnsanlığın sonu ne olacak?" sorusunu da önemli bir tartışma konusu haline getirmiştir. Yapay zekâ teknolojisi bilgiye ulaşma, bilgiyi işleme noktasında sunduğu katkılarla teknolojik gelişmelere hız kazandırırken farklı kullanımları ise bilginin manipüle edilmesine, doğru bilgiye ulaşmanın zorlaşmasına ve gerçeklik algısının bozulmasına neden olmaktadır. Gerçek dünya ve sanal evrenler arası sıkışan, teknolojik bilgi düzeyi ve medya okuryazarlığı düşük bireyler bu süreçte daha fazla etkilenmekte, gerçeği reel dünyadaki etkileşimlerine, ideolojilerine, inançlarına göre kabullenmektedir. Bu da gerçek dünya ile sanal evrenlerin iyice içe geçmesine ve gerçekliğin farklı etkenlere göre tartışılmasına neden olmaktadır.

Yapay zekâ teknolojisi ile birlikte gelişen deepfake teknolojisi ise bu tartışmaları daha üst bir boyuta taşımıştır. Chesney ve Citron dijital kimliğe bürünmenin giderek daha gerçekçi ve ikna edici bir hal aldığını belirtirken, deepfake teknolojisinin bu kimlik bürünme sürecinin en ileri teknolojisi olduğunu öne sürmektedirler (Akt. Karakoç ve Zeybek, 2022: 51). Yapay zekâ ve deepfake teknolojisi ile birlikte bireyler sanal evrenlerde oluşturmak istedikleri kimliklerini gerçek dünyada hayal ettikleri kimliklerin de ötesine taşıyabildikleri gibi oluşturdukları bu deepfake kimliklerin etkileri gerçek dünyalarını da etkileyebilmektedir.

Deepfake teknolojisi bireyler arası iletişimin yanı sıra medya ve iletişim alanını da ciddi anlamda etkilemiş, içerik üretimi, haber aktarımı, eğitim ve bilgi paylaşımı gibi birçok konuda olumlu katkılar sağlamıştır. Öte yandan bu teknolojinin kötü niyetli kullanımları ise manipülasyon, mahremiyet, etik, kişilik haklarının ihlali, güvenilirlik gibi birçok tartışma konusunu beraberinde getirmiştir. Deepfake teknolojisi ile birlikte, Beridze ve Butcher’ın da belirttiği gibi gözleriyle görüp kulaklarıyla duyduğu şeylere inanan bireyler için artık bu durum zorlaşmış, görmek inanmak için yeterli olmamaya başlamıştır (Akt. Karakoç ve Zeybek, 2022: 52). Çünkü deepfake teknolojisi ile birlikte olmayan olaylar, kişiler varmış, söylenmeyen sözler söylenmiş gibi gösterilebilmekte, hatta ölen kişiler bu sanal evrenlerde tekrar hayata döndürülebilmektedir.

Aslında deepfake ile oluşturulan bu içerikler çoğunlukla bireyler tarafından eğlence amaçlı tüketilmekte ve gerçek olmadıkları bilinmektedir. Deepfake ile ilgili asıl sorun oluşturulan bu içeriklerle bireylerdeki gerçeklik algısının değiştirilmeye çalışılması, sanal ile gerçeğin sınırlarının ortadan kalkmasıdır. Çünkü bu sınırlar ortadan kalktığında gerçeklik algısı kaybolan bireylerin sanalda oluşan tepkileri gerçek dünyaya yansıyabilmekte ve toplumsal düzeni tehdit edebilmektedir. Zira kötü niyetle oluşturulan deepfake içeriklerin siyasi kargaşa, kişilik haklarının ve mahremiyetin ihlali gibi birçok soruna yol açtığı görülmüştür. Bu olumsuzlukların yanında diğer önemli bir konuda bireylerin bu tür içerikleri nasıl yorumladığı, tartıştığı, ne tür tepkiler verdiği ve nasıl sınıflandırdığıdır. Bireylerin gerçeği algılayabilme düzeyleri, teknolojik okuryazarlıkları deepfake içeriklerin gücünü etkilemektedir.

Bu sorunlar ekseninde yola çıkan çalışmada öncelikle deepfake teknolojisi ve toplumsal yansımaları ele alınacaktır. Sonrasında Türkçe olarak oluşturulmuş ve YouTube platformunda en çok izlenen 10 deepfake videosu içerik, etkileşim verileri ve kullanıcı yorumları ekseninde

betimsel analiz yöntemiyle incelenerek bireylerin deepfake teknolojisi ile üretilen içeriklere ilişkin görüşleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Yapay Zekâ ve Deepfake Teknolojisi

Temelleri Aydınlanma Çağı’na kadar giden, modern şeklini ise Alan Turing’in “Makineler düşünebilir mi?” sorusuyla aldığı kabul edilen yapay zekâyı Buchanan, “insanların bedenini oluşturan kaslar, sinir sistemi ve zihin aracılığıyla hissetme, mantık kurma, öğrenme ve harekete geçme gibi eylemleri gerçekleştirilmesinden ilham alan bir bilim, teknoloji ve mühendislik alanı” olarak tanımlamaktadır. Buchanan yapay zekâ fikrinin makinelere de insanlar gibi düşünmenin öğretilebileceği ve bu insan gibi düşünen makinelerin kendi başlarına bazı görevleri yapabileceği fikri üzerinde temellendiğini belirtirken yapay zekânın geçmişini 18. yüzyılda Leibniz’in kişiler arası anlaşmazlıkları çözmek için mekanik akıl yürütme cihazları hayaline dayandırmaktadır. Yapay zekâ teorik de olsa matematikçi Alan Turing’in “Machinery and Intelligence” (1950) adlı makalesi ile modern şeklini almıştır. Turing çalışmasında bilgisayarlara insanlar gibi düşünme şeklinin öğretilebileceğini ve bilgisayarların eğitilebileceğini savunmuştur (Akt. Adaş ve Erbay, 2022: 329). Leibniz’in dönemin teknolojik imkânları dâhilinde mekanik olarak düşlediği Turing’in yine bilgisayarların henüz yeni olduğu dönemdeki teorileri ile gelişen yapay zekâ ve uygulamaları, her geçen gün insan hayatındaki önemini ve yerini artırmaktadır.

Nilsson yapay zekâ kavramını “makinelere akıllı davranış sergileyebilmesi” olarak tanımlarken akıllı davranışın ise sırayla algılama, akıl yürütme, öğrenme, iletişim kurma, karışık ortamlarda hareket etme eylemlerini kapsadığını belirtmektedir. Nilsson 1998’de, uzun vadede yapay zekânın hedefini “insanların yapabildikleri şeyleri en az insanlar kadar ve hatta onlardan daha iyi yapan makineler geliştirme” olarak belirtirken (Akt. Karabulut, 2021: 1519), bugün gelinen noktada Nilsson’u doğrular şekilde yapay zekânın birçok konuda insanların önüne geçtiğini görmekteyiz.

Değirmenci ise yapay zekâyı herhangi bir canlı organizmadan faydalanmadan, bütünüyle yapay araçlar ile oluşturulan ve insanlar gibi hareketler, davranışlar gösterebilen makinelerin geliştirildiği teknolojinin genel adı olarak tanımlamaktadır (Akt. Sucu, 2019: 205). Temeli canlı unsurlara dayanmayan ancak insanlar tarafından üretilen araçlarda yine insanlar tarafından yazılan kodlar aracılığıyla, insanları taklit eden ve onu geçmeye çalışan yapay zekâ teknolojisinin bazı bilim kurgu sahnelerinde insan gibi canlı organizmalara yerleştirildiği ve insanoğlunun aslında kendini yeniden yaratmaya çalıştığı da görülmektedir. Bazı etik tartışmalar çerçevesinde gelişimine devam eden yapay zekâ kavramı ilk olarak 1956 yılında Dartmouth’ta, bu alanda çalışmalar yapan bir grup araştırmacıdan biri olan John McCarthy tarafından ortaya atılmıştır. McCarthy’nin “akıllı makineler yapma bilimi ve mühendisliği” olarak tanımladığı yapay zekâ teknolojisi, II. Dünya Savaşı sonrası birkaç bağımsız araştırmacının akıllı makineler üzerine çalışmasıyla birlikte gelişim göstermiştir (Karabulut, 2021: 1519). II. Dünya Savaşı sırasında bilgisayarın gelişmesi ile bazı askeri silah teknolojilerinde yapay zekânın ilk izlerini görmek mümkündür. Yapay zekânın gelişiminde en sansasyonel olaylardan birisi de 1997 yılında IBM tarafından geliştirilen Deep Blue adında satranç oynayan bir bilgisayarın dünya satranç şampiyonu Kasparov’u yenmesidir (Sucu, 2019:

206). Sonraki süreçte adını sıklıkla duyacağımız yapay zekâ teknolojileri gündelik hayatın içine dâhil olmaya başlamış, bazı meslek kollarında yapay zekâ ile çalışan robotlar insanların yerlerini almaya başlamıştır.

Bir pazar araştırma şirketi olan Next Move Strategy Consulting, giderek yaygınlaşan yapay zekâ pazarının on yıl içinde daha güçlü bir şekilde büyüyeceğini ve yaklaşık 100 milyar dolar olan değerinin 2030 yılına kadar iki trilyon dolara ulaşmasının beklendiğini belirtmektedir (Kırık ve Özkoçak, 2023: 87). Yapay zekâ teknolojisi robotlar üzerine yapılan uygulamalarla fiziki olarak da üretim aşamalarında yer alırken, araştırma, analiz, yazılım, tasarım, sağlık, medya gibi birçok alanda da kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır. Yapay zekânın iş hayatında kullanımı şirketler için üretim maliyetlerini düşürmekte, insana bağlı hataları minimize etmekte ve iş akış süreçlerini hızlandırabilmektedir. Bu sayede kârlılıklarını artıran şirketler için yapay zekâ uygulamalarının kullanımı cazip gelmeye başlamaktadır. Son dönemde adından sıkça söz ettiren ve kendini "yazılım tabanlı yapay zekâ sistemi" olarak tanımlayan ChatGPT de bu yapay zekâ uygulamalarından birisidir ve farklı alanlarda kullanımı giderek artmaktadır. Statista verilerine göre Şubat 2023 itibariyle Amerika’da ChatGPT kullanan şirketlerin %24’ü 50-75 bin dolar, %14’ü 75-100 bin dolar, %11’i ise 100 bin dolar üzerinde tasarruf etmiştir (Statista, 2023a). Çalışan tarafına bakıldığında ise Haziran 2023 itibariyle dünya genelinde şirket çalışanlarının %10.8’inin en az bir defa işyerlerinde ChatGPT uygulamasını kullandığı ve %4.7’sinin ise bu uygulamaya gizli şirket verilerini koyduğu görülmektedir (Statista, 2023b). Yapay zekânın iş ortamlarında giderek yaygınlaşan kullanımına ve bu uygulama üzerinde gizli verilerin kullanılmasına rağmen diğer yandan Güneydoğu Asya özelinde yapılan araştırmada kullanıcıların ChatGPT ile ilgili en önemli iki endişesinin "ChatGPT, kullanıcının bilgisi veya izni olmadan kişisel verileri toplayabilir ve kullanabilir" (%49) ve "ChatGPT daha önce insanlar tarafından gerçekleştirilen görevleri otomatikleştirerek iş kayıplarına yol açabilir" (%41) (Statista, 2023c) olması da ilginçtir. Bu veriler doğrultusunda bireylerin yapay zekâ uygulamalarının getireceği yenilikleri ve kolaylıkları kullanma noktasında istekli ancak yapay zekânın yaratabileceği sorunlar noktasında ise endişeli olduğu görülmektedir. Aslında bu durum yapay zekânın insan hayatında henüz tam olarak nasıl konumlanacağıyla ilgili belirsizliklerden ve yapay zekânın uygunsuz kullanımlarının yarattığı olumsuzlardan kaynaklanmaktadır. Bir yapay zekâ teknolojisi olan "Deepfake" de bu eleştirilerden kendi payını almakta ve olumlu/olumsuz eleştirilerle karşılaşmaktadır.

"Derin öğrenme" ve "sahte içerik" kavramlarının birleşiminden oluşan deepfake terimi, insanların asla yapmadıkları şeyleri yapmış gibi, söylemedikleri şeyleri söylemiş gibi gösteren videoları ifade eder (Lee vd., 2021: 1). Giasano deepfake teknolojisini derin öğrenme modelleriyle elde edilen görüntüleri ve videoları birleştirip kaynak video veya görüntülere yerleştirerek yapılan sentezleme işlemi olarak tanımlamaktadır (Karakoç ve Zeybek, 2022: 54). Deepfake teknolojisi bir kişinin yüz ifadesini, sesini ve tonlarını, tavırlarını taklit etmeye çalışır ve bunu öğrenmek için ise büyük veri örneklerini analiz edebilen sinir ağlarına güvenmektedir. Bu süreçte kişilerin yüzlerini değiştirmek için derin öğrenme algoritmalarını kullanmaktadır. Burada temel düşünce derin öğrenme algoritmalarının ana bileşeni olan yapay sinir ağlarını, kaynak ve hedef yüzlerin çoklu örnekleri üzerinde eğitmektir ki yeterli bir eğitim ile bu sinir ağları bütün yüzlerin özelliklerinin sayısal temsillerini oluşturabilecektir. Bu süreçte tek

yapılması gereken kaynağın yüzünü hedefle eşleştirmek için sinir ağlarını tekrar düzenlemektir (Westerlun ve Dickson’dan Akt. Elitaş, 2022: 118). Akyol (2023: 29) ise deepfake teknolojisini yapay zeka teknolojisine dayalı derin öğrenme modellerini kullanarak bir kişinin yüzünü ve sesini görsel-işitsel içerikler şeklinde değiştirmek ve manipüle etmek olarak tanımlamaktadır. Özetle Deepfake videolarda genel olarak belirli bir amaç doğrultusunda (eğlence, manipülasyon, dolandırıcılık vb.) yapay zekâ teknolojileri ile bir kişinin yüzü ve sesi alınarak başka bir videoda bulunan kişininle değiştirilmektedir. Bu işlem yapılırken yapay zekâ teknolojisine kaynak ve hedefi eşleştirebilmesi için taraflara ait yüksek miktarda video ve ses verisi gösterilmekte ve sonuçta kusursuz taklide dayalı hiper-gerçekçi görüntüler elde edilmektedir.

Lyu üç tür deepfake video türü bulunduğunu belirtmekte ve bu türleri şöyle sıralamaktadır (Akt. Elitaş, 2022: 120):

- **Kafa kuklası:** Bu yöntemde hedefin başı ve üst omzu kaynak kişinin kafası ve üst omzu ile yer değiştirilerek video oluşturulur. Bu şekilde yapılan sentezle hedef, kaynağın davranışlarını gösterir.
- **Yüz değiştirme:** Bu teknikte yüz ifadeleri aynı şekilde korunurken kaynağın sentezlenen yüzleri ile değiştirilen yüzlerle hedefin bir videosu oluşturulur.
- **Dudak senkronizasyonu:** Bu teknikte hedef aslında konuşmadığı halde bir şeyi konuşur gibi görünmesi için dudak bölgesi manipüle edilerek tahrif edilmiş bir video oluşturulur.

Aslında dijital yüz değiştirme 1990’ların başından beri film endüstrisinde çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır. Örneğin aktör Brandon Lee’nin 1994 yılında yayınlanan “The Crow” filminin çekimleri sırasında ölmesinden sonra filmin son sahnelerini kurtarmak için bu teknik kullanılmıştır. Deepfake videolar ise ilk olarak 2017 sonlarında bir kullanıcı tarafından, genç kadın ünlülerin yüzlerinin, açık erişimli makine öğrenimi yazılımı kullanılarak porno aktrislerin vücutlarına konulduğu videoların internette (Reddit) dolaşmasıyla gündeme gelmiştir (Bode, 2021: 920-921). İlk olarak gündeme gelme şekilleriyle de ilişkili olabilir ancak deepfake videolar üzerine yapılan tartışmaların birçoğu etik ve hukuk üzerine gerçekleşmektedir. İlk örneğinde olduğu gibi genellikle sosyal ağlarda paylaşmak üzere tasarlanan deepfake videolar, içinde yer aldıkları ağın da etkisi ile hızla yayılabilmekte ve bu hızlı yayılım sürecinde çoğunlukla hiçbir doğrulamaya tabi tutulmamaktadırlar. Deepfake videolar oluşturmak için gereken yazılımların her geçen gün kolaylaşması, yaygınlaşması ve mobil ortamlarda da kullanılmaya başlanması içerik üreticileri ve bu alanda oluşturulan içerik sayısını da hızla artırmaktadır. Birçoğu etik kaygılardan uzak olarak oluşturulan bu içerikler bireysel ve toplumsal anlamda ciddi sorunlara sebep olabilmektedir. Her ne kadar deepfake videoları tespit etmek için uygulamalar geliştirilmeye çalışılsa da bu teknolojiler yeterince başarı sağlayamamaktadır. Zira ‘Deepfake Algılama Mücadelesi Veri Kümesi’ yarışmasında uygulamaların deepfake videoları algılama oranı %65.18’de kalmıştır (Kırık ve Özkoçak, 2023: 83). Videoların deepfake olduğu doğrulansa dahi sosyal ağların yapısı gereği sahte videolarla oluşan algıyı tersine çevirmek, videoların etkisini tamamen ortadan kaldırmak neredeyse

imkânsızdır. Etik ve hukuksal kaygılardan uzak olarak hazırlanan deepfake videoların toplumsal ve bireysel etkileri de yıkıcı olabilmektedir.

Deepfake Teknolojisinin Kullanımları ve Yansımaları

2017 yılında adını duyuran deepfake teknolojisi, ünlülerin görüntülerinin pornografik içeriklere eklenmesi gibi olumsuz bir imaj ile ortaya çıksa da günümüzde siyaset, sinema, eğitim, eğlence gibi birçok alanda deepfake ile oluşturulmuş içerikleri görmekteyiz. Deepfake ile oluşturulan bu içeriklerle ilgili olumlu veya olumsuz birçok eleştiri gelmekle birlikte deepfake teknolojisi giderek yaygınlaşmakta ve bu tür içeriklerin sayısı her geçen gün artmaktadır. Gelişen teknolojisi ile birlikte bu içeriklerin sahte olduğunu bireylerin çıplak gözle anlamaları neredeyse imkânsız hale gelmektedir. Bu da özellikle sosyal ağlarda dolaşıma sokulan bu hiper-gerçekçi içeriklerle gerçeklik algısının bozulmasına ve bir güvenlik sorununun oluşmasına neden olmaktadır. Westerlund deepfake üreticilerini şu dört başlıkta toplamaktadır (Westerlund, 2019: 41):

- Deepfake meraklısı olan topluluklar,
- Yabancı hükümetler gibi siyasi aktörler ve çeşitli aktivistler
- Kötü niyetli kişiler (Dolandırıcılar vb.)
- Televizyon şirketleri gibi meşru ve yasal aktörler.

Belirttiğimiz üzere deepfake’in ilk ortaya çıkışı manipülatif bir şekilde, kötü niyetli aktörler tarafından gerçekleştirilmiş olup bugün de bu tür kullanımlarla sıklıkla karşılaşılmaktadır. Özellikle siyasi aktörlerin yer aldığı deepfake videolar toplumsal anlamda kargaşaya da neden olabilmektedir. Dezenformasyon ve manipülasyon ile siyasi karar alma süreçlerini etkilemek, demokratik katılıma zarar vermek, siyasi ve toplumsal kargaşa yaratmak gibi amaçlarla siyasi figürlerin birçoğuna yönelik deepfake videolar oluşturulmakta ve sosyal ağlarda dolaşıma sokulmaktadır. Bu tür videoların ilk örneklerinden biri ABD eski başkanı Barack Obama’nın bir videoda o dönemin mevcut başkanı Trump için “ahmak” kelimesini kullandığı videodur. Deepfake teknolojisi ile üretilen bu videoda, daha sonra ekranda beliren canlandırma sanatçısı videonun gerçek olmadığı ve kullanıcılara bu tür sahte videolara karşı dikkatli olmaları gerektiği yönünde bilgiler verse de video Amerika’da büyük yankı uyandırmıştır. İlerleyen süreçte siyasetçilerin kullanıldığı deepfake videolarının bu denli masum olmayan örnekleriyle de sıkça karşılaşmıştır.

Örneğin 2018 yılı sonlarına doğru, uzun süredir ortalarda görünmeyen Gabon Cumhurbaşkanı Ali Bongo’nun sağlığı hakkında yoğun spekülasyonlar vardı. Hükümet bu spekülasyonlara son vermek için Bongo’nun geleneksel yeni yıl konuşmasını yaptığı bir video yayınladı. Ancak videoda Bongo’nun olağandışı görüldüğü ve videonun bir deepfake olduğu iddia edildi. Hükümet şüpheleri ortadan kaldırmak isterken Bongo’nun öldüğü ve bunun örtbas edildiği yönündeki iddialar daha da artmaya başladı. Bu durumu sebep gösteren ordu üyeleri bir hafta sonra darbe girişiminde bulundu. Sonraki süreçte videoda yapılan adli tıp analizlerinde herhangi bir manipülasyona, videonun deepfake olduğuna dair kanıt rastlanmadı. Bongo ise şiddetli bir felç geçirdiği belirtilerek tekrar kamuoyu karşısına geçti (Deeprace, 2019: 10). Aslında bu olay özellikle siyasi deepfake içeriklerin toplumdaki gerçeklik algısını nasıl

bozabileceğini ve yarattığı şüphe ortamı ile nasıl bir toplumsal kargaşaya sebep olabileceklerini göstermektedir.

Yine Rusya-Ukrayna savaşı sırasında Ukrayna Cumhurbaşkanı Volodomir Zelenski’ye ait olduğu iddia edilen bir video paylaşılmıştır. Videoda Zelenski’nin halkına Rusya’ya karşı savaşmayı bırakmalarını söylediği izlenimi verilmektedir. Ancak Zelenski’nin sesinin gerçekçi görünmediği ve aksanının da yanlış olduğu izleyiciler tarafından fark edilmiş ve sosyal ağlarda bu video hemen kaldırılmıştı. Ancak Rus sosyal medya organlarında ise video desteklenmiştir (Allyn’dan Akt. Kırık ve Özkoçak, 2023: 90). Görüldüğü üzere başta devlet başkanları olmak üzere siyasi figürleri hedef alan deepfake videolar, kişileri itibarsızlaştırmak, kamu kurumlarını yıpratmak, demokrasiye olan inancı kırmak, seçim güvenliğini tehdit etmek, gerçeğe yönelik algıyı, güveni ve toplumsal birlikteliği bozmak, ekonomik manipülasyonlar yaratmak gibi birçok tehlikeli amaçla kullanılarak siyasal ve toplumsal kargaşaya sebep olabilirler.

Öte yandan Vaccari ve Chadwick politik bir deepfake videosunu kullanarak bireylerin deepfake videoları anlayıp anlamadıklarını ve bunun sonucunda medyaya olan güvenlerinin nasıl etkilendiğini araştırmışlardır. Araştırma sonucunda politik deepfake videoların bireyleri aldatmadığını çünkü bireylerin videodaki figürün kesinlikle böyle bir şey söylemeyeceğini düşündüklerini tespit etmişlerdir. Başka bir çalışmada ise politik deepfake videoların bireylerin siyasi tutumlarını nasıl etkilediği çevrimiçi bir deney ile araştırılmıştır. Sonuçta deepfake videoları izleyen bireylerde videodaki siyasetçiye yönelik tutumların büyük ölçüde düştüğü belirlenmiştir. Bu da deepfake videoların politik bir siyasi skandal yaratmakta kullanılabileceğini göstermektedir (Eberl vd.’den Akt. Kırık ve Özkoçak, 2023: 84). Araştırmalar doğrultusunda deepfake videoların özellikle seçim dönemlerinde seçmenlerin karar verme süreçlerine etki etmek amacıyla kullanılabileceği görülmektedir. Deepfake teknolojisinin giderek kolaylaşan kullanımı ve yaygın erişimi, üretilen içeriklerin sosyal ağlarda bir denetime uğramadan veya denetime uğrayana kadar hızlı bir şekilde yayılabilmesi ve bıraktığı etkilerin ortadan tamamen kaldırılamaması, bu teknoloji ile üretilen içeriklerin sayısının giderek artacağını ve demokrasiye önemli zararlar verebileceğini göstermektedir. Her ne kadar seçmenlerin bu tür videolara kolay inanmadığı belirtilse de videoda gösterilen siyasi figürü itibarsızlaştırma ve figüre duyulan güveni azaltma noktasında kısmen de olsa bu videoların başarılı olduğu da görülmektedir.

Bu bağlamda Türkiye’de “Deepfake” kelimesinin kullanıcılar tarafından en fazla arandığı dönemler Google Trends uygulaması ile çıkartılarak Şekil 1’de gösterilmiştir. 1 Temmuz 2022-1 Temmuz 2023 tarihleri arasında kapsayan dönemde “Deepfake” kelimesinin en fazla 8-14 Ocak 2023 ve 7-13 Mayıs 2023 tarihlerinde arandığı görülmektedir. 7-13 Mayıs 2023 tarihleri arası dönemde Türkiye’nin bir genel seçim sürecinde olduğu görülmektedir. Bu süreçte siyasi parti lideri ve Cumhurbaşkanı adayı olan siyasi bir figüre ait olduğu iddia edilen özel görüntüler paylaşılmış ve bu olay kamuoyunda büyük yankı uyandırmıştır. Görüntülerin siyasi lidere ait olup olmadığına, deepfake teknolojisi ile oluşturulduğuna dair tartışmalar sürerken siyasi lider adaylıktan çekildiğini belirtmiştir. Bireylerin ise bu süreçte görüntülerin doğruluğunu sorgulamak, deepfake teknolojisi hakkında bilgi almak gibi sebeplerle “deepfake” terimini çevrimiçi ortamda yoğun bir şekilde arattıkları görülmüştür. Bu durum deepfake teknolojisinin

siyasi figürlerle birlikte anılmasının bu tür içeriklere olan ilgiyi artırdığını, siyasi anlamda ise gerçeklik algısını belirsizleştirerek kargaşalara neden olabileceğini göstermektedir.



Şekil 1. Deepfake Kelimesinin 01.07.2022-01.07.2023 Tarihleri Arası Türkiye'de Aranma Sıklığı

Deepfake videolar manipülatif kötü niyetli aktörler tarafından arkadaşlarını, eski sevgililerini veya toplum önünde görünen ünlüleri itibarsızlaştırmak için bireysel olarak da oluşturulabilmektedir. Bu tür videolar genellikle pornografik içerikler şeklinde tasarlanmaktadır. Deepfake videoların çıkış örneğinde olduğu gibi hedef alınan kişiye ilişkin görüntüler bir porno oyuncusunun vücuduna eklenerek oluşturulan içerik sosyal ağlarda paylaşılmakta ve hedef kişi itibarsızlaştırılmaya çalışılmaktadır. Şekil 1'de deepfake kelimesinin 8-14 Ocak 2023 tarihleri arası yine yoğun olarak arandığı görülmektedir. Bu tarihte sosyal medyada yaşanan gelişmelere bakıldığında ünlü ve aynı zamanda milli bir vücut geliştirme sporcusuna ait olduğu iddia edilen özel görüntüler gündem olmuştur. Bazı internet kullanıcıları ise yayınladıkları karşılaştırma videoları ile videodaki kişinin hedef kişi olmadığını ve görüntülerin deepfake teknolojisi ile oluşturulduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır. Sonuç olarak siyasileri hedef alan deepfake içeriklerden sonra ünlüleri hedef alan bu tür içeriklerin de kamuoyunun dikkatini çektiği ve etkileşim aldığı görülmektedir. Ünlü isimler veya siyasiler medyada çok fazla yer aldığından çevrimiçi ortamlarda bu kişilere ait işlenebilecek çok fazla video ve fotoğraf gibi veri bulunmaktadır. Bu veri bolluğu da deepfake uygulaması yapacak kişiler için potansiyel yaratmaktadır (Akyol, 2023: 31).

Hollanda merkezli bir siber güvenlik şirketi olan Deeptrace'in 2019 yılında yayınladığı rapora göre çevrimiçi deepfake videoların %96'sını pornografik içerikler oluşturmaktadır. Bu tür içeriklerin yer aldığı web siteleri ve bu sitelerdeki deepfake pornografik içeriklere rağbet ise her geçen gün artmaktadır. Deeptrace tarafından yapılan analizde bu sitelerde yer alan pornografik deepfake videolarının tamamında kadınlar hedef alınmakta ve bu içerikler kadınlara zarar vermektedir. Ancak YouTube gibi platformlarda dolaşan ve pornografik olmayan deepfake videoların %61'inde erkeklerin hedef alındığı görülmektedir. Yine bu videolar için yapılan meslek analizinde pornografik sitelerde yer alan deepfake videolarda hedef alınan kadınların %99'unu eğlence sektöründe çalışan aktrisler ve müzisyenler oluşturmaktadır. Ancak YouTube üzerindeki deepfake videolarında eğlence sektöründe çalışanların yanı sıra (%81) başta politikacılar olmak üzere, iş insanları, haberciler gibi farklı meslek gruplarından kişiler de yer almaktadır (Deeptrace, 2019: 2). Oluşturulan videolarla

izleyicilerden etkileşim almak, gündem yaratmak ve bu sayede izlenme sayısını artırmak gibi nedenlerle bu tür deepfake videolarda genellikle ünlü kişiler hedef alınmaktadır. Bunun dışında bireysel olarak da eski sevgiliden intikam almak, şantaj gibi amaçlarla da kadınları tehdit eden deepfake içerikler üretilmektedir.

Deepfake teknolojisi bunların dışında kimlik hırsızlığı, dolandırıcılık gibi birçok amaçla da kullanılmaktadır. Deepfake içerikler oluşturmak için özellikle çevrimiçi ortamlarda hakkında veri (ses, görüntü) toplanabilecek kişiler, örneğin üst düzey şirket yöneticileri seçilmekte ve bu kişilerin deepfake teknolojisi ile oluşturulmuş ses ve görüntüleri ile aranan kişiler dolandırılmaktadır. Örneğin İngiliz enerji firmasının CEO’su bir ses deepfake’i ile şirket başkanı tarafından arandığına inandırılarak 243 bin dolar dolandırılmıştır. Benzer şekilde bankacılık sisteminde ödeme doğrulama aşamasında deepfake ile oluşturan ses ve videolarla dolandırıcılıklar yapılabilmektedir (Diken, 2023). Deepfake teknolojisi ile üretilen içerikler habercilik anlamında da önemli sorunlar yaratmakta, bu teknoloji ile üretilen içerikleri doğrulama noktasında haberciler zorlanmaktadır.

Deepfake teknolojisi çıkış anından itibaren çoğunlukla kötü amaçlarla kullanılmış olmakla birlikte bu tür içeriklerin özellikle sosyal medyada eğlence amaçlı da yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. 1990 yılında çekilen *Home Alone* (Evde Tek Başına) filmi, başrol oynayan çocuk karakterin yüzünün ünlü aktör Sylvester Stallone’nin yüzü ile değiştirilerek "Home Stallone" adıyla sosyal ağlarda paylaşılmış ve büyük ilgi görmüştür. Türkiye’de ise Cüneyt Arkın, Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen gibi Yeşilçam yıldızlarının yüzleri *Matrix*, *Scarface* gibi ünlü filmlere yerleştirilmiş ve orijinal filmlerdeki sesler eklenip komedi tarzında senaryolaştırılarak sosyal ağlarda paylaşılmış ve olumlu tepkiler almıştır. Sinemada yüksek maliyetli yüz değiştirme işlemlerinin deepfake teknolojisi ile daha kolay ve ucuz bir şekilde yapılabilmesi ileride sinema alanında bu teknolojinin adını sıkça duyuracağını da göstermektedir. Eğlence amaçlı yapılan bu tür içerikler dışında sinema sektöründe deepfake teknolojisi bazen ihtiyaç olarak da kullanılmaktadır. Örneğin 2015 yılında çekilen "Fast and Furious 7" filminde serinin önceki filminde oynayan Paul Walker 2013 yılında hayatını kaybettiği için film sanatçının deepfake görüntüleri ile çekilmiştir. Walker’ın kardeşi olan Caleb Walker’ın görüntülerinin üzerine Paul Walker’ın görüntüleri eklenerek film çekilmiştir. Yine *Rogue One: A Star Wars Story* (*Rogue One: Bir Star Wars Hikâyesi*) filminde de önceki serilerde oynamış ancak hayatını kaybetmiş oyuncular deepfake teknolojisi ile canlandırılarak filme dâhil edilmişlerdir.

Deepfake teknolojisi sanat ve eğitim gibi alanlarda da kullanılabilir. Sanat alanında Salvador Dali’nin 2019 yılından beri Dali Müzesi’nde sergilenen deepfake teknolojisi ile üretilmiş dijital yeniden canlandırması sanat alanındaki çarpıcı kullanımlara örnek gösterilebilir. Ziyaretçiler bu yeniden canlandırma ile etkileşime girebilmekte, soru sorabilmekte ve hayatı hakkında anlattıkları hikâyeleri dinleyerek öz çekim yapabilmektedirler. Eğitim alanında ise özellikle öğrencilerin sıkıcı bulduğu konular tarihi figürlerin yeniden canlandırması ile kendi ağızlarından anlatılabilir. Bu sayede konular daha ilgi çekici hale gelebileceği gibi akılda kalıcılık ve öğrenme oranlarında da artış sağlanabilir (Yıldırım ve Yolcu, 2022: 67). Zira sosyal medyada George Washington, Abraham Lincoln ve Osmanlı padişahlarının deepfake teknolojisi ile oluşturulan görüntüleri büyük ilgi çekmektedir.

Olumlu veya olumsuz kullanımlarıyla deepfake teknolojisini uygulamak her geçen gün kolaylaşmakta ve buna bağlı olarak oluşturulan içerik sayısı da giderek artmaktadır. Deepfake teknolojisinin yaygın kullanımına ve bu konuda literatürdeki tartışmalara bakıldığında genellikle bu teknolojinin olumsuz taraflarının ön plana çıktığı görülmektedir. Eğlence amaçlı üretilen içerikler görünüş itibarıyla zararsız gibi olsa da bu içerikler dahi, yer verilen ünlü kişiler veya sinema filmleri bağlamında telif, kişilik hakları ve etik gibi konularda eleştirilmektedir. Örneğin çalışmaya da konu olan Kemal Sunal, Cüneyt Arkın gibi Yeşilçam ünlülerinin Matrix, Universal Soldier gibi filmlere eklenen görüntüleri izleyiciler için eğlenceli, duygusal veya ilgi çekici gelebilmektedir. Öte yandan sanatçıların görsellerinin izinsiz kullanımı veya filmlerin yine izinsiz bir şekilde işlenmesi telif hakları konusunda tartışmalıdır. Sanatçılar bu tür videolar ile herhangi bir mağduriyet yaşamasa bile video yayıncısı bu kişilerin görüntüleri üzerinden bir kazanç elde etmekte ve bu ticari kazanç telif sorununu da ortaya çıkarmaktadır.

İtibarsızlaştırma, pornografi, kazanç elde etme, intikam alma vb. kötü amaçlarla üretilen deepfake içerikler ise zaten tartışmanın merkezinde yer almaktadırlar. Bu tür içeriklere karşı mevcut hukuksal düzenlemeler yetersiz ve geç kalabilmekte bu durumda da hedef alınan bireyler için kişilik haklarının çiğnenmesi, özgürlüklerin kısıtlanması, itibar kaybı gibi mağduriyetler oluşabilmektedir. Sanal dünyanın görsel şovları içerisinde gerçeklik algısı bulanıklaşan bireyler gerçek dünyayı da bu görsel şovlar ekseninde değerlendirebilmektedir. Okumak yerine görmenin daha az çaba gerektirmesi bireyleri bu görsel şovlara yönlendirmekte ve gördüklerine inanmaları, onu kabul etmeleri daha kolay olmaktadır. Üstelik sanal dünyanın hız avantajı, zaman ve mekândan bağımsız erişim kolaylığı buradaki görsel şovların çok hızlı bir şekilde yayılmasını ve kabul edilmesini sağlamaktadır. Bu döngüde deepfake içerikler de kendine özgü ilginçlik, eğlenceli olma, sansasyonellik gibi özelliklerinden dolayı çok fazla üretilmekte, çok hızlı ve yaygın tüketilmekte ve çoğunlukla sorgusuz kabul edilmektedir. Ancak bu içeriklerin sahte olduğu öğrenildiğinde tersine süreç önceki gibi hızlı bir şekilde işlemediği gibi sahte içeriklere maruz kalan herkese ulaşamamakta, ulaşılsa dahi şüpheye yer vermeyecek şekilde tersine bir ikna süreci olmamakta ve hedef alınan bireylerin mağduriyetleri tam olarak ortadan kaldırılamamaktadır.

Westerlund deepfake teknolojisini toplumsal yapı, siyaset sistemi ve iş dünyası için bir tehdit olarak kabul eder ve bu tehditleri şöyle sıralar (Westerlund, 2019: 42):

- Gerçek haberleri sahte haberlerden ayırmak isteyen gazeteciler üzerinde baskı yapar.
- Propagandaları yayar ve seçimlere müdahale ile milli güvenliği tehdit eder.
- Vatandaşların otoritelerden gelen bilgilere olan güvenini zedeler.
- Kişi ve kurumlar için siber güvenlik sorunları ortaya çıkarır.

Deepfake teknolojisi ile üretilen içerikler bireyler tarafından eğlence amaçlı olarak da kullanılsa bazı sorunları beraberinde getirmektedir. Bu sorunlar bireysel düzeyde olabileceği gibi Ukrayna Cumhurbaşkanı Zelenski örneğinde olduğu gibi, özellikle kriz dönemlerinde, kitlesel sorunlara da yol açabilecek potansiyele sahiptir. Bu nedenle bu tür içeriklerin oluşum ve yayılım sürecine daha erken müdahale edilebilecek teknik önlemlerin geliştirilmesi önem arz etmektedir.

Deepfake teknolojisi ile üretilen içerikler çoğunlukla sosyal ağlarda paylaşılmakta ve bu mecralarda yayılmaktadır. Aslında bu içerikler kitleleri etkileme gücünün büyük bölümünü de yayınladıkları mecralardan ve bu mecralarda iletişim kuran kitlelerden almaktadırlar. Bu bağlamda deepfake içeriklerin çokça paylaşıldığı alanlardan biri de YouTube platformudur. Çeşitli nedenlerle geleneksel medyadan kopan izleyiciler için YouTube çok boyutlu alternatif bir yeni medya aracı olarak öne çıkmaktadır. Çalışmamıza da konu olan YouTube’la ilgili bir araştırmada izleyicilerin eğer görsel olarak ilgi çekici ise Youtuber’ların oluşturdukları videolara daha fazla güvendikleri tespit edilmiştir (Jain ve Kaur, 2023: 208). Dolayısıyla deepfake teknolojisi ile oluşturulan içeriklere karşı izleyicilerde oluşabilecek şüphenin Youtuber’ların sağladığı güvenle ortadan kalkma ya da azalma ihtimali bulunmaktadır.

Dünyanın en fazla kullanılan video platformlarından olan Youtube, pornografik içerikler dışında deepfake teknolojisi ile üretilen içeriklerin de en fazla yer aldığı platformlardandır. Çalışmanın araştırma kısmında Türkiye’deki deepfake teknolojisi kullanımını ve bu teknoloji ile üretilen içerikleri, bu içeriklere gelen izleyici tepkilerini analiz ederek deepfake teknolojinin Türkiye’deki durumu ve bireylerin bu teknolojiye yaklaşımları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Araştırma

Dünya üzerinde Google’dan sonra en çok ziyaret edilen ikinci Web sitesi, en çok kullanılan ve en fazla vakit geçirilen video uygulaması ve Facebook’tan sonra en fazla kullanılan ikinci sosyal medya uygulaması olan YouTube (WeAreSocial, 2023), bu özellikleri nedeni ile araştırma alanı olarak seçilmiştir. YouTube ’da kullanıcılar ücretsiz olarak kendi içeriklerini üretip diğer kullanıcılarla istediği gibi paylaşabilmekte veya diğer kullanıcıların paylaştıkları içerikleri aynı şekilde ücretsiz olarak tüketebilmektedir. YouTube’da amatör veya profesyonel fark etmeksizin tüm kullanıcılar video paylaşabilmekte, canlı yayın yapabilmekte, diğer kullanıcıların içeriklerine veya bu içeriklere yapılan yorumlara yorum yazarak diğer kullanıcılarla etkileşime girebilmektedir. Daha çok eğlence, müzik, belgesel, eğitim videoları gibi içeriklerin paylaşıldığı YouTube geleneksel medyadan kaçan izleyiciler ve aynı zamanda yayıncılar için alternatif bir mecra oluşturmaktadır. Diğer birçok sosyal medya uygulaması ile entegre çalışabilen YouTube bu sayede daha fazla kullanıcıya ulaşabilmekte ve paylaşılan içeriklerin etkileşim oranını da artırmaktadır. Bu sebeplerden dolayı deepfake teknolojisi ile üretilen içeriklerin en fazla bulunduğu alanlardan biri de araştırmamıza konu olan YouTube platformudur.

Araştırma kapsamında öncelikle YouTube ‘da en fazla izlenme oranına sahip olan ilk 10 Türkçe deepfake içerik tespit edilmeye çalışılmıştır. “Deepfake” terimi ile yapılan arama sonuçları izlenme sayısına göre sıralandığında çıkan sonuçların neredeyse tamamı yabancı içeriklerdir. Ancak “CAPSMAN34” kanalı tarafından oluşturulan “KEMAL SUNAL THE MASK” içeriği 5,7 milyon izlenme sayısı ile sıralamaya girmektedir. En çok izlenen Türkçe deepfake içerikleri tespit etmek için “deepfake Türk”, “deepfake Türkçe” gibi farklı terimler kullanılarak arama yapılmıştır. Üretilen içeriklerin farklı anahtar kelimelerle siteye yüklenmesi arama sonuçlarının tutarlılığını da etkilemektedir. Örneğin bir kanalın daha az izlenen bir içeriği anahtar kelimeleri sayesinde sıralamaya girebilirken daha fazla izlenen içerik sıralamaya girememektedir. Bu nedenle sıralamaya giren kanalların sayfaları da taranarak yapılan sıralama

ile videolar belirlenmiştir. Deepfake teknolojisi ve uygulanması hakkında bilgi veren videolar araştırma kapsamına alınmamıştır. İzlenme sayılarına göre oluşturulan listede ilk 10 videonun 9 tanesinin "CAPSMAN34" kanalı tarafından oluşturulduğu 1 tanesinin ise Ziraat Bankası tarafından çekilen "Sen Hep Gülümse" adlı reklam filmi olduğu tespit edilmiştir. "CAPSMAN34" kanalı tarafından oluşturulan içeriklerin neredeyse tamamı Yeşilçam karakterlerinin görüntülerinin popüler yabancı filmlere yerleştirilmesi ile oluşturulan içeriklerdir. Bu durum araştırma sonuçlarına yapılacak analizin eğlence içerikli videolarla sınırlı kalmasına ve kullanıcıların tepkilerinin tam olarak analiz edilememesine sebep olacağından "CAPSMAN34" kanalına ait en çok izlenen videolardan ilk 5 tanesi analize dâhil edilmiş kalan 5 video ise bu kanal dışında en çok izlenen videolardan seçilmiş ve toplam 10 video üzerinde betimsel analiz gerçekleştirilmiştir.

Betimsel analizde elde edilen veriler daha önceden belirlenen başlıklar altında özetlenir ve yorumlanır. Bu analiz türünde veri kaynaklarından yapılan alıntılar çalışmanın güvenilirliği açısından yararlı olacaktır. Bu analiz türünde amaç elde edilen bulguları özetlenmiş ve yorumlanmış haliyle okuyuculara iletmektir (Özdemir M., 2010: 336). Bu bağlamda araştırmaya konu olan videolardaki yorumlar "olumlu", "olumsuz" ve "tarafsız" başlıkları altında sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bazı yorumlar elde edilen bulguları daha açık ve çarpıcı ifade etmek için paylaşılmıştır. Ayrıca deepfake videolara izleyicilerin tepkilerini belirlemek için yorumlarla elde edilen veriler izlenme ve beğeni sayısı, yayınlanan kanal ve abone sayısı verileri ile birlikte yorumlanarak daha kapsamlı ve çok boyutlu bir analiz elde edilmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda öncelikle belirlenen videolar izlenme sayısına göre sıralanarak videolara ilişkin yayınlandıkları kanal, kanalın abone sayısı, konu başlığı, beğeni ve yorum sayıları tespit edilerek bu bilgiler ekseninde bir değerlendirme yapılmıştır. Kullanıcıların içeriklerle ilgili tepkilerini ortaya koymak adına Google’ın bir uzantısı olan ve veri madenciliği yapmaya olanak tanıyan "Scraper" uzantısı ile videoların sayfalarındaki yorumlar alınarak Excel sayfasına aktarılmıştır. Scraper uygulaması simgeler ile yapılan yorumları ve alt yorumları dâhil etmediğinden analiz ana yorumlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Excel tablosuna aktarılan toplam 6458 yorum tek tek incelenerek kullanıcıların içeriklerle ilgili görüşleri olumlu/olumsuz şeklinde sınıflandırılmıştır. İçerikle ilgisi olmayan reklam, spam türü yorumlar ve içerik harici videodaki karakterlerle veya bu karakterlerin yaşadıkları dönemle ilgili yorumlar gibi ilgisiz yorumlar ise tarafsız olarak etiketlenmiştir.

YouTube içeriklerine yorum yapabilmek, beğeni göndermek veya videonun yayınlandığı kanala abone olabilmek için öncelikle kullanıcıların bir YouTube hesabı olması ve bu hesapla giriş yapmaları gerekmektedir. YouTube kurallarına göre kullanıcılar bir videonun sadece beğenilme sayısını görebilirken beğenilmeme sayısı sadece kanal sahibi tarafından görüntülenebilmektedir. Yaklaşık 6 milyon kişi tarafından izlenen bir videonun izleyicilerden sadece 3632 yorum ve 86000 beğeni aldığı görülmektedir. Dolayısıyla video ile etkileşime girmeyen kullanıcıların görüşlerinin alınamaması ve analize dâhil edilememesi araştırmanın bir sınırlılığıdır. Ayrıca bot ve trol hesaplardan yapılan yorumlar da araştırmanın geçerliliğini etkileyeceğinden bütün yorumlar tek tek incelenerek bu tür yorumlar araştırma kapsamından çıkarılmıştır. Yorumların analiz edilmesi sonucu elde edilen veriler video ve kanala ilişkin

verilerle harmanlanarak kullanıcıların deepfake teknolojisi ile üretilen içeriklere ilişkin söylemleri ve görüşleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tablo 1’de araştırmaya konu olan, YouTube’ da en çok izlenen deepfake teknolojisi ile üretilmiş Türkçe videolara ilişkin veriler görülmektedir. Araştırmaya konu olan videoların isimleri imla hataları noktasında müdahale edilmeden, YouTube’da verildikleri haliyle tabloya eklenmiştir. CAPSMAN34 kanalı tarafından 2019 yılının sonlarında üretilen “KEMAL SUNAL THE MASK” videosu en çok izlenen, yorum ve beğeni alan video olarak ilk sırada yer almaktadır. CAPSMAN34 kanalı tarafından eğlence amaçlı hazırlanan deepfake içeriklerin en fazla izlenme sayısına sahip oldukları görülmektedir. Kanalin takipçi sayısının diğer kanallardan fazla olması izlenme oranlarını artırabileceği gibi üretilen içeriklerin kullanıcılar tarafından beğenilerek paylaşılması ve ortaya çıkan etkileşimin kanalın takipçi sayısını artırmış olması da mümkündür.

<i>VİDEO ADI</i>	<i>KANAL/ABONE SAYISI</i>	<i>YÜKLENME TARİHİ</i>	<i>İZLENME SAYISI</i>	<i>YORUM SAYISI</i>	<i>BEĞENİ SAYISI</i>
<i>KEMAL SUNAL THE MASK</i>	CAPSMAN34-123,000	30.Ara.19	5.763.752	3632	86000
<i>İNTİKAM (İBRAHİM TATLİSES-MAHMUT TUNCER-AYDEMİR AKBAŞ)</i>	CAPSMAN34-123,000	20.Eki.19	2.215.154	2215	23000
<i>CÜNEYT ARKIN UNİVERSAL SOLDİER</i>	CAPSMAN34-123,000	10.Oca.20	1.548.969	1730	20000
<i>NARCOS İbrahim Tatlises 1.Bölüm</i>	CAPSMAN34-123,000	20.Mar.20	1.397.658	1255	21000
<i>Sen Hep Gülümse</i>	Ziraat Bankası-22,700	31.Ara.20	1.176.642	277	23000
<i>SCARFACE BİLO VE MAHO</i>	CAPSMAN34-123,000	31.Eki.19	1.120.770	1163	22000
<i>Fahrettin Koca - Güldür Güldür Kurul Toplantısı Yapıyor</i>	Lokum Film-Doğu-6,720	2.May.21	522.329	197	2800
<i>Ben Aslında Recep Tayyip Erdoğan Değilim</i>	Lokum Film-Doğu-6,720	1.Oca.22	272.628	490	3400
<i>hüseyin aktepe joker olursa</i>	deepfake turkish-2,360	15.Haz.23	152.456	463	15000
<i>Kemal Kılıçdaroğlu Aslında Kemal Kılıçdaroğlu Değil</i>	Lokum Film-Doğu-6,720	30.Oca.22	143.726	201	2700

Tablo 2. YouTube ‘da En Çok İzlenen Türkçe Deepfake Videolara İlişkin Veriler

2011 yılında YouTube’ a katılan CAPSMAN34 kanalında yayınlanan 27 videonun neredeyse tamamı deepfake teknolojisi ile oluşturulmuş içeriklerdir. Kanalın 123 bin takipçisi vardır. 30 Aralık 2019 tarihinde CAPSMAN34 kanalı tarafından yüklenen “KEMAL SUNAL THE MASK” videosu aynı kanalda kendinden önce yayınlanan videolardan daha fazla izlenme sayısı, beğeni ve yoruma ulaşmıştır. Jim Carrey’nin başrolde oynadığı “The Mask” (Maske) filminin bazı sahneleri kesilmiş ve Carrey’nin suratına deepfake teknolojisi uygulanarak Kemal Sunal’ın suratı yerleştirilmiştir. Filminden alınan sahneler bir senaryo dâhilinde Kemal Sunal’ın oynadığı filmlerden alınan diyaloglarla birleştirilerek konu bütünlüğü sağlanmış ve eğlence amaçlı bir içerik oluşturulmuştur. 3 dakika 53 saniye uzunluğundaki video Tablo 1’de görüldüğü üzere 6 milyona yakın izlenme sayısına ulaşmış ancak yorum ve beğeni sayısı izlenme sayısının çok gerisinde kalmıştır. Kullanıcıların videoyu birden fazla izleme olasılığı bu durumu etkileyebileceği gibi yorum ve beğeni için izleyicilerin bir kullanıcı hesabı ile giriş yapma zorunluluğu ve kullanıcıların bunu tercih etmemesi, zahmetli bulması vb. gibi etkenler de bu farkın oluşmasında önemli sebeplerdendir. Ayrıca kullanıcıların izleme deneyimlerini beğeni veya yorumlarla diğer kullanıcılarla veya arkadaşları ile paylaşmak istememeleri, görünür olmaktan kaçınmaları da bunda etkili olabilmektedir. “KEMAL SUNAL THE MASK” videosunu izleyen 86 bin kişi içeriği beğenmiştir. Ancak içeriği beğenmediğini belirten kişilerin sayısı YouTube tarafından sadece kanal sahiplerine gösterildiğinden bu veriye ulaşamamaktadır. İçeriğe yapılan 3632 yoruma Scraper uzantısı aracılığıyla veri madenciliği uygulanmıştır. Scraper uzantısı alt yorumları ve sadece şekil ya da emojilerden oluşan yorumları dâhil etmediğinden geriye kalan 1333 yorum incelenmiştir. Bu yorumlardan %56,8’i (n=757) olumlu iken sadece %1,8’i (n=24) olumsuz %41,4’ü (n=552) ise tarafsız olarak görülmüştür. İçeriğin eğlence amaçlı üretilmesi ve insanları eğlendirmesi, toplumun büyük çoğunluğu tarafından saygı duyulan ve özlemlerle anılan Kemal Sunal’ın görüntülerine yer verilmesi gibi sebepler olumlu yorumların sayısını etkilese de deepfake teknolojisinin uygulanma şekli ve bu teknolojiye karşı oluşan merak ve ilgi de olumlu yorumların sayısını etkilemiştir. Zira kullanıcılar “İzlerken Kemal Sunal’ın ne kadar erken gittiğini hatırlayıp onu özlediğimizi fark ettim. Mekânı cennet olsun. Çalışma ise muhteşem olmuş elinize emeğinize sağlık:)), “Eline sağlık! Bir efsaneyi yeniden yaşattın!” örneklerinde olduğu gibi yorumlarda hem Kemal Sunal’a olan saygı, sevgi ve özlemlerini aktarmakta hem de uygulanan deepfake teknolojisini övmektedirler. 24 kullanıcı ise içerikle ilgili olumsuz yorum yapmıştır. “Adam ölmüş siz dalgamı geçiyorsunuz?”, “Rahmetliye böyle olmaz” şeklindeki olumsuz yorumlarda, oluşturulan içerikle Kemal Sunal’a karşı saygısızlık yapıldığı öne sürülmektedir. “Bu teknoloji çok tehlikeli. Bunu bilir bunu söylerim. Bizim kuşağa göre değil” veya “Çok tehlikeli bir teknoloji” gibi yorumlarda ise kullanıcılar deepfake teknolojisine karşı duydukları endişeyi dile getirmektedirler ancak olumsuz yorumların oranı son derece düşüktür. 552 yorumda ise içerikten bağımsız olarak Kemal Sunal ve filmlerine yapılan övgüler, filmdeki sahnelerle ilgili yorum ve kıyaslar veya içerikle ilgisiz kelimeler yer almaktadır.



Görsel 1. KEMAL SUNAL THE MASK videosundan sahneler

Deepfake teknolojisi ile oluşturulmuş en çok izlenen ikinci Türkçe içerik ise yine CAPSMAN34 kanalı tarafından hazırlanan “İNTİKAM (İBRAHİM TATLİSES-MAHMUT TUNCER-AYDEMİR AKBAŞ)” adlı videodur. Jean-Claude Van Damme’nin Kickboxer (Kana Kan) adlı filmine uygulanan deepfake teknolojisi ile İbrahim Tatlıses, Mahmut Tuncer, Aydemir Akbaş ve Yıldız Tilbe gibi Türk ünlülerin yüzleri filmdeki oyuncuların yüzlerine eklenmiştir. “KEMAL SUNAL THE MASK” filmine benzer şekilde oyuncuların kendi seslerinden alınan kesitler filmde alınan kesitler ile birleştirilerek eğlence amaçlı bir içerik oluşturulmuştur. 15 dakika 41 saniye uzunluğundaki video yaklaşık 2 milyon 200 bin kez izlenmiş, 23 bin beğeni ve 2215 yorum almıştır. Scaper aracılığıyla elde edilen 1206 yorum incelenmiş ve bu yorumların %63,25’inin (n=763) olumlu, %0,75’inin (n=9) olumsuz ve %36’sının (n=434) ise tarafsız olduğu belirlenmiştir. Kanalın incelenen videoları içinde 20 Ekim 2019 tarihi ile ilk yüklenen bu videoya 9 kullanıcı olumsuz yorum yapmıştır. Olumsuz yorumlarda bir önceki videoda olduğu gibi deepfake teknolojisinden endişe duyan, bu teknolojiyi gereksiz bulanların yanı sıra videoya uygulanan deepfake teknolojisini başarısız ve yetersiz bulan yorumlar da yer almaktadır. Olumlu yorumda bulunan 763 kullanıcı ise çoğunlukla Kemal Sunal örneğinin tersine oyuncular üzerinden değil uygulanan deepfake tekniği ve tekniği uygulayan kişi üzerinden övgüler geliştirmişlerdir. Ayrıca filmde görüntüleri yer alan Mahmut Tuncer’in oğlu da içeriğe yorum yaparak kendisinin ve babasının içeriği beğendiğini belirtmiştir. İçeriğin eğlence amaçlı oluşturulması ve izleyicilerin olumlu tepkilerinin de sanatçıdan gelen bu olumlu dönüşü etkilediği düşünülebilir. 434 izleyici ise videoda uygulanan deepfake teknolojisinden bağımsız olarak videodaki oyuncular ve önceki filmlerindeki replikleri, yeni video için konu önerileri gibi yorumlarda bulunmuşlardır.

Üçüncü olarak incelemeye alınan video yine CAPSMAN34 kanalı tarafından yüklenen “CÜNEYT ARKIN UNİVERSAL SOLDİER” başlıklı içeriktir. Videoda yine Jean-Claude Van Damme’nin Universal Soldier (Evrenin Askerleri) filminden alınan bir sahnede deepfake teknolojisi ile Van Damme’nin yüzüne Cüneyt Arkın’ın, restoran çalışanının yüzüne ise İbrahim Tatlıses’in yüzü eklenmiştir. Diğer örneklerle benzer şekilde sanatçıların ses kayıtları ile filmde alınan sahneler bir kurgu dâhilinde birleştirilerek eğlence amaçlı bir içerik oluşturulmuştur. 4 dakika 2 saniye uzunluğundaki içerik yaklaşık 1 buçuk milyon kez izlenirken 20 bin beğeni ve 1730 yorum almıştır. Scaper uzantısı çalıştırılarak elde edilen 1120 yorum incelenmiş ve bu yorumların %48’inin (n=538) olumlu, %51,3’ünün (n=574) tarafsız ve %0,7’sinin (n=8) ise olumsuz olduğu belirlenmiştir. Kullanıcılar “*Emeği geçenlerin eline sağlık süper olmuş çok orijinal*” şeklinde yorumlar ile videoyu hazırlayan kişi ve videoya övgü

yaparken "Müthiş, sinemada yeni dönem.", "Yeni filmler çekileceğine böyle şeyler yapılınsın." gibi yorumlarla da deepfake teknolojisini ne kadar benimsediklerini göstermektedirler. "Teknoloji kötü yerlere gidiyor." şeklindeki olumsuz yorumlarla yine deepfake teknolojisi ve geleceği hakkındaki endişeler dile getirilirken diğer olumsuz yorumlar genellikle videoda yer alan teknik sorunlar ve oyuncuların bazılarının küçük düşürüldüğü iddiası ile ilgilidir. 574 kullanıcı tarafından yapılan ve tarafsız olarak konumlandırılan yorumlarda ise ağırlıklı olarak videodaki oyuncuların kişilikleri ve oyunculukları hakkında konuşulmaktadır.

En çok izlenen dördüncü video CAPSMAN34 tarafından oluşturulan "NARCOS İbrahim Tatlıses 1.Bölüm" başlıklı Kolombiyalı ünlü uyuşturucu baronu olarak bilinen Pablo Escobar'ın hayatını konu alan "Narcos" dizisinden uyarlanan içeriktir. Videoda yine deepfake teknolojisi ile İbrahim Tatlıses'in yüzü Pablo Escobar'ın yüzüne yerleştirilmiş ve diziden alınan sahnelere İbrahim Tatlıses'in filmlerinden replikleri eklenerek eğlence amaçlı içerik oluşturulmaya çalışılmıştır. 4 dakika 14 saniye uzunluğundaki video yaklaşık 1 milyon 400 bin kez izlenmiş, 21 bin beğeni ve 1255 yorum almıştır. Scraper ile yapılan veri madenciliği sonucu alınan 832 yorum incelenmiştir. Yorumların yaklaşık %57,5'i (n=478) olumlu, %1,3'ü (n=11) olumsuz, %41,2'si (n=343) ise tarafsız olarak belirlenmiştir. Olumlu yorumlarda genellikle deepfake teknolojisi, videoyu üreten kişi ve içerikle ilgili övgüler yer almaktadır. Olumsuz yorumlarda ise içeriğin gereksiz olduğu, İbrahim Tatlıses'in yüzünün tercih edilmesi ve içerikle ilgili eleştiriler yer almaktadır. Tarafsız olarak sınıflandırılan yorumlarda ise içerikten ve içerik üreticisinden bağımsız İbrahim Tatlıses ile ilgili espri ve eleştiriler yer almaktadır.

En çok izlenen beşinci video ise diğerlerinden farklı olarak Ziraat Bankası tarafından deepfake teknolojisi ile çekilen ve Kemal Sunal'ın yüzünün bir oyuncunun yüzüne eklenerek günümüzde canlandırıldığı "Sen Hep Gülümse" adlı reklam filmidir. Geleneksel medyada da yayınlanan ve yaklaşık 1 milyon 200 bin izlenme sayısına sahip olan reklam filmi 277 yorum ve 21 bin beğeni almıştır. Ziraat Bankası kanalından yayınlanan videoya yapılan yorumların daha önce analiz edilen videolara göre düşük olduğu görülse de Ziraat Bankası kanalındaki diğer içeriklere göre daha fazla yorum aldığı ancak izlenme sayısına göre orta sıralarda yer aldığı görülmektedir. Analiz edilen 275 yorumun tamamına yakını (%99,2 n=273) reklam filmi ile ilgili olumlu görüşler içermektedir. İlk analiz edilen videoda olduğu gibi Kemal Sunal'ın Türk toplumu tarafından çok sevilen bir kişilik olması reklam filminin başarısına büyük katkı sağlamıştır. Zira yapılan yorumların büyük çoğunluğunda da Kemal Sunal'ın kişiliği özelinde reklam filmine ve kullanılan deepfake teknolojisine övgüler yapılmaktadır. Reklam filmi ile ilgili olumsuz yorum bulunmazken yaklaşık %0,8 (n=2) oranında içerikten bağımsız kabul edilen veya sınıflandırılmayan yorum bulunmaktadır.

İncelenen altıncı video yine CAPSMAN34 kanalına ait "SCARFACE BİLO VE MAHO" başlıklı, Al Pacino'nun ünlü filmi Scarface (Yaralı Yüz) karakterlerinin yüzlerine İlyas Salman ve Şener Şen'in yüzlerinin yerleştirilmesi ve ikilinin birlikte oynadıkları filmlerden alınan diyalogların kurgu dâhilinde eşleştirilmesi ile oluşturulmuştur. 1 dakika 40 saniye süren video 1 milyon 120 bin izlenme sayısı, 1163 yorum ve 21 bin beğeni almıştır. Scraper uzantısı ile videoya yapılan yorumlardan 841 tanesi alınarak incelenmiştir. Yorumların yaklaşık %65'i (n=547) olumlu, %34'ü (n=285) tarafsız ve sadece %1'i (n=9) olumsuzdur. Olumlu yorumlarda "teknoloji bizi duygulandırıyor.", "Bu bir sanattır.." şeklinde hem kullanılan teknolojiye hem

de içeriği üreten kişiye yönelik övgüler mevcuttur. Tarafsız yorumlarda ise genellikle Şener Şen ve İlyas Salman ikilisinin birlikte rol aldıkları filmlere yapılan göndermeler ve içeriği üreten kişiye karakter ve film önerileri yer almaktadır. Olumsuz yorumlarda deepfake teknolojilerine yönelik eleştirilerin daha belirginleştiği görülmektedir. Kullanıcılar bu teknolojiyi "korkunç derecede gerçek" olarak tanımlayıp kişilere yönelik şantaj unsuru ve pornografik içeriklerin üretimi noktasında kullanılabileceği yönünde endişelerini dile getirmektedirler. Bunun dışında videoyu teknik anlamda eleştiren yorumlarda mevcuttur.

Lokum Film-Doğu kanalı tarafından hazırlanan "Fahrettin Koca - Güldür Güldür Kurul Toplantısı Yapıyor Part2 DEEPFAKE" araştırmamıza konu olan en fazla izlenme oranına sahip yedinci videodur. Video başlığında "Part2" ibaresi yer alsa da kanalın kendi sayfasında videonun birinci kısmı yer almamaktadır. "Güldür Güldür" adlı televizyon programında yayınlanan bir skeçte Sağlık Bakanı Fahrettin Koca'yı canlandıran oyuncunun yüzüne deepfake teknolojisi ile Bakan Koca'nın yüzü yerleştirilmiştir. Diğer videolardaki gibi karakterin kendi sesi videoya eklenmemiş, görüntüler Bakan Koca'yı canlandıran oyuncunun sesi ile verilmiştir. 6720 takipçiye sahip Lokum Film-Doğu tarafından hazırlanan video 522 bin kez izlenirken 197 yorum ve 2800 beğeni almıştır. Scarpe uzantısı ile elde edilen 133 yorum incelendiğinde bunların yaklaşık %61,6'sının (n=82) olumlu, %11,3'ünün (n=15) olumsuz ve %27,1'inin (n=36) tarafsız olduğu görülmüştür. Olumlu yorumlar genellikle videonun kullanıcılar üzerinde bıraktığı gerçeklik algısı ile ilgilidir. "Çok gerçekçi.", "Gerçeğinden daha gerçek." gibi yorumların yanında kullanılan teknolojiyi bilmeyen izleyicilerin "Makyaj müthiş olmuş." şeklinde yorumları da mevcuttur. Tarafsız yorumlar canlandırılan kişinin siyasi bir figür olmasının da etkileri ile Bakan Koca'nın pandemi sürecindeki söylemleri ve bunlara ilişkin videodan bağımsız yapılan yorumlardan oluşmaktadır. Videonun gerçekçi bulunması eğlence amaçlı yapılan ve Bakan'ın gerçekte yer almadığı bu içeriğe bireylerin normal tepkilerini yansıtmaya neden olmuş olabilir. Olumsuz yorumlara bakıldığında da benzer şekilde Bakan Koca'ya, pandemi sürecindeki uygulamalara, programı hazırlayan Güldür Güldür ekibine yönelik eleştiriler bulunmaktadır. Eğlence amaçlı hazırlanan içerikte siyasi bir figür ele alındığından izleyicilerin siyasi yakınlıklarının eğlence unsurunun önüne geçerek yorumlara yansıdığı görülmektedir. Önceki videolara göre olumsuz yorumların oranı arttığı gibi, siyasi karşılaştırmalar ve üslup sertleşmesi de göze çarpmaktadır. Deepfake teknolojisi ile ilgili de "Bu teknoloji çok baş ağrıtır...", "Ürkütücü derecede bir montaj olmuş.", "Teknoloji çok tehlikeli." gibi endişe içeren yorumlar görülmektedir.

Lokum Film-Doğu tarafından hazırlanan "Ben Aslında Recep Tayyip Erdoğan Değilim" başlıklı video ise araştırmaya konu içerikler arasında sekizinci sırada yer almaktadır. Videonun başlığından da anlaşılacağı üzere Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın deepfake teknolojisi ile hazırlanmış ve yapay zekâ ile seslendirilmiş görüntülerini içeren video Lokum Film tarafından tanıtım ve dikkat çekmek amaçlı hazırlanmıştır. Videonun başlığından itibaren içeriğin gerçek olmadığı konusunda uyarılan izleyiciler ayrıca görüntüden efektlerin kaldırılıp canlandırma oyuncusu gösterilerek, yine Cumhurbaşkanı'nın oluşturulan görüntüsüne "Aslına bakarsanız ben Recep Tayyip Erdoğan değilim. Lokum film tarafından hazırlanan yapay zekâ ile seslendiriliyorum. Bu sebepten dolayı artık her gördüğünüzü ve duyduğunuzu iki kere sorgulayabilirsiniz." ifadelerini kullanarak ayrıca uyarılmaktadır.

Herhangi bir siyasi kargaşaya sebep olmamak ve tepki çekmemek amacıyla bu tarz uyarılara yer verildiği düşünülen videoda yer alan ifadeler de yeni yıl kutlaması, teknolojilerin doğru kullanımı ve esprili anlatımlar üzerine oluşturulmuştur. 1 dakika 5 saniye süren video 275 bin izlenme, 490 yorum ve 3400 beğeni sayısına sahiptir. Scraper uzantısı ile alt yorumlar çıktıktan sonra elde edilen 219 yorum için yapılan incelemede olumlu yorumların oranı %8 (n=17), olumsuz yorumların oranı %29 (n=63), içerikten bağımsız ve tarafsız olarak sınıflandırılan yorumların oranı ise %63 (n=139) olarak belirlenmiştir. Bu içerikte daha önce analiz edilen içeriklere oranla olumlu yorumların oranının büyük düşüş yaşadığı görülmektedir. İçerik tanıtım, dikkat çekme, farkındalık yaratma ve diğer içerikler gibi eğlence amacı ile oluşturulmuş görünse de içerisinde siyasi bir figür barındırması kullanılan teknolojiden ziyade siyasal ideolojiler ekseninde bir etkileşim ortamı yaratmış görünmektedir. Sınırlı sayıdaki olumlu yorumlar genellikle uygulanan teknoloji üzerine odaklanmakta ve içeriğin gerçeğe çok yakın olduğunu belirtmektedir. Olumsuz yorumlarda ise ağırlıklı olarak deepfake teknolojinin olası kötü niyetli kullanımına yönelik endişeler öne çıkmaktadır. “Evet, çok yakın gelecekte ne gerçek, ne sahte anlayamayacağız.”, “Artık neyin gerçek neyin sahte olduğunu gözlerimizle ve kulaklarımızla duysak da anlayamayacağız.” şeklinde gerçeklik algısının kaybolacağına yönelik yorumların yanında bu tür teknolojilerin tamamen yasaklanması gerektiğini savunan daha radikal görüşler de mevcuttur. Tarafsız olarak sınıflandırılan yorumlar ise çoğunlukla içerikten bağımsız olarak Cumhurbaşkanı’nın siyasi kimliği ile ilişkili taraflar arası etkileşime dayanmaktadır. Ayrıca içeriği hazırlayanlara yöneltilmiş teknik sorular da ön plana çıkmaktadır.

Araştırmaya konu olan dokuzuncu video Deepfake Turkish kanalı tarafından hazırlanan “hüseyin aktepe joker olursa” başlıklı videodur. 2420 takipçisi olan kanal tarafından hazırlanan bu videoda sosyal medya fenomeni olan Hüseyin Aktepe’nin yüzü deepfake teknolojisi kullanılarak Joker filmindeki başrol kahramanının yüzüne yerleştirilmiştir. Videoda uygulanan deepfake yöntemi açıklama kısmında belirtilmiş, görüntülerin gerçek olmadığı ve deepfake yöntemi ile oluşturulduğu deepfake’in tanımı ile birlikte verilmiştir. Videoda Joker filminden alınan rastgele karelerde deepfake teknolojisi kullanılarak başrol oyuncusunun yüzü Hüseyin Aktepe’nin yüzü ile değiştirilmiş ve görüntü üzerine Hüseyin Aktepe’nin konuşmalarından parçalar eklenmiştir. 1 dakika 23 saniye süren video yaklaşık 161 bin kez izlenmiş, 463 yorum ve 15 bin beğeni almıştır. İncelemeye alınan 405 yorumun yaklaşık %62,5’i (n=253) olumlu, %37,25’i (n=151) tarafsız ve sadece %0,25’i (n=1) olumsuz yorumlardan oluşmaktadır.

Olumlu yorumlardan ve Hüseyin Aktepe için yapılan internet araştırmasından anlaşıldığı kadarıyla Aktepe sosyal medyada sevilen bir fenomendir. Aktepe’ye duyulan bu sevgi videodaki yorumlarda da kendini göstermiş, videoda uygulanan teknik Aktepe üzerinden övülmüştür. Tarafsız olarak sınıflandırılan yorumlarda ise genellikle Aktepe’nin kişiliği ve sosyal medyadaki diğer görüntüleri ile ilgili kesitler ve yorumlar videodan bağımsız olarak konuşulmaktadır. Olumsuz olan tek yorumda ise Joker karakteri üzerinden video eleştirilmekte ve video “çöp” olarak nitelendirilmektedir.

İncelenen son video ise yine Lokum Film-Doğu kanalı tarafından hazırlanan “Kemal Kılıçdaroğlu Aslında Kemal Kılıçdaroğlu Değil” başlıklı Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu’nun deepfake görüntülerinin yer aldığı videodur. Daha önce

incelenen Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın videosu ile benzer şekilde hazırlanan videonun sağ alt köşesinde Kılıçdaroğlu ile yüzü eşleştirilen oyuncunun işlenmemiş görüntüleri yer almakta, ayrıca açıklama ve başlık kısmında verilen bilgilendirmeler ile videonun gerçek olmadığı, sahte olduğu izleyicilere vurgulanmaktadır. Videoda yapay zekâ ile seslendirilen Kılıçdaroğlu görüntüsü de gerçek olmadığını belirtmektedir. Eğlence ve tanıtım amaçlı hazırlandığı belli olan videoda Kılıçdaroğlu’nun görüntüsü daha önce Cumhurbaşkanı için hazırlanan deepfake videosundaki konuşmalara gönderme yaparak videolar arası etkileşim sağlanmaya çalışılmaktadır. 42 saniye süren video yaklaşık 144 bin kez izlenmiş, 201 yorum ve 2700 beğeni almıştır. İncelemeye alınan 94 yorumdan %16’sının (n=15) olumlu, %10,5’inin (n=10) olumsuz ve %73,5’inin (n=69) ise içerikten bağımsız olarak yapılan ve tarafsız olarak sınıflandırılan yorumlar olduğu belirlenmiştir. Olumlu yorumlar benzer şekilde hazırlanan Cumhurbaşkanı Erdoğan videosuna göre fazla olmasına rağmen her iki videoda da önceki videolara göre olumlu yorumların oranında büyük düşüş olduğu gözlemlenmektedir. “Çok gerçekçi bir DEEPFAKE”, “Güzel edit, ben beğendim çok gerçekçi.” şeklindeki olumlu yorumlarda genellikle içerikten bağımsız olarak uygulanan deepfake tekniği ve uygulayıcı ile ilgili övgüler yer almaktadır. Olumsuz yorumlar da yine benzer şekilde içerikten bağımsız ve uygulanan tekniğin başarısız olduğuna ve gerçekçi olmadığına yönelik eleştiriler içermektedir. Bazı kullanıcılar ise bu tarz videoların seçimler öncesi yapılmaması gerektiğini belirtirken bazıları ise videoyu bu tür videolar yapılmaması adına şikâyet edeceklerini belirtmektedirler. Tarafsız olarak sınıflandırılan yorumlar ise Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın videosunda olduğu gibi içerikten bağımsız, Kılıçdaroğlu’nun siyasi kimliği ile ilişkilendirilen yorumları ve yapımcılara yönelik soru ve önerileri içermektedir.

SONUÇ

Yapay zekâ algoritmaları ile üretilen deepfake içerikleri oluşturmak için gereken yazılımların kullanımlarının giderek daha kolay hale gelmesi ve mobil ortamlara da uyumlanması, bu tür içeriklere yönelik artan ilgi her geçen gün içerik üreticilerinin ve üretilen içeriklerin sayısını artırmaktadır. Daha çok eğlence dünyasının ünlüleri ve siyasetçileri konu alan deepfake içerikler eğlence amaçlı üretildiği gibi kötü niyetli kullanıcılar tarafından itibarsızlaştırma, kazanç elde etme, siyasi kargaşa yaratma gibi olumsuz amaçlarla da üretilmektedir.

Genellikle eğlence amaçlı olarak üretilen deepfake içeriklerin sahte oldukları çoğunlukla kullanıcılar tarafından bilinmekte ve büyük bir sorun yaratmaktadır. Asıl sorun bireylerin gerçeklik algılarını değiştirmeye yönelik oluşturulan içerikler ve bu tür içeriklerin kullanıcılar tarafından nasıl algılandığıyla ilişkilidir.

Genel çerçevede bireylerin deepfake içerikleri nasıl yorumladıkları, tartıştıkları ve bu tür içeriklere nasıl tepkiler verdiklerini ortaya koymaya çalışan çalışmada Türkçe olarak üretilmiş en çok izlenen 10 deepfake içeriği incelenmiştir. İzlenme oranlarına bakıldığında kullanıcıların sosyal medyayı kullanım alışkanlıklarına da bağlı olarak en fazla eğlence amaçlı üretilen içerikleri izledikleri görülmektedir. Zira arz talep ilişkisine göre üretilen ve sosyal medyada paylaşılan deepfake içeriklerin büyük çoğunluğu da eğlence amaçlı üretilen içeriklerdir. Yorum ve beğeni sayılarına bakıldığında da benzer şekilde kullanıcıların eğlence amaçlı üretilen

deepfake içeriklerde diğerlerine göre daha fazla etkileşime girdiği görülmektedir. Bu ilgi içerikleri üreten kanalların abone sayılarında da kendini göstermektedir.

İçeriklere yapılan yorumlara bakıldığında eğlence amaçlı üretilen içeriklerde olumlu yorumların oranının daha fazla olumsuz yorumların ise birçok içerikte çok düşük oranlarda olduğu görülmektedir. Ancak Fahrettin Koca, Cumhurbaşkanı Erdoğan ve Kılıçdaroğlu’nun yer aldığı videolar her ne kadar eğlence amaçlı üretilmiş olsalar da diğer videolara göre olumsuz yorumların oranının fazla olduğu hatta Cumhurbaşkanı Erdoğan ile ilgili hazırlanan videoda olumsuz yorumların olumlu yorumlardan fazla olduğu görülmektedir. Üstelik siyasi figürlerin yer aldığı videolara yapılan yorumlarda kullanılan dilin daha saldırgan olduğu, yorumların video içeriğinden uzaklaşarak gündelik siyasetle ilişkilendiği görülmektedir.

Kullanıcıların eğlence amaçlı üretilen içeriklerde deepfake teknolojisine yönelik endişelerinin daha düşük ve sınırlı kaldığı görülürken siyasi figürlerin yer aldığı içeriklerde bu tür endişelerin daha fazla olduğu görülmektedir. Hatta bazı kullanıcılar siyasi figürlerin yer aldığı deepfake içerikleri, her ne kadar eğlence amaçlı üretilse ve sahte oldukları özellikle belirtilse de, tehlikeli olarak yorumlamakta ve içerikleri şikâyet edeceklerini belirterek bu tür içeriklerin yasaklanması gerektiğini düşünmektedirler. Benzer derece yüksek kaygılar eğlence amaçlı oluşturulan içeriklerde görülmemektedir.

Araştırma sonuçlarına göre bireylerin sanal ortamlarda üretilen deepfake içerikleri algılama ve yorumlama düzeylerinin gerçek dünyadaki var oluş şekilleriyle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Deepfake içeriklerin gücünü belirleyen unsurlardan biri de bireylerin bu algılama ve yorumlama becerileridir. Eğlence amaçlı üretilen içeriklere kullanıcılar daha rahat bir şekilde yaklaşabilirken siyasi figürlerin yer aldığı içeriklere ise daha temkinli yaklaşmaktadırlar. Bireylerin teknolojik okuryazarlıklarının ve teknolojik bilgi düzeylerinin yanı sıra gerçek dünyadaki ideolojileri, etkileşimleri, inançları ve bunlara bağlı ortaya çıkan varoluşları ve gerçekliği algılayabilme yetkinlikleri bu temkinli yaklaşımı etkilemektedir. Bu doğrultuda bazı bireyler sahte olduklarını bildikleri halde ait olduğu siyasi ideolojiye ait deepfake içeriklere daha fazla tepki verebilmekte veya karşı görüşe ait deepfake içerikleri gerçekmiş gibi yorumlayabilmektedirler.

Deepfake teknolojisi medya, iletişim, sinema ve eğitim gibi birçok alanda pozitif yönlü kullanımı ile önemli kolaylıklar ve avantajlar sağlamasına rağmen genel olarak olumsuz ve kötü niyetli kullanımları ile anılmaktadır. Bu kötü kullanımlar ile mahremiyet ve kişilik hakları ihlal edilebilmekte, özellikle siyasi figürler üzerinden oluşturulan içeriklerle manipülasyonlar yapılarak kargaşa ortamları yaratılabilmektedir. Artık gördükleri şeylere de inanamayan bireylerde gerçeklik algısı kaybolabilmekte sahte ve gerçek birbirine karışabilmektedir. Hiçbir doğrulamaya tabi olmadan içinde buldukları sosyal medyanın da gücü ile hızla yayılabilen bu tür içeriklerin yaratabileceği tehditler bireysel, kurumsal veya toplumsal anlamda ciddi boyutlara ulaşabilmektedir.

Teknolojinin yeni olması ve tam anlamıyla mükemmel gerçekçi sonuçlar alınamaması, büyük tehditler yaratabilecek içeriklerin veya ortamların henüz oluşturulmamış olması bu tür içeriklerin özellikle kaos ortamlarında önemli bir tehdit olduğunu ve her geçen gün mükemmele yaklaşan gerçeklik düzeyinin bu tehdit durumunu artırdığı gerçeğini değiştirmeyecektir. Bu

nedenle otoriteler bu tür tehditlerin önüne geçmek adına doğrulama kanallarının sayısını ve niteliğini artırmalı, dezenformasyon ve manipülasyona karşı iletişim kanallarının sayısını ve hızını artırmalı toplumsal anlamda ise teknolojik okuryazarlık ve medya okuryazarlığı seviyesini artıracak çalışmalar gerçekleştirilmelidir.

KAYNAKÇA

Adaş, E. B., & Erbay, B. (2022). Yapay Zekâ Sosyolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 21(1): 326-337.

Akyol, O. (2023). Deepfake. F. Boschele Aydoğan (Dü.) içinde, *Medyada Güncel Kavramlar* (s. 29-34). Ankara: Nobel Yayınevi.

Bode, L. (2021). Deepfaking Keanu: YouTube deepfakes, platform visual effects, and the complexity of reception. *Convergence: The International*, 27(4): 919-934.

Deeptrace. (2019). *The State of Deepfakes Landscape, Threats and Impact*. Deeptrace. https://regmedia.co.uk/2019/10/08/deepfake_report.pdf (Erişim: 26.07.2023).

Diken. (2023). 'Deepfake' talebi arttı: Dakikası 300 ila 20 bin dolar. www.diken.com.tr: <https://www.diken.com.tr/deepfake-talebi-artti-dakikasi-300-ila-20-bin-dolar/> (Erişim: 18.07.2023).

Elitaş, T. (2022). Dijital Manipülasyon 'Deepfake' Teknolojisi ve olmayanın İnanırcılığı. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(49): 113-128.

Jain, S., & Kaur, K. (2023). Utilizing Artificial Intelligence for Content Analysis in YouTube Webisodes. *Proceedings of the 5th International Conference on Inventive Research in Computing Applications*, (s. 208-213).

Karabulut, B. (2021). Yapay Zeka Bağlamında Yaratıcılık ve Görsel Tasarımın Geleceği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(79): 1517-1539.

Karakoç, E., & Zeybek, B. (2022). Görmek İnanmaya Yeter mi? Görsel Dezenformasyonun Ayırt Edici Biçimi Olarak Siyasi Deepfake İçerikler. *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, 17(57): 50-72.

Kırık, A. M., & Özkoçak, V. (2023). Medya ve İletişim Bağlamında Yapay Zeka Tarihi ve Teknolojisi: ChatGPT ve Deepfake ile Gelen Dijital Dönüşüm. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(58): 73-99.

Lee, Y., Huang, K.-T., Blom, R., Schriener, R., & Ciccarelli, C. A. (2021). To Believe or Not to Believe: Framing Analysis of Content and Audience Response of Top 10 Deepfake Videos on YouTube. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 00(00): 1-6.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1): 323-343.

Özdemir, Ş. (2021). Yeni Nesil Tehdit: Derin Kurgu (DeepFake). *TRT Akademi*, 6(13): 905-917.

Statista. (2023a). *Amount of money companies in the United States saved by using ChatGPT as of February 2023*. <https://www.statista.com/statistics/1379027/chatgpt-use-us-companies-money-saved/> (Erişim: 10.07.2023).

Statista. (2023b). *Share of company employees worldwide using ChatGPT in work environments from February to March 2023*. <https://www.statista.com/statistics/1378709/global-employees-chatgpt-se/> (Erişim: 21.07.2023).

Statista. (2023c). *Leading user concerns held about ChatGPT among respondents in Southeast Asia as of February 2023*. <https://www.statista.com/statistics/1382944/sea-top-user-concerns-about-chat-gpt/> (Erişim: 21.07.2023).

Sucu, İ. (2019). Yapay Zekanın Toplum Üzerindeki Etkisi ve Yapay Zeka (A.I.) Filmi Bağlamında Yapay Zekaya Bakış. *Uluslararası Ders Kitapları ve Eğitim Materyalleri Dergisi*, 2(2): 203-215.

WeAreSocial. (2023). *Digital 2023 Global Overview Report*. We Are Social. <https://wearesocial.com/wp-content/uploads/2023/03/Digital-2023-Global-Overview-Report.pdf> (Erişim: 3.07.2023).

Westerlund, M. (2019). The Emergence of Deepfake Technology: A Review. *Technology Innovation Management Review*, 9(11): 39-52.

Yıldırım, A., & Yolcu, E. (2022). Sahte Ne Kadar Derin? Derin Sahte (Deepfake) Kavramının İzini, Youtube Üzerinden Sürmek. *Electronic Cumhuriyet Journal of Communication*, 4(1): 63-74.

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 10, Ekim/October (Special Issue), 2023, s. 196-206

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi: 13.08.2023

Yayımlanma Tarihi: 20.10.2023

ISSN: 2757-6000

Olesya Kolosovskaya

Chef Executive Officer, Hangar Art Team

info@hangarartai.com

Aleksandr Starikov

Business Development Director, Hangar Art Team,

info@hangarartai.com

REVOLUTIONIZING THE ART SCENE FOR TODAY'S DIGITAL WORLD

ABSTRACT

The primary purpose of this article is to shed light on the evolving landscape of art, where technology is used to create immersive and interactive art experiences. It emphasizes the importance of adapting art to meet the expectations of contemporary audiences who value interactivity, accessibility, and relevance. Art is no longer confined only to traditional forms like canvas and sculpture. Digital and multimedia art have emerged as dynamic mediums for artistic expression. These art forms leverage technology to engage viewers in novel ways. The article discusses how traditional art has evolved into a digital, interactive, and immersive experience, bridging the gap between classic art and modern audiences on the case of Hangar Art exhibition, dedicated to 19th-century Turkish artists and served as an example of this innovative approach.

Anahtar Kelimeler: Hangar Art, Digital Culture, Multimedia Art, Digital Exhibition, Interactivity, Immersive experience, 19th-Centure Turkish Artists

INTRODUCTION

This article embarks on a captivating journey at the nexus of art and technology, with Hangar Art leading the way. The article starts with introducing Hangar Art, an international company with a mission to merge art and technology. It details the company's role in creating immersive multimedia exhibitions and making classic art more engaging and accessible. Then it proceeds to the digitizing 19th-Century Turkish Classics that is a central theme, highlighting the historical and cultural significance of preserving these masterpieces. The goal was to present this art to a new generation through the language of digital multimedia, leveraging cutting-edge technology.

The article also emphasizes the importance of meeting modern audience expectations. It recognizes the evolving desires of Gen Z and Millennials, who seek dynamic and interactive art experiences. Technology is acknowledged as the bridge between traditional art and contemporary audience expectations.

Additionally, the study acknowledges global trends in the art world. It showcases international examples where technology enhances art experiences, such as digital art museums, augmented reality, and virtual reality exhibitions, providing context to Hangar Art's innovative approach.

The overarching purpose of this study is to shed light on how technology is reshaping the art landscape. It aims to highlight the importance of digitizing classic art, with a focus on 19th-century Turkish classics, to bridge the gap between traditional art and the desires of modern audiences. This article serves as a testament to the transformative potential of art when it seamlessly integrates interactivity, accessibility, and relevance in response to contemporary expectations.

Hangar Art: A New Digital Art Studio in Turkey

Hangar Art is an international company that specializes in creating, managing, and distributing immersive multimedia exhibitions. It was founded by a team of art and tech enthusiasts with a 10-year experience of organizing cultural and art events mainly in Russia and CIS (Hangar Art, 2021). Hangar Art merges art, technology, and storytelling to transform spaces into memorable experiences for audiences. Team works with galleries and cultural centers, providing them with unique, world-class content and comprehensive services, making it seamless for them to offer immersive and interactive art experiences to their visitors. From the curation of content to technical setup and support, it takes care of all the elements necessary to run a successful exhibition. The very name "Hangar" derives from a large in terms of space but an empty in terms of being equipped building designed to house and protect firstly, but not to host exhibitions. Small towns far from the financially and culturally rich regions often have such unequipped spaces, either left or used for rare cultural events. The idea is that Hangar Art thanks to new technologies is capable to organize interactive and immersive digital arts delivering turnkey solutions to the spaces unequipped and enclosed only to protect from sun, wind or rain.



Figure 1. Animated plot development to Nazmi Ziya Güran's *Lady in Pink on a Chaise Longue*, Hangar Art, Dalaman, July, 2023



Figure 2. Animated living of Abdülmecid Efendi II's *Galleon in the Mist*, Hangar Art, Dalaman, July, 2023

Hangar Art has an international mission to invigorate classic art by making it interactive, accessible, and contemporary, aligning perfectly with the ever-evolving expectations of today's audiences. A core theme is the digitization of 19th-century Turkish classics, preserving their cultural and historical value. This innovative approach resonates with global trends, where technology amplifies art's impact, evident in digital art museums, augmented reality experiences, and virtual reality exhibitions worldwide (Paul, 2015: 237). Hangar Art's unwavering commitment to bridging the gap between traditional art and the desires of modern audiences illuminates the electrifying future of art. The convergence of interactivity, accessibility, and relevance epitomizes this transformative journey.

Interactivity leads to Dynamic Connection. In today's digital age, art isn't content to remain static. Interactivity is the buzzword, and it's a game-changer. It's the artist's way of inviting you into their creation, making you an active participant. Consider interactive installations that respond to your movements or digital artworks that change in real-time based on user input. It's no longer about passive observation; it's about becoming a part of the artistic experience. Art is no longer a monologue; it's a dynamic dialogue between the creator, the work, and the audience.

Accessibility means Art for All. The exclusivity of art is giving way to inclusivity. Accessibility means that art is no longer confined to hallowed halls or the privileged few. It's for everyone, everywhere. Museums and galleries may remain vital, but the digital age has birthed a new wave of art accessible to anyone with an internet connection. Virtual galleries, online exhibitions, and digital collections mean that art can grace your screen, whether you're in a bustling metropolis or a remote village. Accessibility ensures that art transcends physical boundaries, reaching a global audience, regardless of geographical constraints.

Relevance stands for Art Reflecting Society. In a rapidly changing world, art is a mirror to our times. It doesn't exist in a vacuum; it's deeply intertwined with the contemporary landscape. Relevant art is thought-provoking and often a commentary on societal issues. Think of artworks that address climate change, social justice, or the impact of technology on our lives (Moulon, 2018: 141). Art has the power to ignite conversations, challenge norms, and inspire change. It's a reflection of our shared experiences and a testament to the artist's ability to capture the spirit of the age.

In today's rapidly evolving digital age, the world of art is undergoing a transformation, embracing technology to meet the demands of modern audiences. This article explores the fusion of art and technology, highlighting its significance in providing interactivity, accessibility, and relevance to viewers. It delves into the innovative approach taken by Hangar Art, an international company specializing in immersive multimedia exhibitions, to breathe new life into classic art.

Rediscovering the Past, the Multimedia Way

Hangar Art mission is to make classic art interesting and accessible for the greater public. One of the first projects in Turkey was dedicated to Turkish classics – resurrect the stories and brilliance of 19th-century Turkish artists and present them to a new young generation in a language they understand - the language of digital multimedia. The artists of this bygone era weren't just painters; they were storytellers, revolutionaries, visionaries. Their work deserved to be showcased in a format that transcended mere viewing, turning each interaction into an immersive experience. This led to the idea of allowing artists to "come alive", share their narratives firsthand, showcase their masterpieces, and immerse audiences in their captivating world. Hangar Art conceptualized and produced the content, procured the necessary equipment, and with the unveiling of five grand screens, the magic came to life.



Figure 3. Animated plot development to Hüseyin Avni Lifij's *Apartments of Mihrişah Sultan*, Hangar Art, Dalaman, July, 2023

Diving deeper into the exhibition you would see timeless artistry of Turkey's seven legends¹. The 19th century was a significant time for Turkish art, characterized by the captivating works of these seven classical maestros. Their creations, varying from the strokes of Impressionism to the grandeur of Classicism, are timeless tales painted on canvases. They speak not just of individual talent but also the broader story of Turkey's artistic journey during that period.



Figure 4. Animated plot development to Osman Hamdi Bey's *Flowers in a White Vase* and *Street carpet vendor*, Hangar Art, Dalaman, July, 2023

Hangar Art opened this unique exhibition, showcasing seventeen spellbinding pieces from these Turkish luminaries. Team of tech developers and designers believe art is not merely to be seen but to be lived, to be felt. With this in mind, they've gone beyond the traditional and

¹ Osman Hamdi (1842 – 1910), "Şeker" Ahmed Pasha (1841 – 1907), Hüseyin Avni Lifij (1886 – 1927), Nazmi Ziya Güran (1881 – 1937), Şevket Dağ (1876 – 1944), Abdülmecid Efendi II (1868 – 1944), Halil Paşa (1857 – 1939).

employed cutting-edge artificial intelligence and their in-house design prowess to bring these artists "back to life". As visitors could navigate the gallery, the painters of the 19th century would narrate their stories, share insights about their masterpieces, and provide a first-hand account of Turkey's vibrant history.

Neural network advancements and innovative design techniques empowered this immersive experience. Vivid multimedia, intricately detailed 3D effects, bespoke soundscapes, and dynamic shifts, all meticulously curated by the dedicated team, breathed life into each artwork.

The exhibition visitors could step in to witness not just the visual splendor of these artworks but to relive the bustling ambiance of ancient Turkish bazaars, the scent of spices in the air, the murmur of traders, and the very soul of an era gone by. Hangar Art's commitment was to transport them to another time, wrapped in the magic of art and technology.

The exhibition "Seven Legends of Turkiye in one story" was first held in Dalaman for 2 weeks in July, 2023, aroused widespread interest and as a result covered about a thousand local residents and town guests including adults and schoolchildren (Hangar Art, 2023).

The Tech-Youth Paradigm

In today's fast-paced digital world, the intersection of technology and the expectations of the younger generation has given rise to what we can call "The Tech-Youth Paradigm." It's a recognition of the profound impact that technology has on the way Generation Z and Millennials interact with art, culture, and the world at large.



Figure 5. Interactive introduction to Osman Hamdi Bey's *The Tortoise Trainer*, Hangar Art, Dalaman, July, 2023

The Gen Z and Millennials, born and raised in a world surrounded by screens and virtual realities, crave dynamic experiences. Classic art pieces, while timeless in their beauty, often remain distant for this cohort because of their static nature (Buzila, 2017: 12). Hangar Art

recognizes this gap and uses technology as a bridge. By weaving tech into art, it aims to spark curiosity, invite questions, and fuel creativity among the youth.

Using cutting-edge technology, such as artificial intelligence and immersive multimedia, Hangar Art transforms static art pieces into dynamic, interactive narratives. Through this approach, classic artworks come alive, providing a deep and engaging experience for the tech-savvy Gen Z and Millennial audience. They can now interact with art, ask questions, and delve into the rich stories that traditional art often conceals.

This paradigm shift not only revitalizes the art world but also redefines how the younger generation consumes art. It's a call to action for art institutions, galleries, and artists to adapt to the changing times, ensuring that classic masterpieces don't remain distant relics for the digital age's youth.

Inspiration from Global Trailblazers

This blend of tech and art isn't new; it's a global trend that's proving to be both popular and profitable. TeamLab's boundary-pushing digital art museums in Tokyo are a testament to art's future, where visuals transcend physical boundaries. The Dali Museum in Florida uses augmented reality, allowing visitors to step inside Dali's surreal world. Frameless in London offers art enthusiasts a chance to experience art via virtual reality, while Paris's Atelier des Lumières transforms entire rooms into moving artworks. Ars Electronica in Austria crafts futuristic exhibits, making it a hotspot for tech-art lovers.

In this section the global trends and trailblazing initiatives that are redefining the art world would be covered, highlighting the pivotal role of design studios in driving digital art productions. Here are some techniques, image features, and transformative experiences that are shaping the future of art.



Figure 6. Athletics Forest Hall of TeamLab Planets, Modern Art Museum in Tokyo. Athletics Forest.
Photo: Intmedia, 2019

Design studios play a central role in the creation and production of digital art. These studios serve as creative hubs where artists, designers, and technologists collaborate to craft immersive, interactive, and visually stunning art experiences. They bring diverse skill sets to the table, including graphic design, animation, 3D modeling, and software development. Design studios are the incubators of innovative digital art, enabling artists to transcend the boundaries of traditional media.



Figure 7. Interactive Hall of Salvador Dali Museum, Modern Art Museum in Florida. The materials from third parties © by their respective owners, 2022

In the realm of digital art, a rich tapestry of techniques and image features is employed to captivate and engage audiences. Some of the notable techniques include:

- **Augmented Reality (AR):** AR overlays digital elements onto the physical world, allowing viewers to interact with artworks in real-time. This technology breathes life into static images, making them dynamic and interactive.

- **Virtual Reality (VR):** VR transports audiences into immersive, computer-generated environments. This technique is employed to create entire virtual art worlds where viewers can explore and engage with art in three dimensions.

- **Artificial Intelligence (AI):** AI is harnessed to generate dynamic and evolving art. Machine learning algorithms can create art that responds to viewer interactions, changing in real-time.

- **Generative Art:** This technique involves the use of algorithms and computer code to generate art autonomously. The artist sets the parameters, and the computer creates unique variations.

Image features in digital art are diverse and can include interactivity, animation, soundscapes, dynamic visuals (3D modeling, shaders, and particle systems).

One of the key objectives of these trailblazing initiatives is to create immersive art experiences. Visitors are no longer passive observers but active participants in the art itself. The use of cutting-edge technology allows viewers to step inside artworks, explore their intricacies, and even influence their evolution.

Institutions and art spaces around the world are taking cues from these global trailblazers, recognizing the potential of digital art to transcend traditional boundaries. They are increasingly embracing technology to enhance art experiences and engage diverse audiences (Parsons, 2023: 19).

Digital Art and Hangar Art's Future Vision

But the journey is not without hurdles. The acceptance of tech-infused art by traditionalists, securing funding, and building a sustainable model are challenges Hangar Art faces. Yet, its resolve is unwavering. The team has glimpsed the future of art, and it's electric, dynamic, and inclusive.

Hangar Art's goals extend beyond just exhibitions. The team envisions creative labs, workshops for budding artists, and tech-based installations that are transportable and adaptable. A world where every school, every gallery, every public space can be a canvas for this new-age art.

The challenges faced by Hangar Art and design studios in general are emblematic of the broader hurdles that the art world encounters in the age of digital transformation.

These are listed below:

- **Acceptance of Tech-Infused Art:** Traditionalists may be resistant to the integration of technology into art. Bridging this gap between classic and digital art forms can be challenging.
- **Securing Funding:** The development and maintenance of digital art installations require financial resources. Funding can be a significant barrier.
- **Building a Sustainable Model:** Establishing a sustainable model for digital art exhibits, which can be costly, is a considerable challenge.

It's important to acknowledge these challenges and consider potential roles that galleries, museums, and institutions can adopt to enhance the accessibility of digital art. Here, we can also draw inspiration from the steps taken in several European countries:

1. **Digital Art-Specific Spaces:** Follow the European model by creating dedicated spaces for digital art within existing museums and galleries. These spaces should be equipped with cutting-edge technology.
2. **Digital Art Museums and Galleries:** As the interest in digital art grows, consider establishing museums and galleries exclusively dedicated to digital art. These institutions can become hubs for innovation and creativity in the digital art realm.

3. Government Support: Seek government support and funding for digital art initiatives. This can include grants, subsidies, or partnerships to facilitate the growth of digital art in Turkey.

4. Education and Awareness: Develop educational programs, in collaboration with schools and universities, to introduce digital art to students and foster an understanding of its significance.

5. Art-Tech Partnerships: Encourage partnerships between artists, technology companies, and art institutions. These collaborations can result in groundbreaking digital art experiences.

By acknowledging the challenges and adopting these strategies, Turkish galleries and institutions can play a vital role in advancing the accessibility and appreciation of digital art. The steps taken in Europe provide a blueprint for nurturing this transformative art form in Turkey.

CONCLUSION

In a rapidly evolving digital era, where art is being redefined by technology, this article serves as a comprehensive exploration of this transformative landscape. It delves into key themes and trends that intersect with art and technology, encapsulated within specific sections. Hangar Art's Introduction sets the stage for this journey, telling about an international company at the forefront of merging art and technology. Their mission is to reimagine classic art, making it engaging, accessible, and contemporary, catering to the evolving expectations of today's audiences.

The core theme revolves around Digitizing 19th-Century Turkish Classics and its profound cultural and historical significance. This section accentuates the value of preserving these artworks and presenting them to a new generation through digital multimedia, utilizing cutting-edge technology.

The article acknowledges the importance of Meeting Modern Audience Expectations, particularly the desires of Gen Z and Millennials, who crave dynamic and interactive art experiences. It emphasizes technology as a bridge to close the gap between traditional art and the contemporary audience's expectations for interactivity, accessibility, and relevance.

Global trends within the art world are woven into the narrative, showcasing how technology and art are converging on a global scale. It cites examples like digital art museums, augmented reality, and virtual reality exhibitions, underscoring the broader context in which Hangar Art's innovative approach operates.

In summary, this article is a testament to the transformative power of technology within the art world. It spotlights the importance of digitizing classic art, primarily 19th-century Turkish classics, to make art more relevant and accessible to modern audiences. The overarching message is that art's future lies in seamlessly integrating interactivity, accessibility, and relevance to meet contemporary expectations and bridge the gap between traditional art and the dynamic desires of today's viewers. This is the electrifying path towards art's future, where technology is the bridge to a new dimension of engagement and appreciation.

REFERENCES

Buzila, E (2017). "Generation Z" in Russia as a Target Audience of Digital Communications. HSE University Theses. <https://www.hse.ru/en/edu/vkr/206753126> (Erişim: 09.10.2023).

Hangar Art (2021). *Projects in Russia and CIS as part of Zekh Production Company*. <https://modernarchitects.su/eng> (Erişim: 13.10.2023).

Hangar Art (2023). Digital Exhibition. *Seven Legends of Turkiye in one story*. <https://www.hangarartai.com> (Erişim: 13.10.2023).

Moulon, D. (2018) *Art Beyond Digital*. Durham: Lulu Press.

Parsons, A. (2023) *Virtual Art Galleries as Learning Spaces and Agents of Praxis*. AI, Computer Science and Robotics Technology, 2023(2), 1–23. <https://doi.org/10.5772/acrt.14> (Erişim: 10.10.2023).

Paul, C. (2015). *Digital Art*. London: Thames and Hudson.

Öğr. Gör. Dr. Yunus Türkşad YEGİN

Giresun Üniversitesi, Giresun Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü

yunus.yegin@giresun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5049-3005

**DOĞAN KİTAP SESLİ KİTAPLARIN KAPAK TASARIMLARININ BETİMSSEL
ANALİZİ**

ÖZET

Kitap; kâğıdın icadıyla ortaya çıkan, içerisinde yazar tarafından aktarılan bilgilerin yer aldığı ve okurla bağ kuran önemli bir iletişim aracıdır. Kitap kapağıysa; ilk başlarda fonksiyonel olarak üretilmiş ve kitabı koruma amaçlı kullanılarak kitabın sayfalarını bir arada tutulması için geliştirilmiştir. Günümüzdeyse kitap kapağı, kitabın içeriğini görsel tasarım unsurlarıyla hedef kitleye aktararak bilgi veren grafik tasarım ürünü haline gelmiştir. Ayrıca dijital teknoloji kullanımının belirgin bir biçimde artış göstermesi basılı kitaplar dışında e-kitap ve sesli kitap kullanımını popüler hale getirmiştir. Böylelikle sesli kitaplar dijital ortamda okuyucuların tercihi haline dönüşmüştür. Araştırma Doğan Kitap sesli kitapların kapak tasarımlarının görsel tasarım ilkeleriyle betimsel olarak incelenmesini amaçlamıştır. Bu bağlamda Doğan kitap internet sayfasında yer alan kitaplar arasında 220 sesli kitap kapağı tespit edilmiş ve incelenmiştir. Elde edilen veriler neticesinde sesli kitapların kapak tasarımlarının betimsel analizi gerçekleştirilmiş, böylece kapakların içeriği yansıtmadaki önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma sonucunda, kitapların kapaklarında görsel öğelere yüklenen imgenin öneminden dolayı çoğunlukla fotoğraf veya illüstrasyon tercih edildiği görülmektedir. Sesli kitapların kapağında yer alan yazılarda serifli ve serifsiz yazı karakterlerinin, script ve dekoratif yazı karakterlerine göre daha kolay algılanarak okunmasından dolayı tasarımcılar tarafından tercih edildiği görülmektedir. Simetrik dengenin kullanıldığı kapak tasarımları çoğunlukta olsa da asimetric kapak tasarımlarıyla hareketliliğin sağlandığı da görülmektedir. Doğan Kitap sesli kitapların kapak tasarımları okuyucuyla yazar arasında bağ kurmayı amaçlayan bir tasarım anlayışı içerisinde olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Kitap Kapağı Tasarımı, Sesli Kitap, Grafik Tasarımı

COVER DESIGNS OF DOĞAN KİTAP AUDIOBOOKS DESCRIPTIVE ANALYSIS

ABSTRACT

Book; it is an important communication tool that emerged with the invention of paper, contains information conveyed by the author, and establishes a bond with the reader. If it is a book cover; It was initially produced functionally and was developed to hold the pages of the book together, using it to protect the book. Nowadays, the book cover has become a graphic design product that provides information by conveying the content of the book to the target audience with visual design elements. In addition, the significant increase in the use of digital technology has made the use of e-books and audio books popular in addition to printed books. Thus, audiobooks have become the choice of readers in the digital environment. The research aimed to examine the cover designs of Doğan Kitap audiobooks descriptively with visual design principles. In this context, 220 audiobook covers were identified and examined among the books on the Doğan Kitap website. As a result of the data obtained, a descriptive analysis of the cover designs of audiobooks was carried out, thus trying to reveal the importance of covers in reflecting the content. As a result of the research, it is seen that photographs or illustrations are mostly preferred due to the importance of the image attached to the visual elements on the covers of the books. It is seen that serif and sans serif fonts are preferred by designers in the texts on the covers of audiobooks because they are easier to perceive and read than script and decorative fonts. Although the majority of cover designs use symmetrical balance, it is also seen that mobility is achieved with asymmetric cover designs. It can be said that the cover designs of Doğan Kitap audiobooks have a design approach that aims to establish a bond between the reader and the author.

Keywords: Book Cover Design, Audio Book, Graphic Design

GİRİŞ

Kâğıt; ağaç liflerinde bulunan hamurun preslenmesi sonucu elde edilen ve çoğunlukla yazma amaçlı kullanılan ince bir malzemedir. Belirli bir konu hakkında kâğıtlara yazılan metinlerin bir araya gelmesiyle oluşan okumalığa kitap denir. Kitabı oluşturan sayfaların dağılmadan durması için kapak takılmaktadır. Kitaplar uzun zaman elle yazılarak çoğaltılmıştır. Ancak Gutenberg'in harf kalıpları baskı teknolojisinin başlangıcı olarak kabul edilir ve kitapların hızlı bir biçimde basılıp çoğaltılmasını sağlamıştır (Soğukkuyu, 2020). Bilgi aktarma aracı olan kitapların kapak tasarımları, görsel ya da yazılı öğelerden oluşan ve okuyucuya kitap hakkında bilgi aktaran görsel tasarım ürünüdür. Bu görsel tasarımın etkili bir şekilde sunulması okuyucuların kitap tercihini de etkilemektedir. Bu bağlamda kitabın kapak tasarımı yapılırken görsel elemanlar yaratıcı bir biçimde kullanılarak kitabın içeriği hakkında da bilgi vermesi sağlanmalıdır (Taşçıoğlu, 2013: 85).

Kitap kapağı tasarlanırken işlevsellik ve yaratıcılığın yanında, birtakım bilgilerde taşınması gerekmektedir. Bu bilgiler kitabın kimliğini belirleyerek kitabı okuyucusuna tanıtmaktadır. Bir kitap kapağı tasarlanırken, öncelikle kitabın ismi, yazarın adı ve yayınevinin ismi gibi bilgiler yer almalıdır. Bunların yanı sıra, kitabın kimliğini belirleyen International Standart Book Number (ISBN) numarası da yer almaktadır. Kitapların genetik kodu olarak da adlandırılan bu kod aynı zamanda kitabın kimliğidir (Taşçıoğlu, 2013: 86).

Kitap kapağı tasarımları grafik tasarımı alanında uzman kişiler tarafından yapılmaktadır. Tasarlamak; planlamak, düzenlemek anlamına gelmektedir. Kapak tasarlanırken düzenli bir tasarım, mesajın okuyucu tarafından daha kolay algılanmasını sağlamaktadır.

Tasarım yapılırken, tipografi, fotoğraf ve illüstrasyon gibi unsurları belirli bir düzene göre yerleştirilerek etkili bir kompozisyon oluşturulur (İstek, 2005). Tasarım alanında hiyerarşik bir düzen oluşturularak görsel ve tipografik öğeler arasında ilişki vurgulanabilmelidir. Bu hiyerarşinin sağlanması için farklı yöntemler kullanılmaktadır. Bu yöntemler renk ve gruplama yöntemleridir. Bu sayede mesaj ve içeriğe ilişkin bilgiler verilerek okuyucunun bilgi sahibi olması sağlanır (Ambrose & Aono-Billson, 2013: 128). Tasarımda görsel hiyerarşi tasarımın boyu, kapakta kapladığı alan, görselin dinamiği, renklerin koyu ve açık değerleri gibi etmenlerden oluşmaktadır (Uçar, 2004: 163).

Bu araştırmada Doğan Kitap'ın dijital kitap kategorisinde yer alan sesli kitap kapak tasarımları betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Kitap kapak tasarımları grafik tasarım kuralları çerçevesinde hazırlanmış olması, okuyucunun kitabın içeriğiyle ilgili bilgiye kolayca ulaşmasını sağlamaktadır.

Sesli Kitap

Kitaplar okuyucularla bilgi aktaran yayın türüdür. Basılı ya da e-kitap, sesli kitap olarak yayınlanmaktadır (Atabey, 2023).

Çoğunlukla basılı olarak yayımlanan kitaplar, günümüz teknolojik aletlerle birlikte dijital olarak okuyucunun tercihine sunulmaktadır. Bu teknolojik kitapların bir türü ise sesli kitaplardır. Sesli kitap kavramı, basılıp yayınlanmış kitapların, müzik ve ses efektleriyle birlikte seslendirilerek, dijital teknolojiler aracılığıyla yeni bir biçimde sunulmasıdır (Yasacı, 2019: 27). Sesli kitap, anlatıcı tarafından yüksek sesle okunur. Okuyan kişi yani sesli okuyucu profesyonel anlatıcı ya da aktör olabilir. Sesli kitap, okunması sağlanan basılmış kitabın dijital ortamda kayda alınmış biçimi olarak tanımlanmaktadır.

Sesli kitapların bugünkü halini almasında doğrudan geleneksel okuma türlerinin katkı sağladığını söyleyebiliriz. Bunların ilk ve en belirginini yüksek sesle kitap okuma geleneğidir. Bu gelenek Antik Yunan ve Roma'da İncil'den pasajlar okuma geleneğidir (Kozloff, 1995: 10). Bir diğeryse on dokuzuncu yüzyılda Birleşik Krallık ve İngiltere'de yaygın bir biçimde yapılan yüksek sesle okuma etkinlikleridir (Ong, 1982). İlerleyen dönemlerde öykü okuma radyo tiyatrosu, televizyon gibi birçok etmen sesli kitap kavramının bugünkü formunu almasında katkı sağlamıştır.

Sesli kitabın atasını Edison'un 1878 yılında tasarladığı fonograf oluşturmaktadır. Edison bu fonografla "*görme engellilere seslenmenin de ötesine geçerek onlara konuşma hissiyatı veren türde fonografik kitaplar*" olacağını öngörmüştü (Yasacı, 2019: 32). Sesli kitaplar 1930 yılından bu yana okullarda ve halk kütüphanelerinde ve az sayıda müzik dükkânlarında yer almıştır. Hükümet programlarıyla desteklenen sesli kitaplar göremeyen fakat okumayı sevenler için tasarlanmıştır. 1980 yılından itibaren kitap satanların ilgisini çekmiş ve bu ilgiden sonra kitap raflarında kendine yer edinmiştir.

Günümüz teknoloji çağında görme engelli kişiler dışında farklı kitleler tarafından da sesli kitaplar tercih edilmektedir. Sesli kitabın tercih edilme nedenlerinin başında sesli kitap dinleme esnasında başka işlerle de yapılabilmesidir. Bunun dışında sesli kitaplar, telaffuzu geliştirerek akıcı konuşmayı sağlamaktadır, dinleme yeteneğini geliştirerek dinlediğimiz olayı

kolayca analiz etmemize yardımcı olmaktadır, dikkat süresi ve odaklanmayı artırmaktadır, hafızamızın gelişmesine yardımcı olmaktadır, eleştirel düşünmeye teşvik ederek kavrama becerisini artırmak gibi oldukça faydasının olduğunu söyleyebiliriz (Anonim URL_1).

YÖNTEM

Araştırmada Doğan Kitap sesli kitapların kapakları görsel tasarım açısından analiz edilerek incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma verilerinin elde edilmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. “Betimsel analiz ise verilerin işlenmesinde kullanılan bir yöntemdir” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 89). “Bu yöntemde elde edilen sonuçların, hedeflenen konulara yönelik olarak gelecekte planlanan çalışmalara yön göstermesi beklenmektedir” (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021: 189). Araştırma, Doğan Kitap Dijital Kitaplar listesindeki “Sesli Kitap” kategorisinde yer alan 220 kitaptan oluşmaktadır (Anonim URL_2). Bu kapsamda, kitapların internet sitesinde sadece ön kapakları yer aldığından kitapların sırt ve arka kapak değerlendirme kapsamı dışında bırakılmıştır. Araştırmanın örneklemini oluşturacak birimler ve görsel tasarım unsurlarının kategorileri oluşturularak tablolştırılmıştır.

BULGULAR

Araştırmada Doğan Kitap Sesli Kitap kategorisinde yayınlanan 220 sesli kitabın kapak tasarımları ele alınmıştır. Yapılan analizde, kitap kapakları üç temel unsur üzerinden sınıflandırılmıştır. Bunlar görseller, tipografi ve kompozisyonudur. Görseller; “fotoğraf, fotoğraf ve illüstrasyon, illüstrasyon, hiçbiri (soyut/tipografik)”, tipografi; “serifsiz (tırnaksız), serifli (tırnaklı), script (el yazısı), dekoratif”, kompozisyon; “renk (sıcak ağırlıklı, soğuk ağırlıklı, siyah/beyaz ağırlıklı), denge (simetrik, asimetric) şeklinde alt başlıklar kullanılarak araştırma alanı genişletilmiştir. Sesli kitap kapaklarının görselleri yayınevinin internet sayfalarından alınmıştır. Araştırmada kullanılan tabloda yer alan başlıklar, betimsel analiz yöntemiyle sesli kitapların kapaklarının tasarımları biçimsel olarak incelenmiştir. Başlıklar oluşturulurken Atabey’in (2018) yılında yayınlanan Görsel tasarım ve kültür, Soğukkuyu’nun (2020) yılında yayınlanan Türkiye’de yayınlanan sanat kitaplarının kapak tasarımlarının betimsel analizinde kullandığı kodlama tablosundan faydalanılarak oluşturulmuştur. Çalışmanın örneklemini oluşturan kitap kapak tasarımlarının betimsel analizinde kullanılmak üzere belirlenen başlıklar, görsel tasarım unsurlarının işlevlerinin ortaya konulmasında önem taşımaktadır.

Tablo 1. Doğan Kitap Sesli Kitapların Kapak Tasarımlarının Analizi

Kitap	Yazar	Görüntü				Tipografi				Kompozisyon				
		Fotoğraf	İllüstrasyon	Fotoğraf ve İllüstrasyon	Hiçbiri	Serifli (Tırnaklı)	Serifsiz (Tırnaksız)	Script (E1 Yazısı)	Dekoratif	Sıcak Ağırlıklı	Soğuk Ağırlıklı	Siyah & Beyaz Ağırlıklı	Simetrik	Asimetrik
1984	George Orwell		•				•					•	•	
1Q84 1. Kitap	Haruki Murakami				•		•		•		•		•	
1Q84 2. Kitap	Haruki Murakami				•		•		•	•			•	
1Q84 3. Kitap	Haruki Murakami				•		•		•			•	•	
Ağlamalar ve Öfke Nöbetleri	Aletha J. SOLTER	•					•					•	•	
Akılla Bir Konuşmam Oldu	Fazıl Say	•					•					•	•	
Akla ve Kalbe Giden İletişim Yolları	Fatoş Karahasan		•			•			•	•			•	
Alibaba Jack Ma'nın Evi	Duncan Clark	•					•			•			•	
Almanya Nasıl Vatan Oldu?	Özcan Mutlu	•				•	•				•		•	
Anneannem İnternette	Canan Tan		•			•			•			•		•
Araf	Elif Şafak	•				•					•		•	
Artık Biliyorum	Oprah Winfrey		•			•			•		•		•	
Aşk	Elif Şafak	•				•			•	•			•	
Aşk Yolunda İstanbul'da Neler Olmuş	Reşad Ekrem Koçu		•			•			•	•				•
Aşkın Halleri	Alper Hasanoğlu	•				•			•			•		•

Aslı Gibidir Diyarbakır Hikayeleri	Murat Özyaşar		•			•	•					•		•
Aslında Aşk da Yok	Duygu Asena	•				•						•		•
Atatürk	Fabio L. Grassi	•				•							•	•
Ay Taşı Tanrıçaları	Nermin Bezmen			•				•	•	•				•
Ayna Çarpması	Murat Özyaşar	•				•	•						•	•
Az	Hakan Günday		•				•					•		•
Azil	Hakan Günday		•			•	•		•			•		•
Babalar ve Oğullar	İvan Turgenyev		•				•						•	•
Bana İtalya'yı Anlat	Nedim Gürsel	•				•						•		•
Başıbozuk Sevdalar	Canan Tan		•			•							•	•
Ben, Babam ve Diğerleri	Göktuğ Canbaba	•							•				•	•
Beni Ödülle Cezalandırma	Özgür Bolat		•			•							•	•
Benli Belkıs	Şaziye Karlıklı	•					•		•				•	•
Beyaz Diş	Jack London		•				•						•	•
Beynine Format At	M. Barış Muslu	•					•			•				•
Bilinçli Bebek	Aletha J. Solter	•					•						•	•
Bin Yılın Aşk Mektupları	Sıla Gençoğlu, Ali Murat İrat				•	•				•				•
Bir Adam Girdi Şehre Koşarak	Tarık Tufan		•			•							•	•
Bir Psikiyatristin Gizli Defteri	Garry Small, Gigi Vorgan		•				•			•				•
Bir Sırrım Var	Tess Gerritten	•				•	•						•	•

Bir Türkiye Hayali	Selçuk R. Şirin			•			•				•			•
Bir Yol Var Mindfulness ile Yaşam Biçimini Değiştirmek	Taner Damcı			•		•					•		•	
Birini Pencere Kenarına Çiçek Koyacak Kadar Sevmek Lazım	Kemal Hamamcıoğlu	•					•				•			•
Bizim Memleket	Aziz Nesin				•		•			•			•	
Boğulmamak İçin	George Orwell		•				•			•			•	
Böyle Buyurdu Zerdüş	Friedrich Nietzsche		•			•					•			•
Bugünün Tasavvufu Bugünün İnsanına Bugünün Cevapları	Çağrı Dörter		•				•				•		•	
Buji	Burak Soyer		•				•		•			•	•	
Bütün Şiirleri	Orhan Veli Kanık		•			•					•		•	
Camdaki Kız	Gülseren Budayıcıoğlu			•		•			•					•
Cennetin Kayıp Toprakları	Yavuz Ekinci		•			•	•				•			•
Cerrah	Tess Gerritsen	•				•					•			•
Çıracak	Tess Gerritsen	•				•					•		•	
Çocukla Sinema	Burak Göral		•				•				•			•
Çocuklara ve Büyüklere Masallar	Üstün Dökmen		•				•			•			•	
Daha	Hakan Günday		•				•		•	•				•
Daha Adını Koyamadık	Şevin Ballıktaş		•				•	•		•				•

Damızlık Kızın Öyküsü	Margaret Atwood			•		•					•			•
Deli Tarla	Şermin Yaşar	•									•		•	
Delice	Hande Altaylı	•										•		•
Dimdik Ayakta Her An Tetikte	Nilüfer Açıkalın	•				•					•		•	
Dönüşüm ve Diğer Hikayeler	Franz Kafka		•									•	•	
Düşe Kalka Büyümek	Yankı Yazgan		•			•	•				•			•
Edebiyat Terapi Yoksulluktan Varoluşa	Mine Özgüzel				•		•				•		•	
Emanet Zaman	Defne Suman		•				•				•			•
Eroinle Dans	Canan Tan		•				•				•			•
Evdeki Yabancı	Shari Lapena	•					•				•		•	
Fabrika Ayarlarına Dön	Yüce Zerey		•				•				•		•	
Fatih Sultan Mehmed	Reşad Ekrem Koçu		•				•				•			•
Feminist Manifesto	Chimamanda Ngozi Adichie			•			•				•			•
Gece Gelen	Tess Gerritsen			•		•	•				•		•	
Gelirken Ekmek Al	Şermin Yaşar		•				•				•		•	
Genç Werther'in Acıları	J. Wolfgang von Goethe		•				•					•		•
Gerçekler Kırıldı	Barış Müstecaplıoğlu		•				•				•			•
Göçüp Gidenler Koleksiyoncusu	Şermin Yaşar	•					•				•		•	
Göğün Bütün Çeyrekleri	Bedia Ceylan Güzelce		•				•	•			•			•
Gölge	Ahmet Naç		•				•				•		•	

Gölge Kadınlar	Stefan Zweig		•				•					•		•
Gölgesizlerin Tutkulu Dansı	Tess Gerritsen	•				•	•					•	•	
Goriot Baba	Honore De Balzac		•				•					•		•
Grinin Elli Tonu	E.L.James	•				•				•			•	
Günahın Üç Rengi	Gülseren Budayıcıoğlu	•				•						•	•	
Günahkar	Tess Gerritsen	•				•				•			•	
Günümüzde Anne Baba Olmak	Eyüp Sabri Ercan		•				•		•	•				•
Günün Birinde	Yavuz Ekinci		•			•	•					•		•
Guru ve Önyargı	Jone Austen		•				•					•		•
Güzel Bir Hayat Başarısızlığın Yararları ve Hayal Gücünün Önemi	J. K. Rowling				•			•				•	•	
Güzel Kaybedenler	Kerimcan Kemal		•			•				•			•	
Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu	Haruki Murakami		•											•
Hasret	Canan Tan		•			•						•	•	
Hatırla	İsmail Güzelsoy			•			•			•				•
Havva'nın Cezası	Nermin Bezmen	•					•		•			•	•	
Havva'nın Üç Kızı	Elif Şafak		•				•			•			•	
Hayata Aşk Mektupları	Osho		•				•					•		•
Hayata Dön	Gülseren Budayıcıoğlu			•		•				•				•

Hayatın Hakkını Vermek Sağlıklı, Uzun ve Mutlu Yaşamak	Acar Baltaş	•				•							•	•	
Hayvan Çiftliği	George Orwell		•				•						•	•	
Her Şeyin Başı Merkür	Ayşe Balıbey Tanıl			•		•					•				•
Herkes Kendi Hayatının Kahramanı	Gülcan Özer	•					•						•	•	
Hikâyesini Arayan Gelecek	Bekir Ağırır	•					•						•	•	
Hipotermi	Arnaldur Indridason	•					•				•			•	
Hüzün Süpüren	Nilüfer Açıkalın		•				•				•			•	
İçimizdeki Şeytan	Sabahattin Ali		•			•			•		•			•	
İkiz Bedenler	Tess Gerritsen	•				•	•						•	•	
İmkansızın Şarkısı	Haruki Murakami		•				•		•				•	•	
İnsan Neyle Yaşar	Lev N. Tolstoy		•				•						•		•
İşığın Yolu	Nilüfer Devecigil				•		•	•			•				•
İssız Kadınlar Sokağı	Canan Tan	•				•							•	•	
İyi Evlat	Jeong You Jeong	•				•					•			•	
İyi Gelen Yazılar	Nil Karaibrahimgil			•					•		•				•
Japonların 100 Yıl Yaşama Sırrı Uzun Ömür Sürenlerin Gerçek Öyküleri	Junko Takahashi	•					•					•		•	
Japonların Kadim Beslenme Sırrı	Yoshinori Nagumo	•					•					•		•	
Kaç Zil Kaldı Örtmenim?	Filiz Aygündüz	•				•			•	•					•

Kadının Adı Yok	Duygu Asena			•		•				•				•
Kahperengi	Hande Altaylı	•				•	•			•			•	
Kahvaltı Sofrası	Defne Suman	•					•			•			•	
Kaiken	Jean-Christophe Grange		•			•			•			•		
Kalk Yerine Yat	Şermin Yaşar		•				•			•			•	
Karanlıkta Çok Güzelim	Nilüfer Açıkalın			•		•			•			•		
Kardeşini Doğurmak Türkiye’de Ensest Gerçeği	Büşra Sanay		•			•				•				•
Kayıp Kızlar	Tess Gerritsen	•				•	•					•	•	
Kelepeç	Canan Tan	•				•						•	•	
Kendin Olmanın Dayanılmaz Hafifliği	Ferhat Jak İçöz	•				•				•			•	
Kertenkele Savunması	Bülent Emrah Parlak		•				•		•	•				•
Keskin Nişancı	Cem Selcen			•			•			•			•	
Ketofasting Ketojenik Beslenme ve Aralıklı Oruç	Can Çiftçi	•				•	•			•				•
Kinyas ve Kayra	Hakan Günday		•			•	•		•		•			•
Kırmızı Pelerin	Gülseren Budayıcıoğlu		•			•			•				•	
Kız Çocuğu	Onur Ünlü			•					•	•	•			•
Kızıl Nehirler	Jean-Christophe Grange	•				•				•			•	
Koloni	Jean-Christophe Grange		•			•						•	•	
Koşuyorum Öyleyse Varım	Taner Damcı	•					•			•				•

Kötülükçü	Kevser Aycan Aşkın Saroğlu			•		•						•	•	
Koz	Abidin Parıltı			•			•		•	•				•
Küllerin Günü	Jean-Christophe Grange	•				•						•	•	
Kürk Mantolu Madonna	Sabahattin Ali		•			•			•			•	•	
Kurtlar İmparatorluğu	Jean-Christophe Grange	•				•			•				•	
Kusursuz Kararlar Vermek ve İkna Sanatı	Uğur Batı	•					•					•	•	
Kuyucaklı Yusuf	Sabahattin Ali		•			•			•			•	•	
Leyleklerin Uçuşu	Jean-Christophe Grange	•				•			•				•	
Livaneli'nin Penceresinden	Zülfü Livaneli, Zafer Köse	•				•	•	•			•		•	
Lontano	Jean-Christophe Grange	•				•			•				•	
Madam Bovary	Gustave Flaubert		•				•					•		•
Mahrem	Elif Şafak	•					•				•		•	
Malafa	Hakan Günday		•			•	•				•		•	
Masal İki Dünya Arasındaki Aşk	Nazlı Çevik Azazi		•			•	•				•		•	
Masal Terapi	Judith Malika Lüberman		•						•		•		•	
Masumiyetin İçin Savaş	Tess Gerritsen	•				•	•			•			•	
Menzil Bir Tarikatın İki Yüzü	Saygı Öztürk	•				•	•			•	•		•	
Meraklısı İçin Casuslar Kitabı	Murat Yetkin	•				•	•				•			•
Meraklısı İçin Darbeler Kitabı	Murat Yetkin	•				•	•			•			•	
Meraklısı İçin Entrikalar Kitabı	Murat Yetkin	•				•	•			•				•

Mesnevi'den Her Güne Bir Hikmet	Novus		•			•				•			•	
Mezun Cinayetleri	Tuna Kiremitçi	•					•					•	•	
Mima	Yüce Zerey		•				•		•		•			•
Muhteşem Gatsby (Sert Kapak)	F. Scott Fitzgerald		•				•					•		•
Nefes	Nuriye Akman	•				•			•		•			•
Nefes Mutluluğa Giden Yol	Nevşah Fidan Karamehmet	•				•				•			•	
Nefesle Ruhunu ve Bedenini İyileştir! Nefesle Yeniden Doğuş	Nevşah Fidan Karamehmet	•					•		•			•	•	
Nil'in Kelebekleri	Nil Karaibrahimgil	•				•				•			•	
Notre Dame'ın Kamburu	Victor Hugo				•		•					•		•
Nutuk	Gazi Mustafa Kemal Atatürk	•				•	•					•	•	
"Sözü Yemindir İyi İnsanların" öğrendim ki...	Gülben Ergen Çelik	•				•				•			•	
Ölü Canlar (Sert Kapak)	Nikolay V. Gogol				•		•					•		•
Ölü Ruhlar Ormanı	Jean-Christophe Grange			•		•				•			•	
Ölümler Diyarı	Jean-Christophe Grange	•				•				•			•	
Ölüme Eş	Bernhard Aichner	•					•					•	•	
On Dakika Otuz Sekiz Saniye	Elif Şafak		•			•					•			•
Osmanlı Cadısı	Barış Müstecaplıoğlu		•			•			•		•		•	
Osmanlı Padişahları	Reşad Ekrem Koçu		•			•			•	•				•
Oyun Oynama Sanatı	Aletha J. Solter			•			•					•	•	

Pembe ve Yusuf	Canan Tan	•				•	•					•			•
Piç	Hakan Günday		•			•						•		•	
Pinhan	Elif Şafak		•			•						•	•		
Piraye	Canan Tan	•				•			•	•					•
Proje Ölümcül Virüs	Tess Gerritsen	•				•	•					•		•	
Rehine	Tess Gerritsen	•				•	•					•	•		
Sadeleş Rahatla Japon Minimalizmi Danshari	Fumio Sasaki		•			•	•			•				•	
Sahilde Kafka	Haruki Murakami		•			•	•		•			•			•
Sahte Bellek	Blake Crouch			•					•			•	•		
Sakin	Ege Soley		•			•			•			•		•	
Yeniden Doğuyorum Sakura	Kabuljan Murzaev	•					•		•	•				•	
Salkım Hanımın Taneleri	Yılmaz Karakoyunlu	•				•						•			•
Sanma Ki Yalnızsın	Elif Şafak		•			•			•	•	•			•	
Şanzelize Düğün Salonu	Tarık Tufan			•		•				•				•	
Satranç	Stefan Zweig		•			•						•			•
Savaş Sanatı	Sun Tzu		•			•						•	•		
Şeref Motel	M. Caner Alper			•			•			•					•
Sessizlik	Engin Akyürek	•					•					•		•	
Şifa Sende	Dr. Erhan Özer				•	•				•				•	

Şifa Veren Masallar	Nazlı Çevik Azazi		•			•					•		•	
Şipşak Freud	Christfried Tögel		•			•	•				•		•	
Şipşak Kafka	Karla Reimert		•			•	•			•			•	
Şipşak Marx	Robert Misik		•			•	•			•			•	
Sırça Köşk	Sabahattin Ali		•			•			•			•	•	
Sirkadiyen Beslenme	Dr. Ayşegül Çoruhlu			•		•	•			•			•	
Siyah Süt	Elif Şafak			•			•					•	•	
Siyasette Bürokraside Cezaevinde Alaattin Çakıcı	Saygı Öztürk	•					•					•		•
Sızı	Canan Tan	•				•						•	•	
Son Av	Jean-Christophe Grange			•		•				•			•	
Suç ve Ceza	Fyodor M. Dostoyevski		•				•			•				•
Suç ve Ceza (Sert Kapak)	Fyodor M. Dostoyevski		•				•			•				•
Tarihi Hoşça Kal Lokantası	Şermin Yaşar	•				•						•		•
Tarihimizde Garip Vakalar	Reşad Ekrem Koçu		•			•			•		•			•
Tek Satırlık Entel	Riva Şalhan		•				•	•				•		•
Tekvin	Arif Ergin		•			•				•			•	
Tepeden Tırnağa İsyen Nazım Hikmet	Enver Aysever			•			•			•			•	
Topkapı Sarayı	Reşad Ekrem Koçu		•			•			•		•			•
Ulusların Düşüşü	Daron Acemoğlu James Robinson			•		•	•			•			•	

Unutkan Aşk	Nermin Bezmen	•				•			•			•		•
Ustam ve Ben	Elif Şafak	•				•				•		•		
Ütopya	Thomas More		•			•					•			•
Uzun Sürmüş Bir Yaz	Nedim Gürsel	•				•			•			•		
Ve Sen Kuş Olur Gidersin	Tarık Tufan			•		•				•		•		
Yakın	Ege Soley		•			•			•	•				•
Yalan Yanlış Hayatlar	Altay Ökmen		•			•	•					•		•
Yan Evin Sırrı	Shari Lapena	•					•				•		•	
Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar	Arthur Schopenhauer		•			•						•		•
Yetişkin Çocuklar	Prof. Dr. Selçuk Şirin		•				•				•		•	
Yetişkin Gençler	Prof. Dr. Selçuk Şirin		•				•				•		•	
Yüreğim Seni Çok Sevdi	Canan Tan	•				•				•				•
Yüzbaşının Kızı Kemal Varol'un Önsözleriyle	Aleksandr Puşkin		•				•					•		•
Zargana	Hakan Günday		•			•				•		•		•
Zıvana	Burak Soyer		•				•					•		•
Ziyan	Hakan Günday		•			•	•					•		•

Araştırmada görüntü başlığı altında yapılan incelemede 83 kitabın kapağında fotoğraf, 98 kitabın kapağında illüstrasyon, 28 kitabın kapağında fotoğraf ve illüstrasyon kullanıldığı görülmüştür. Tipografi başlığı altında yapılan incelemede 128 kitabın kapağında serifli, 120 kitabın kapağında serifsiz, 10 kitabın kapağında script, 50 kitabın kapağında dekoratif yazı stillerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca, 36 kitabın kapağında serfili ve serifsiz, 28 kitabın kapağında serifsiz ve dekoratif, 3 kitabın kapağında serifli ve script, 18 kitabın kapağında serifsiz dekoratif, 5 kitabın kapağında serifsiz ve script, 2 kitabın kapağında script ve dekoratif yazı stillerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyon başlığı altında yer alan renk kullanımında, 62 kitap kapağında sıcak ağırlık renk, 69 kitap kapağında soğuk

ağırlıklı renk ve 90 kitap kapağında siyah veya beyaz ağırlıklı renk kullanıldığı görülmektedir. 138 kitap kapağında simetrik, 82 kitap kapağında asimetrik kompozisyon kullanıldığı tespit edilmiştir.

SONUÇ

Dijitalleşme kitap dünyasında da birtakım dönüşümlere neden olmuştur. Geleneksel baskı teknikleri basılan kitaplar günümüz dijital teknolojileri vasıtasıyla farklı formlara bürünerek e-kitap ve sesli kitap formuna dönüşmeye başlamıştır. İlk başlarda sadece görme engelliler için üretilen ve kullanılan sesli kitaplar günümüz okuyucularına farklı deneyimler sunan alternatif bir hal almıştır.

Araştırmada, Doğan Kitap sesli kitapların kapak tasarımlarının ele alınmasının başlıca amacı sesli kitapların alternatif okunma şekli olarak tercih edilmesindeki artıştır. Betimsel analizde kullanılan başlıklar görüntü (fotoğraf, illüstrasyon, fotoğraf ve illüstrasyon, hiçbirisi), tipografi (serifli/tırnaklı, serifsiz/tırnaksız, script/el yazısı, dekoratif), kompozisyon (renk “sıcak ağırlıklı, soğuk ağırlıklı, siyah veya beyaz ağırlıklı” ve denge “simetrik, asimetrik”) biçiminde dikkate alınmıştır.

Kitapların kapaklarında görsel öğelere yüklenen imgenin öneminden dolayı çoğunlukla fotoğraf veya illüstrasyon tercih edildiği görülmektedir. Serifli ve serifsiz yazı karakterlerinin script ve dekoratif yazı karakterlerine göre daha kolay algılanarak okunması tasarımcılar tarafından çoğunlukla tercih edilme sebebi olduğu söylenebilir. Simetrik dengenin kullanıldığı kapak tasarımları çoğunlukta olsa da asimetrik kapak tasarımlarıyla hareketliliğin sağlandığı da görülmektedir.

Araştırmada yer alan sesli kitapların kapak tasarımlarında çoğunlukla hiyerarşiye dikkat edilerek (punto, kalınlık ve renk gb.) yapıldığı söylenebilir. Bu bağlamda başlıkların, yazar isminden daha dikkat çekici olduğu görülmektedir. Doğan Kitap sesli kitap kapak tasarımları genellikle okuyucuya seslenerek yazarla arasında bağ kumayı amaçlayan bir tasarım anlayışı içerisinde olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. & Aono-Billson, N. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım* (Çev. Taşçıoğlu, M.). İstanbul: Literatür Kitabevi.

Atabey, Z. (2018). *Görsel Tasarım ve Kültür: Bireyci ve Toplulukçu Kültürel Özelliklerin Dergi Reklamlarındaki Görsel Tasarım Öğelerine Yansımaları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Atabey, Z. (2023). Görsel Tasarımın Kitap Kapaklarındaki Rolü: Çok Satan Kitap Kapaklarına İlişkin Bir İnceleme. *International Social Sciences Studies Journal*, 9(111): 7094-7100.

İstek, R. (2005). *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Kozloff, S. (1995). “Audio Books in A Visual Culture”, *Journal Of Amerikan Culture*. VassalCollage.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Soğukkuyu, B. (2020). Türkiye'de Yayımlanan Sanat Kitaplarının Kapak Tasarımlarının Betimsel Analizi. *Journal of Human Sciences*, 17(4): 1323-1337.

Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: Yem Yayın.

URL_1: <https://pruvaakademi.com.tr/sesli-kitap-nedir/> (Erişim Tarihi: 02.10.2023).

URL_2: <https://www.dogankitap.com.tr/kitaplarimiz/dijital-kitaplar/seslikitap/1> (Erişim Tarihi: 02.10.2023).

Ültay, E., Akyurt, H. & Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10): 188-201.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Yasacı, S. (2019). *Türkiye'de Dijitalleşme Bağlamında Okuma Alışkanlıklarının Gelişimi: Sesli Kitaplar Örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.