



ULUSLARARASI İLETİŞİM
VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF
COMMUNICATION AND ART

Yıl/Year:2 Sayı/Issue: 2, Mayıs/May 2021



Editör
Bülent POLAT
Savaş KESKİN

Editör Yardımcıları
Dr. İmran UZUN
İsmail BİRLİK

İÇİNDEKİLER

Öğr. Gör. Dr. Meltem Güzel

**INDIVIDUAL USE OF NEW MEDIA: AN EVALUATION IN THE LIGHT OF THE
CHRISTIAN FUCHS AND HENRY JENKINS' OPINIONS**
S. 1-16

Öğr. Gör. Dr. Meltem Güzel

**PANDEMİ SÜRECİNİN AİLE VE AİLENİN SERBEST ZAMANI ÜZERİNDEKİ
ETKİLERİ**
S. 17-49

Doç. Dr. Hakan Alp

**FİLM VE DİZİLERDE ÇİNGENELERE YÖNELİK NEFRET SÖYLEMİ
ÖRNEKLERİ**
S. 50-85

Öğr. Gör. İlke İlter Güven

**HAREKET KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE GELİşEN SANATSAL YAKLAşIMLAR
VE ETKİLERİ**
S. 86-103

Bayram Dağlı

**SANAT ESERLERİNİN PAZARLANMASINDA ARACI KURUM OLARAK SANAT
GALERİLERİ**
S. 104-118

Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Toğrul

AZERBAYCAN RESİM SANATININ GELİŞİM AŞAMALARI
S. 119-131

Süleyman AKGÜN

EZOTERİK DÜŞÜNCE VE
İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEME BAĞLAMINDA
EL GRECO’NUN “İSA’NIN VAFTİZ EDİLİŞİ” ADLI ESERİNİN ANALİZİ
S. 132-144

Editör

Bülent POLAT

Savaş KESKİN

Editör Yardımcıları

Dr. Üyesi İmran Uzun

Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (International Journal of Communication and Art-IJCOMAR) uluslararası katılıma açık, çok dilli, disiplinlerarası ve bilimsel bir hakemli dergidir. Olağan yayım periyodunda Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda 2 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 disiplinlerarası 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

Editör

Bülent POLAT

Savaş KESKİN

Editör Yardımcıları

Dr. Üyesi İmran Uzun

Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

ALAN EDITÖRLERİ

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 Strode-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-Musata 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/Turkey

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

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

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

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Hasan TOPBAŞ – İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŞ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

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

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

Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doç. Dr. Evren KAVUKÇU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

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

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

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

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

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

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Ethem ZİNDEREN – Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

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

Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ –Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

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

Dr. Öğr. Üyesi Serpil Kır ELİTAŞ – Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

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

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

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

Dr. Meltem Güzel - İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Turkey

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

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

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

TARANDIĞI İNDEKSLER







Değerli iletişim ve sanat okur-yazarı;

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin (INCOMAR) ikinci sayısını yayımlarken, yeni bir paradigmanın arayışında olan ya da farkında olmadan paradigmasızlaşan insanın, iletişim ve sanat adına söyleyeceğı belki de son sözleri tarihselleştiriyoruz. Henüz emekleme evresindeki antroposenden, insanlık sonrasına koşar adım ilerleyen tarih, iletişim ve sanatla kurulduğı iddiasındaki soyutluk ve yanılgı kadar dinamik bir eminlikler silsilesi olarak devridaimin sonuna işaret eder. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin meşgalesi bu nedenle insanın, insan olarak görüldüğü bu gerilimli dönüşümün tüm esnalarında insanca bir iletişim ve sanatın zaptını tutmaktır. Bu sayı, tıpkı ardışıkları gibi, Büyük Veri çağında zapta alınan tüm enformatik kültürlere inatla, kayıtsız bir iletişim ve sanat düşünün meta-enformatik ve bazen de küçük verili durumlarını sayısal durumsuzluğa meydan okumakta bir güç olarak kullanır.

‘Post-‘lar çağında evrik bir savaşım olarak süren ‘kadim/eski’ ile ‘cedid/yeni’ mücadelesi, politik, felsefi, kültürel ve teknik dillerle birçok kez sorgulanırken, Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, iletişim ve sanatı tümleştiren yeni bir sorgusal dilin arayışındadır. Bu arayış aynı zamanda, aşkınlık arayışındaki iletişim ve sanatın, araçsallaşmış ya da teknikleşmiş diline karşı bir başkaldırıdır. Anlamın, anlamı üretenden bağımsız olduğunda özgürleşeceğı düsturuyla yola çıkan bir grup umutkâr akademisyen ve sanatçının emekleriyle doğan Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, iletişimin ve sanatın ‘kutupsuz’, ‘merkezsiz’, ‘özneleştirilemez’ ve ‘tekilleştirilemez’ dilini konuşanların emekleriyle olgunlaşacaktır.

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin bu sayısı, iletişim alanından üç, sanat alanından dört çalışmadan müteşekkil bir birikim olarak tanıtılabilir. Sayının ilk çalışması, Dr. Meltem Güzel tarafından tasarlanan ***Individual Use Of New Media: An Evaluation In The Light Of The Christian Fuchs And Henry Jenkins’ Opinions*** isimli diyalektik ve analogik bir derleme. Söz konusu çalışmada, siber kültüre eleştirel ekonomi politik geleneğın temsilcileri olan Henry Jenkins ve Christian Fuchs’un yaklaşımlarından bakan bir analitik pespektif kurgusu yer alıyor. Jenkins’in tekno-optimist yaklaşımı ile Fuchs’un tekno pesimist yaklaşımı arasındaki gerilimli sentezleme, diyalektik bir eleştiri olma özelliğı de taşıyor.

Sayının ikinci çalışması, Dr. Meltem Güzel’in ***Pandemi Sürecinin Aile ve Ailenin Serbest Zamanı Üzerindeki Etkileri*** isimli saha araştırmasının bulgularını içeriyor. Kovid-19 salgınının aile kurumu ve onun serbest zamanını giderek daha fazla işgal eden medatik meşguliyetler

üzerindeki dönüştürücü etkilerini saha yoklaması ile anlamayı amaçlayan çalışma, içe kapanma ile tele-açılma arasındaki ilişkiyi irdeliyor. Tecrit edilmenin ailenin yeniden yapılanmasındaki rolünü sorgulayan çalışma, fiziksel yakınlaşma ile sayısal uzaklaşma arasındaki mesafeleri nicel verilerle ölçüyor.

Sayının üçüncü çalışması, Doç. Dr. Hakan Alp tarafından yazılan doktora tezinden bir uyarılma: **Film ve Dizilerde Çingenelelere Yönelik Nefret Söylemi Örnekleri**. Madun bir kimlik kategorisi olarak ‘damgalayıcı’ dil pratiklerine kısıtılan çingene kimliği, farklı söylemsel setlerle tanımlansa da bunun en bilinen örneklerinden biri olan nefret söylemine odaklanan çalışma, temsiliyetin en güçlü aygıtları olan seriyallerin ve sinematografik anlatıların yapısını söktüyor. Popüler diziler ve Yeşilçam ekolündeki egemen ideolojiyi de özetleyen çalışma, çingene kimliğinin sanıldığı kadar sempatik bir stereotip olmadığı hakkında ciddi bulgular üretiyor.

Sayının dördüncü çalışması, Öğr. Gör. İlke İlter Güven’in sanattaki formatif dinamizme ve kondisyonsuzluğa farklı bir yorum getirdiği **Hareket Kavramı Çerçevesinde Gelişen Sanatsal Akımlar ve Etkileri** isimli akademik derleme. Sanattaki durumsallıktan hareketliliğe geçişteki yorumsal izlekleri takip eden çalışma, farklı akımların harekete ilişkin yorumlarını örnekleriyle tartışıyor. Hareket kavramının felsefi arka planını sanatın imajlarında göstermeyi düşünen çalışma, gösterenler ile gösterilenler arasındaki anlamsal hareketliliğe de değiniyor. Sanatın, akımlar perspektifinden yeniden yorumlanışına tanıklık etmek isteyenler için derinlikli bir giriş okuması olarak yorumlanabilir.

Sayının beşinci çalışması, Dr. Öğr. Üyesi Baxtiyar Toğrul’un **Azərbaycan Boyakarlığının İnkişaf Mərhələləri** isimli kronolojik literatür okumasını içeriyor. Azerbaycan’da resim sanatı ve ressamlığın tarihsel izleğini çizmeyi deneyen çalışmada, avangart sanatçılardan günümüz pratisyenlerine kadar geniş bir spektrum yer alıyor. Gelişimin merhaleleri hakkında sanatsal ve betimsel yorumlara da yer verilen çalışma, Azerbaycan’daki sanat kavrayışı ile Türkiye arasındaki kavrayış arasında bir bağ kurabilmek için zengin bir referans.

Sayının altıncı çalışması, Bayram Dağlı’nın **Sanat Eserlerinin Pazarlanmasında Aracı Kurum Olarak Sanat Galerileri** isimli multidisipliner tasarımı olarak tanıtılabilir. Çalışma, sanat galerilerini bir heterotopik alan kurgusu olmanın ötesinde pazarlama ilişkileri açısından inceleyerek, sanatın tecimsel formuna sermaye odaklı bir açıklık getiriyor. Sanatın emtialaşmasının bir sonucu olarak Galerilerin mevcut durumları, stratejileri ve sektörel konumlanışları, süreç aktörlerinin bakış açılarına başvurarak disiplinler arası bir zenginlikle açıklanıyor.

Sayının yedinci ve son çalışması, Süleyman Akgün’ün **Ezoterik Düşünce ve İkonografik Çözümleme Bağlamında El Greco’nun “İsa’nın Vaftiz Edilişi” Adlı Eserinin Analizi** isimli sanat eleştirisi. Bu eleştirel çalışmada, göstergebilimin tarihsel serüvenine dahil edilen imgeler ve onların çağrışımları arasında katmanlı bağlar örülüyor. Bir sanat ikonu olarak kabul gören resimlerin ikonografik anlatılarına odaklanan metin, ezoterik anlamın doğasındaki mimetik duruşu da yeniden yorumluyor.

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin disiplinler kapsamı, iletişim bilimi ve sanatın tüm disiplin ve alt-disiplinlerinin yanı sıra iletişim ve sanat ilişkili tüm disiplinlerdir. İlişkisel bilim paradigmasını savunan bir aklın kolektif örgütlenmesi olan Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, ağ toplumunun mekanize zihin örüntülerine alternatif bir önerme olarak sanat ve bilimin eklektik ağdaşlığı için bir üretim alanıdır. Bu ağdaş kamulaşma fikri, derginin çıktılarında yaşayan canlı bir ilişkiye dönüşme potansiyeli bakımından olağan dışı bir fikirdir. İletişim ve sanatın disiplinler-arası oluşu geleneksel bir argümandır; Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi ise disiplinler-ötesiliği hedeflemektedir. Elbette, iletişim sanatlaştırılabilir ya da sanat iletişimleştirilebilir. Bu adaptasyon, ancak bir devşirme üslubu olmayı reddettiğinde bir özdeşleyim olarak gerçekleşir.

Saygılarımızla...

Bülent Polat

Savaş Keskin

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:2, Mayıs/May, 2021, s. 1-16Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

08-04-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

30-05-2021

ISSN: 2757-6000

Öğr. Gör. Dr. Meltem Güzel

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Teknik Bilimler MYO, Radyo ve Televizyon Teknolojisi Pr.

meltem.guzel@iuc.edu.tr ORCID: 0000-0002-1805-0490**INDIVIDUAL USE OF NEW MEDIA: AN EVALUATION IN THE LIGHT OF
THE CHRISTIAN FUCHS AND HENRY JENKINS' OPINIONS****ABSTRACT**

The developments in communication technologies and the internet reveal new communication areas. The use of internet has increased exponentially since the 1990s due to the increasing number of websites and number of users. In parallel with the developments in web technologies, new media and social media concepts come to the fore in the 2000s. Unlike traditional media, new media provides its users with the opportunity to create and intervene with its content. With the new media, the audience, listener and reader move from their passive position to an active position and are now classified as users. These users can create their own profiles over these networks and share content there. These developments in media technologies bring along many discussions. While some of the researchers involved in this discussion focus on the positive aspects of these new technologies, others mention the problems they cause or could cause. In this study, the positive and negative aspects of individual use of new media technologies are explained in the light of the views of Henry Jenkins and Christian Fuchs.

Keywords: New Media, Social Media, Digital Labour, Participatory Culture, Christian Fuchs, Henry Jenkins, Convergence

YENİ MEDYANIN BİREYSEL KULLANIMI: CHRISTIAN FUCHS VE HENRY JENKINS'İN GÖRÜŞLERİ ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

ÖZET

İletişim teknolojilerinde meydana gelen gelişmeler ve internet beraberinde yeni iletişim alanlarını ortaya çıkarmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren katlanarak artan internet kullanımı, web sitelerinin yaygınlaşmasıyla birlikte kullanıcı sayılarını artırmaktadır. Web teknolojilerinde yaşanan gelişmelere paralel olarak 2000'li yıllarla birlikte yeni medya ve sosyal medya kavramları gündeme gelmektedir. Yeni medya, geleneksel medyadan farklı olarak kullanıcıya, içerik oluşturma, içeriğe müdahale etme olanağı tanımaktadır.

Yeni medya ile izleyici, dinleyici, okuyucu pasif konumundan kurtularak aktif bir konuma gelmekte ve artık kullanıcı olarak adlandırılmaktadır. Bu kullanıcılar, bu ağlar üzerinden kendi profillerini oluşturabilmekte, buralarda içerik paylaşabilmektedirler.

Medya teknolojilerinde yaşanan bu gelişmeler beraberinde pek çok tartışmayı getirmektedir. Bu tartışma içinde yer alan araştırmacılardan bazıları bu yeni teknolojilerin olumlu yanları üzerinde dururken bazıları da neden olduğu, olabileceği problemlerden bahsetmektedirler.

Bu çalışmada, yeni medya teknolojilerinin bireysel kullanımının olumlu ve olumsuz yanları Henry Jenkins ve Christian Fuchs'un görüşleri üzerinden açıklanmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Medya, Sosyal Medya, Dijital Emek, Katılımcı Kültür, Christian Fuchs, Henry Jenkins, Yakınsama, Yöndeşme.

Introduction

The concepts of new media, including social media, are used in a narrow sense to refer to virtual environments where people with the same interests come together and share information and create new groups and communities.

The "web 2.0" technology, which forms the basis of new media and social media, enables the sharing of media content produced by users. Thus, users become producers of online media contents that are created jointly in a mutual dialogue.

This feature of "Web 2" technology and its accompanying social media, which enables individual use and content creation, subsequently initiates discussions on new media. One of these discussions is about the individual use of the media. While some thinkers who conduct communication research highlight the affirmative features of new media, others consider and evaluate the developments in the new media critically.

In this study, individual use of media is analysed by comparing the perspectives of Henry Jenkins and Christian Fuchs over the concepts of "participatory culture" and "digital labour".

Content Generation in New Media And Digital Labor

While researching the concept of new media, it is striking that there are many different definitions. It is seen that these debates on new media focus on the points of what is meant by new media and what its characteristics are. Researchers working on the subject make various definitions according to the prominent features of the new media (Güzel, 2021: 30).

New media is a concept used for communication channels and tools that use digital technology, provide synchronization and interaction between elements that enable communication to take place, and have a multimedia structure (Büker, 2013: 138).

Mark Poster, who is accepted as one of the first theorists to do research on new media, states that the basis of the old and new media distinction lies in the active nature of the new media compared to the passive nature of the old media (Miller, 2011: 12).

Due to this distinction, although concepts such as audience, listener, and reader are used in the old media, in the new media these concepts are replaced by "user". With this concept, the audience, listener, and reader take an active role by leaving their passive position (Güzel, 2021: 12).

With the active participation opportunity provided by the new media to its users, the audience at the same time is also considered as an individual user. It does this by granting its users the right to intervene in content and applications. At the same time, it enables its users to access these applications interactively at different times and places (Geray, 2003: 20).

This feature of the new media that supports the participatory culture stems from its use of "web 2.0" technology. When internet first emerged, "web 1.0" technology was used and there were content publishers and content readers in this technology. In other words, there was no interaction in this technology yet and the user was in a passive position. However, with the "web 2.0" technology, the user gets out of this passive position and can intervene in the content and create new content (Güçdemir, 2017: 7; Binark: 2014: 28).

The "web 2.0" technology, which enables the sharing of content produced by users, constitutes the social media communication network that is used extensively in new media technologies today (Tosun, 2014: 644).

The concept of social media has started to be used with the social network sites that have gained speed in the 2000s. This concept refers to "web 2.0" based digital environments where individuals around the world can interact with each other. Social media allows individuals to create their own personal pages, upload messages, photos, and videos to these pages, share them with other people, and create online communities there (Güçdemir, 2017: 14-15).

These contents, produced by users and put into circulation over virtual networks, also reveal the concept of "participatory media culture" (Dijk, 2016).

The fact that individuals are no longer passive and become individual content producers also leads to the emergence of the concept of "digital labor".

Social media networks are not the only means of communication but also means of production that generate value and profit. Users who voluntarily produce content within these means of production make efforts for these channels (Terranova, 2000: 33).

Digital labour, as a concept, emphasizes the unpaid user labour required for capital accumulation in the field of communication technologies.

The content that users produce through these communication networks creates value for network owners. The data of users, who become content producers with new communication technologies, are sold to advertisers by network owners (Akar, 2021: 198-199).

At this point, different opinions arise regarding the individual use of media, especially through the concept of digital labour.

Comparison of the Individual Use of New Media on the Opinions of Henry Jenkins And Christian Fuchs

Henry Jenkins and Personal Use of New Media

With the "Web 2.0" technology, the relationship between network technology and individuals has changed and transformed and this initiated new discussions. With this technology, concepts such as "digital convergence", "virtuality", "interactivity", "digital labour", "globalism" become part of our daily life. On the networks based on this technology, users are increasingly producing content and becoming a part of the participatory culture with the content they produce (Karataş; Binark, 2016: 428).

Henry Jenkins et al. evaluate the participatory culture in convergence discussions. They interpret participatory culture as a phenomenon that reinforces social interaction in terms of creative expression and citizen participation. Content constitutes the basis of convergence. Communication technologies that distribute content can also change and

transform over time with technological developments. Convergence, however advanced, does not occur through mass media, but through social interaction in the minds of the users and with other users. At this stage, the concept of participatory culture emerges. Creative expression, citizen participation, sharing and social interaction constitute the nature of participatory culture. The possibilities provided by new communication technologies make it possible for individuals to create creative content in new media environments by supporting participatory culture (Akbaba, 2014: 50).

Increasing interaction with social networks not only enables the user to produce content, but also affects the consumption and production forms of traditional media (Ateşalp, Başlar, 2015: 161).

“Henry Jenkins states that convergence has five dimensions: technological, economic, global, social and cultural. Technological convergence means that all media content can be digitized and circulated on different platforms, and changes can be made on the media content. Economic convergence refers to the horizontal growth of the entertainment industry in different fields such as movies, television, books, and the web, and the restructuring of cultural production to ensure the circulation of products among media. Global convergence refers to the cultural hybridity that results from the international circulation of media content. Social convergence means that media consumers can do many things with the internet and use different media at the same time. Cultural convergence points to the emergence of new ways of creativity and media usage, and new genres as a result of the intersection of different media technologies, industries, and genres” (Jenkins, 2001: 93).

According to Jenkins, convergence points to a cultural change that encourages consumers to seek new information and to make connections between dispersed media content (Ateşalp, 2015: 160-161).

With these changes, discussions on issues such as participation, participatory culture, and democratization of the communication environment are increasing because of the inclusion of internet users in content production and distribution and their increasing tendency to be more active.

Jenkins states that media convergence has led to the emergence of a new participatory folk culture and creates tools for ordinary people to produce media content. In addition to enabling people to participate in media production, it also enables companies to use and exploit these individual and non-professional content on topics such as low-cost content acquisition and inter-media storytelling (Jenkins, 2001: 93).

Jenkins emphasizes that media convergence is not just a simple technological change. Convergence transforms the relationships between existing technologies, industries, markets, and audiences. Jenkins states that the concept of convergence

emphasizes an era where media will be ubiquitous and people will use all kinds of media in an interrelated way, through increasing channels and new computing and telecommunications technologies.

Jenkins also states that media convergence affects individuals' media consumption. In the example he gave, a teenager doing his homework could open five windows at the same time to both browse the network, listen to music, and download MP3 files; Meanwhile, he states that he can reply to an e-mail while chatting with his friends and writing his homework and in this way, he can quickly do different things (Jenkins, 2017: 40).

Media companies are learning how to accelerate media streaming through content delivery channels to increase their earnings, expand the market and consolidate audience loyalty. Consumers are learning how to use these different media technologies to get more under their own control of streaming media and to interact with other consumers. The promises of this new media environment create expectations for a freer flow of ideas and content. Inspired by these ideals, consumers strive for a much greater right to participate in their culture.

When we compare the old consumers with the new ones, we encounter important differences. These differences are, "old consumers are passive while new consumers are active; Old consumers are predictable and consist of people who stand there wherever you say, new consumers are less loyal to nomads and media channels, old consumers are isolated individuals, new consumers are more socially connected, media consumers are previously silent and invisible, new consumers are louder and more public. can be listed (Jenkins, 2016: 37).

Jenkins uses the example of home videos to explain the transitional space that occurs. According to Jenkins, cultural productions such as home videos are moving away from purely personal product visibility and into public products thanks to the Internet. This situation also changes the customary practices of reputation in society for individuals.

Fan publishing, which manifests itself with the production of "Fanzin" (amateur publications that are reproduced by methods such as photocopying and sold for prices that do not include any profit except their costs), settles on a collective basis. The boundary between reader and writer in "fanzines" is rather vague, Jenkins says. Fanzine editors and writers attach more importance to the demands and desires of their readers than commercial producers. These publications, which are originally sold to consumers and are not commercial products, are mainly composed of works shared between friends and potential friends.

Fan productions do not only consist of "fanzines". Songs composed by fans, custom made clothes and works of art in various forms, fan video productions are also among the production forms that are in close relationship with the fan community. According to Jenkins, fan videos belong to the fan community from the moment they leave the hands of the artists and are put into circulation according to their wishes (Sezen, 2016: 22).

With the new media, the wall between existing celebrities and fans that existed in traditional media is also breaking down. With social media accounts, fans can easily reach existing fame (Bilben, 2016: 1).

Jenkins says that with the possibilities of new media, a wide range and variety of media streaming is now provided. It also emphasizes that participation and convergence in new media are intertwined and it is not possible to think separately from each other.

Jenkins criticizes the approaches to the concept of convergence and argues that it is not very correct to talk about the convergent culture observed in the convergent media platforms, instead of talking about the hybrid culture that currently operates on a hybrid media (Çam; Yılmaz, 2015: 514).

At this point, it is correct to say that individuals who are users, creators, and distributors of all kinds of content, rather than being audiences, readers or listeners, have moved from a passive position to an active position and thus a participatory culture is formed. In participatory culture, members think that their contributions are valuable and that they are in some degree of social connection with other people (Savcı, 2015: 36).

However, Jenkins adds, not all consumers have access to all the skills and resources required to fully participate in the cultural practices he has described.

"Nobody knows everything, everybody knows something, all knowledge resides in humanity," Jenkins says of collective intelligence. Collective intelligence refers to the ability of members of virtual communities to combine and strengthen their combined expertise. With this sentence, it is stated that an individual can collectively do things that he cannot know or do on his own from now on.

With the emergence of this new knowledge culture, ties with the old forms of social society are broken, roots with physical geography are weakened, loyalties to nation-states are redefined, and ties with family are changing. Now, new forms of community are emerging, these communities are unlike the old ones that are voluntary, temporary and purposeful. Group members can move from one group to another as their interests change, and they can take part in more than one community at the same time. What holds these communities together is the joint production and mutual exchange of knowledge (Jenkins, 2017: 39).

Christian Fuchs and Individual Use of New Media

With the widespread use of the internet and social networks, the concept of the commodification of the audience comes to the fore again. The main reason for reviewing the viewer's position is that internet technology provides the audience with the ability to react instantly and easily, and to interact faster.

Recently, according to Christian Fuchs, buyers/receivers have become increasingly active audiences that produce content and technology. However, this situation paves the way for the audience and users to be exploited in a new way instead of causing the democratization of the media (Dağtaş, Yıldız, 2015: 128).

When the concepts of internet and new media are evaluated through political economy, it is seen that commercial media chains dominate the internet economy. These media industries retain a high proportion of knowledge and information thanks to their capital. They determine the real agenda by transferring this information they have to internet users in line with the dominant ideology. In order to answer the questions of what the real agenda is created by these huge media industries and how internet users will find and evaluate the real truth in this artificial reality, it is necessary to understand how the capitalist system ensures its continuity on the masses. "The capitalist internet economy needs change and innovation to ensure the continuity of capitalist accumulation" (Fuchs, 2016: 72). In order to realize this change, the capitalist economy offers the applications it produces free of charge to internet users and makes them adopt. Individuals using these applications (Fuchs, 2016: 51) provide a large amount of information to the capitalist media industries by producing content. At the same time, due to the intense information these media industries provide them, the perception of reality of these users can easily be guided by the dominant ideology. The individual whose perception of reality is destroyed is easily guided and exploited by the ideology of the capitalist system.

Participatory culture opens space for ordinary citizens to benefit from media technologies previously used by for-profit media companies. With the emergence of sites where the user is producing with "Web 2.0" technologies, commercial interest is shifting from consumption actions to production activities. This is because users' content creation adds commercial value to them and empowers them to build more activity on content.

Participatory media production and personalized media consumption are trends that differ from each other but complement each other. Media companies can also use the characteristics of the new media environment such as participation, openness, interaction and the participation, comments and opinions of the audience, consumers, or users in line with their own profits and benefits.

Inclusion of consumers in production in this way increases the income of companies. For this reason, it remains an incomplete evaluation to see the contribution of

the consumer only as an "empowerment" in issues such as the development, widespread and marketing of a product based on effort without charge. Following the critical thinker Dallas Smythe, Christian Fuchs approaches critically to these productions based on the free labour of the consumer (Ateşalp, 2015: 164).

According to Christian Fuchs, although recently buyers have become increasingly active users of content and technology through the internet and social networks, this is misleading. Because internet and social networks force users to produce content for more capital accumulation and they are enriched by marketing the content produced by users to third parties. Therefore, as stated above, it is more correct to interpret this situation as the exploitation of users in a new way, rather than as a democratization of the media (Aytekin; Yandım, 2017: 10).

In social networks resembling a digital Panopticon prison, desire is deciphered, and human socialization activity is kept under surveillance due to commercial concerns. In this way, the boundary between the public and private sphere becomes blurred and disappears gradually. The concentration of surveillance in social networks also paves the way for targeted advertising. Commercial social network owners and customers who advertise on these platforms constantly monitor and record personal data and online activities. Collected data are analysed, combined, and stored. This enables advertisers to target according to detailed user profiles and to know more about users' personal interests and online behaviour. Therefore, surveillance is an inherent characteristic of the capital accumulation model of commercial social networks (Fuchs, 2015, p.153).

According to Fuchs, targeted advertising activities in social networks have quite different features from mass media. In the targeted advertising application, advertisers do not show only one advertisement to the audience at a given moment, like mass advertising in traditional media. It can also show different advertisements to different user groups depending on the comparison and surveillance of users' demographic information, interests and online behaviour. In the traditional form of television, all audiences see the same ad at the same time, while in targeted online advertising, advertising companies can offer personalized ads for different users at the same time. Therefore, the productivity of advertising has been increased in new communication environments (Fuchs, 2016, p.144-145).

Unpaid labour is one of the important concepts that have started to be discussed in the field of new media as a result of the increasing tendency of internet users to participate actively and voluntarily in production processes in order to produce content or to help develop software. Users participate in the production process voluntarily and free of charge within the scope of free labour, which includes various actions of users on the internet, such as creating web pages, participating in mailing lists, establishing virtual spaces, writing comments, contributing to the development of software.

Private information about users is marketed by major new media companies for use in advertising, leaving users completely vulnerable. Fuchs emphasizes the importance of controlling this great power in the hands of new media companies and preventing it when necessary. Fuchs' criticisms of participatory culture and free labour are also based on these points.

Fuchs opposes the criticisms developed against Smythe, which constitutes the theoretical basis of the digital labour theory, from a Marxist perspective. These criticisms claim that when it comes to the television medium, the wages of the viewers in return for their labour are television programs and entertainment. Similar approaches to social media are considered as the fee or digital effort of the user for accessing and accessing the site. Fuchs says that people sell their labour for money that will keep them alive and meet their needs; emphasizing that they cannot survive by watching television or using social media; He argues that the television program cannot correspond to the wages they receive for their labour. Although platforms such as Facebook and Twitter provide access to communication tools without selling their content or access, they should be evaluated within the meta form. These are actually considered media that commodify user data. If the relationship between users and the platform were arranged as a modern wage relationship, users would have to receive money in exchange for the commodification of their digital labour power. They could use this money to buy various means of survival. In essence, access to social media tools such as "Facebook", "Instagram" and "Twitter" is free of charge for these companies (Fuchs, 2014: 75-89).

If we give an example via "Facebook" to materialize this situation, users in "Facebook" create creative work for "Facebook" and create value for themselves. This is a digital effort. The labour objects of "Facebook" are human experiences. While spending their time on "Facebook", people share their sad moments and loneliness, special moments of their lives with their friends, by uploading pictures, commenting, talking, having fun. "Facebook" captures the emotional aspects of the lives of its users and uses it for profit (Netchitailova, 2017: 8).

"Twitter" is defined as a communication tool that allows its users to write texts of up to 140 characters called "tweets". Although the purpose of "Twitter" is perceived as sharing "tweets" and commenting on the "tweets of others", users generally use "Twitter" as an information medium to get instant and fast information about current events. In other words, in Fuchs' words, "Twitter" is an information medium rather than a communication tool (Fuchs, 2016: 276). In addition to being an information medium, it is a very powerful advertising tool. This platform creates a viewer media that is sold to advertisers through instant information that users share with another name retweet (Fuchs, 2016: 275). It earns most of its revenue by selling the audience information it obtains from users to third parties (advertisers and large companies). This means that its users constantly produce instant content for the income of "Twitter". Instant content is sold to capitalist companies to produce advertisements to manipulate consumer needs. As

a result, consumers who produce these contents are exploited and firms increase their profit rates.

In social networks, users create accounts with their own names or other fictitious names. Users gain a digital identity through these accounts.

Being visible in this virtual environment means determining what will increase and what will not by very visible users, as Fuchs says (Fuchs: 2016). The main issue here is who generates information in these social networks and how it makes it visible, which shows that these networks can be easily manipulated by powerful visible users.

Social networks are the means of production for the creation of value and profit. This is due to the fact that social media users are simultaneously customers of technology services and producers of data, commodities, value and profit. Throughout the entire communication process, users here generate value for these platforms. Thus, Fuchs argues that the consumption time of social media such as "Facebook", "YouTube" and "Twitter" is also the time of commodity production. Fuchs acknowledges that internet users are not passive viewers but active creators of content at a certain level, although consumption of communication tools is a more passive form of action in the case of traditional media. Advertisers are also interested not only in the time users spend online, but also in the content they produce and their online behaviour. User generated data is also sold to advertisers as commodities. The fact that the Internet is an active tool causes the people who produce and consume information to be the same. Therefore, in the examples of corporate social media, it is necessary to talk about the commodification of the consumers (Fuchs, 2014: 89-90).

Fuchs states that what he says about "Facebook" and "Twitter" also applies to the universally used search engine "Google". It states that "Google" exploits all users who produce content for it. In this way, users who use "Google" services fund an unpaid surplus production workforce.

"Google" creates and stores data on the use of such services to provide a targeted advertising service. Google provides economic control of user data and activities, thus exploiting users by commodifying them. It sells users and data to advertisers to generate profit. Fuchs expresses "Google" as "high-level economic surveillance machine and high-level user exploitation machine" and states that he instrumentalizes all users and all their data for creation profit (Fuchs, 2017: 73).

Conclusion

This study focuses on the results of new media and the individual use of social media, including social networks. Opinions on this issue are basically gathered at two viewpoints, while some researchers approach these new communication technologies

positively, others focus on the disadvantages it may cause. To convey this in a more concrete way, new media theorists are selected and compared from both viewpoints.

Henry Jenkins states that new media and old media benefit from each other by supporting each other. In addition, Jenkins states that with the opportunities provided by the new media and especially the internet, the global village theory introduced by McLuhan continues to be valid in the 21st century, the world has shrunk thanks to the internet and the geographical borders have disappeared, and the world has turned into a global information sharing village. Jenkins states that people create virtual communities through virtual networks and these virtual communities create collective intelligence by sharing common knowledge, feelings, and thoughts.

Jenkins notes that new media are now activating audiences, so that new media users become not only consumers but also producers of media texts. Thus, new media consumers meet each other through social networks and share their feelings and thoughts, as well as create media texts and produce common knowledge (Kürkçü, 2016: 56).

In this context, the participatory culture created by the users who become productive consumers brings up the problem of exploitation of their own voluntary and unpaid labour.

Christian Fuchs' criticism of participatory culture and free labour also starts from this point. The criticisms developed by Fuchs in this framework are important in terms of recognizing the problems of free labour that lie behind the developments affirmed by the participatory culture discussions and drawing attention to the increasing dominance of capital on the internet today.

Fuchs criticizes the participatory culture that Jenkins deals within the convergence discussions with the Marxist thought system and draws attention to the political economy of participation. According to Fuchs, Jenkins' use of the concept of participatory culture ignores participatory democracy perspectives. Large companies such as "Facebook", "Google", "Twitter" mediate users' cultural sharing expressions with their commercial platforms, but the level of participation is only for content creation. They exclude users from economic decision-making.

Fuchs, on the other hand, frequently emphasizes that social media is used by governments and companies for surveillance purposes. He emphasizes that social media platforms are companies in search of profit and that they collect user information in this direction and open the door to new commodification processes that arise from the efforts of users.

Regarding social networks such as "Facebook" and "Twitter", which are social media platforms, Fuchs underlines that the fact that their entry is free of charge is due to

the fact that these organizations want to increase their profit shares in line with the participatory culture.

When viewed from the perspective of both thinkers, it is seen that there are different situations regarding the individual use of new media. From this point of view, by participating in these networks more consciously, individuals should determine their purpose to be here, and be aware that any content they share is no longer personal. Before joining these networks, considering that all content to be created will be sold to various companies for profit, this situation should be accepted and the option of joining or not participating should be preferred.

REFERENCES

- Akar, D (2021). An Assessment Based on the Siege of Digital Labor and Generation Z, Sevimece Karadoğan Doruk, Seda Mengü, Ebru Ulusoy (Ed), *Digital Siege* içinde (s. 195-209), İstanbul: Istanbul University Press.
- Aydoğan, F (2017). *Yeni Medya Kuramları*, İstanbul: Der Yayınları.
- Aytekin, Ç, Yandım D (2017). Yeni İletişim Ortamlarının Ekonomi Politikası Bağlamında Ağın Zorlayıcılığı Üzerine Bir Araştırma, *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi* (Summer, issue:17).
- Ateşalp, S. T, Başlar, G (2015). Katılımcı Kültür Tartışmaları Ekseninde Sosyal Medyada Diziler: Kardeş Payı Örneği, *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 2(1), 158-180.
- Berfin, K, Çetin, E (2016). Televizyon İzleyicisi Kimdir? Kuramsal Bir Tartışma, *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 70, 247-280.
- Bilben, O (2017) Şeffaf Sınırlar: Katılımcı Kültür; Kamusal ve Özel Olanı Yeniden Tanımak, *Hacettepe Üniversitesi*.
- Binark, M (2014). *Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Binark, M, Löker K (2011). *STÖ'ler İçin Bilişim Rehberi*, Ankara: STGM.
- Büker, N (2013). Televizyon Teknolojisi ve Yeni Medya., Müge Demir (Ed.), *Yeni Medya Üzerine... Yeni İletişim Teknolojileri*, İstanbul:Literatür Yayınları.
- Castells, M (2007). Communication, Power and Counter Power in The Network Society, *International Journal of Communication*, 1, 238-266.
- Çam, A, Yılmaz, A. S (2013). Yöndeşik Kültürün Bir Örneği Olarak Küresel Sanat Ağı Projesi. *Yeni Medya Çalışmaları, Kuram,Uygulama ve Siyasal I. Ulusal Kongresi Yeni Medya Sanatları*, 513-524.
- Fisher, E (2014). *Marx Geri Döndü, "Sosyal Paylaşım Sitelerinde İzleyici Emeği"*, (Çev. Zeynet Sargın Sarbay), Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Fuchs, C (2015). *Dijital Emek ve Karl Marx*, Tahir Emte Kalaycı, (Çev. Senem Oğuz), Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Fuchs, C (2016). *Sosyal Medya Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. İlker Kalaycı, Didar Saraçoğlu), Ankara: Nota Bene Yayınları.

Dağtaş, E, Yıldız, M.E (2015). Türkiye’de İzleyicinin Metalaşması: Televizyon Dizilerinin Sosyal Reyting Ölçümlerinin Eleştirel Ekonomi Politik Çözümlemesi. *Global Media Journal TR Edition*, 5(10), 28-48.

Durdağ, B (2017). Toplumsal Değişim Sürecinde İletişim ve Teknoloji: Erken Dönem İletişim Kuramlarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*. 16 (1), 269.

Geray, H (2003). *İletişim ve Teknoloji: Uluslararası Birikim Düzeninde Yeni Medya Politikaları*, Ankara: Ütopya.

Güçdemir, Y (2017). *Sosyal Medya: Halkla İlişkiler, Reklam ve Pazarlama*, İstanbul: Derin Yayınları.

Jenkins, H (2016). “*Cesur Yeni Medya*” *Teknolojiler ve Hayran Kültürü*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Karataş, Ş, Binark, M (2016). Creative Culture in New Media: Twitter Trolls and “Caps” Creativity. *TRT Akademi*, 1(2), 426-428.

Kaymas, S (2017). Gerçekten Bedava mı? Sosyal Paylaşım Sitelerinde Meta Olarak Oyun ve Maddi Olmayan Emek Diyalektiğine Dair Bir Not. *Global Media Journal TR Edition*, 8(15), 208-232.

Kırık, A. M (2013). Gelişen Web Teknolojileri ve Sosyal Medya Bağımlılığı, *Sosyal Medya Araştırmaları I: Siyasallaşan Birey*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Kürkçü, D. D (2016). *Yeni Medya ve Gençlik*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Miller, V (2011). *Understanding Digital Culture*, London: Sage Publications.

Öngen, O (2017). Sosyal Medya Kullanıcılarının Gerçeklik Yanılgısı. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, 1 (1), 1-14.

Öztürk, G (2013). *Dijital Reklamcılık ve Gençlik*, İstanbul: Beta Yayınları.

Savcı, B (2015). Yeni Medyada Hikaye Anlatıcılığına Doğru: Kişisel Blog Anlatılarında Vladimir Propp’un Biçimsel Analizi. *Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.

Sezen, D (2015). Dijital Sonrası Hayran Kültürünün Dönüşümü Üzerine. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi*.

Solmaz, B, Tekin G, Herzem Z, Demir M (2013). İnternet ve Sosyal Medya Kullanımı Üzerine Bir Uygulama. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 7 (4), 23-32.

Terranova T (2000). Free Labor: Producing Culture for The Digital Economy. *Social Text*, 18(2-63), 33-58.

Tosun, N. B (2014). *Marka Yönetimi*, İstanbul: Beta Yayınevi.

Vural Z. B. A, Bat M (2010). Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma. *Journal of Yasar University*, 20(5), 3348-3382.

PANDEMİ SÜRECİNİN AİLE VE AİLENİN SERBEST ZAMANI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Özet

Toplumun en küçük birimi olarak kabul edilen aile, zaman içerisinde kavramsal ve işlevsel açısından değişimlere uğrayan dinamik bir yapıya sahiptir. Meydana gelen değişimlerle birlikte, ailenin zaman içerisinde tüketim yönü ağır basmakta ve medya teknolojilerine bağımlı bir şekilde yaşamını sürdürmektedir. Böylelikle aileyle geçirilen serbest zamanın azalıp, bireysel faaliyetlerin ön plana çıktığı bir yapıya dönüştürmektedir.

Aileler iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte, tüm işlerini internetle bilgisayar başında ya da akıllı telefonlarıyla halletme imkânı bulmaktadırlar. Zamanla bu mecraların kendilerine sunduğu olanaklar, onları sanal bir dünyaya bağımlı hale getirmektedir. Fiziksel olarak aynı mekân içinde bulunmalarına karşın, ruhen farklı mekanlarda yer alabilmektedirler.

Bu çalışmada, pandemi sürecinin, ailenin gelişimi ve zaman içerisindeki dönüşümü üzerinde ne gibi etkilerinin olduğu, bunun aile içi ilişkileri ve aileyle birlikte geçirilen serbest zamanı nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır.

Nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen bu çalışmada derinlemesine görüşme tekniğı kullanılarak, “Pandemi süreci aile içi ilişkileri nasıl etkiledi?” sorusu cevaplandırılmaya çalışılmaktadır.

Bu bağlamda, pandemi süreciyle birlikte, aile kurumunun içinde bulunduğu durum, ailenin serbest zamanını değerlendirme ve medya teknolojilerini tüketme biçimleri üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aile, Pandemi, Serbest Zaman, Medya Teknolojileri, İnternet, Aile İçi İletişim

THE EFFECTS OF THE PANDEMIC PROCESS ON THE FAMILY AND FAMILY'S LEISURE

Abstract

Considered as the smallest unit of the society, the family has a dynamic structure that undergoes conceptual and functional changes over time. Along with the changes that have occurred, the consumption aspect of the family prevails over time and continues its life dependent on media technologies. Thus, the free time spent with the family decreases and transforms it into a structure where individual activities come to the fore.

With the advances in communication technologies, families have the opportunity to do all their work on the internet, on a computer or with their smart cell phones. Over time, the opportunities offered by these channels make them dependent on a virtual world. Although they are physically located in the same space, they can spiritually take place in different places.

In this study, the effects of the pandemic process on the development of the family and its transformation over time, and how this affects the family relationships and leisure with the family are discussed.

In this study conducted with qualitative research method, using the in-depth interview technique, "How did the pandemic process affect family relationships?" is trying to answer the question.

In this context, together with the pandemic process, the situation of the family institution, the ways of using the family's leisure and consuming media technologies are emphasized.

Keywords: Family, Pandemic, Leisure, Media technologies, Internet, Family communication

Giriş

Ailenin tarihsel gelişimine bakıldığında, süreç içinde aile kavramının ve ailenin işlevlerinin farklılaştığı görülmektedir. Geçmiş dönemlerde bu farklılaşma üzerindeki iki önemli etken Fransız ve Sanayi Devrimleridir. Pek çok kaynakta Post-Modern Toplum olarak geçen ve Bilgi Toplumu gibi pek çok isimle anılan bugün de ise değişim üzerindeki önemli etken medya ve iletişim teknolojilerinde meydana gelen gelişmelerdir. Yaşanan tüm bu gelişmeler, toplumun en küçük yapısı olan aileyi de etkilemektedir. Aileye bakış açısı, aile üyelerinin görevleri, ailenin işlevi gibi pek çok unsur üzerinde değişim olmakla birlikte ailenin serbest zamanı ve medya teknolojilerini kullanma biçimlerini de değiştirmektedir.

2019 yılının Aralık ayında ilk defa Çin'in Wuhan Kenti'nde ortaya çıkarak, kısa süre içerisinde tüm dünyaya yayılan "Covid-19", Dünya Sağlık Örgütü tarafından, "Yeni keşfedilen bir korona virüsün neden olduğu bulaşıcı bir hastalık" olarak

tanımlanmaktadır. Dünya Sağlık Örgütü tarafından yaşanan bu süreç “Pandemi / Salgın Dönemi” olarak adlandırılmaktadır.

Pandemi sürecine girilmesiyle birlikte salgını önlemek adına alınan tedbir ve kısıtlamalar, insanların gündelik yaşamlarını bu yeni duruma göre oluşturmalarını zorunlu kılmaktadır. İnsanların sosyal yaşamlarının kısıtlanması, pek çok kişinin bu süreçte evden çalışmaya başlaması, okulların kapatılarak eğitimin çevrim içi olarak sürdürülmesi aile üzerinde pek çok etkiye ve değişime neden olmaktadır.

Bilindiği gibi Post-Modern Dönem’le birlikte, ev ve iş zamanı kavramları arasındaki ayrım yeniden belirsizleşmeye; medya teknolojilerinin evlere girmesi ve internet üzerinde yapılan “ev içi” paylaşımlarla aile artık özel olma konumunu kaybetmeye ve özel alan ile kamusal alan arasındaki sınır yeniden silikleşmeye başlamaktadır.

Bu çalışmada, bu bağlamda, pandemi süreciyle değişen ve dönüşen aile kavramı, ailenin serbest zamanını değerlendirme ve medyayı tüketme biçimleri araştırılmaktadır.

Araştırmada, pandemi sürecinin, Post-modern Dönem’in hangi özelliklerinin yayılmasına neden olduğu ve bu yayılımı nasıl hızlandırdığı, aile kurumu üzerinden değerlendirilmektedir.

Bu amaçla önce dünya genelinde, ardından araştırmanın yapılacağı coğrafya olan Türkiye’deki aile içi iletişim ve serbest zamanlarını değerlendirme şekilleri modernleşme öncesi dönemden bugüne kadar ele alınarak incelenmektedir. Ardından pandemi süreci ve bu sürecin toplumlarda meydana getirdiği değişimler ve bu dönemdeki aile içi ilişkiler hakkında bilgi verilerek konu ile ilgili yapılan araştırmalardan bahsedilmektedir.

Çalışmanın araştırma bölümünde nitel araştırma yöntemi kullanılarak, derinlemesine görüşme tekniğiyle, yirmi ebeveyn seçilerek onlara konuyla ilgili önceden hazırlanan yapılandırılmış sorular yöneltilmektedir.

Betimsel analizle yorumlanan verilerle, pandemi sürecinin aile içi ilişkileri nasıl etkilediğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Literatür tarandığında pandemi sürecinin aile içi ilişkiler üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmaların azlığı, bu süreci serbest zaman ve medya tüketimi bağlamında inceleyen çalışmalara rastlanmaması bu çalışmanın yapılması için temel oluşturmaktadır.

Aile İçi İletişimin Tarihsel Gelişimi: Serbest Zaman ve Medya Tüketim Biçimleri

Aile kavramıyla ilgili çeşitli tanımlar bulunmaktadır. Aile tanımlaması yapılırken, ailenin ve dolayısıyla kavramın dinamik olduğu ve zaman içinde değişime uğradığı göz ardı edilmemelidir.

Aile kavramsal olarak zaman içinde değişimin yanında farklı toplumlarda farklı aile yapıları yer almaktadır (Arslan, 2002, 26).

Aile, kan ya da evlilik bağı ile kurulan, yetişkin bireylerin çocuklarına bakma yükümlülüğü bulunan en küçük insan topluluğudur (Giddens, 2012: 247).

Temeli birincil ilişkilere dayanan aile, toplumsallaşmanın ilk aşamasını oluşturan, biyolojik ilişkiler için türün devamlılığının sağlayan, kendi içinde belli kuralları bulunan ve ilişkilerini bu kurallara göre sürdüren toplumsal, biyolojik, psikolojik ve ekonomik yönlere sahip toplumun ek küçük parçasıdır (Sayın, 1990: 2).

Zaman içerisinde yaşanan gelişmelerle birlikte ailenin işlevlerinde çeşitli değişimler meydana gelmektedir. Aile ile ilgili, temel değişimlerin yaşandığı üç tarihsel dönem yer almaktadır.

Bu çalışmada bu dönemler ışığı altında aile, modern öncesi dönem, modern dönem ve post-modern dönemde aile olmak üzere üç dönemde ele alınmaktadır (Parrilo, 2002: 304).

Modernleşme öncesi döneme bakıldığında, genel aile yapısının anne, baba ve çocukların yanı sıra yakın akrabalarından oluştuğu görülmektedir. Geleneksel aile olarak da adlandırılan bu geniş aile yapısı günümüzde kırsal kesimlerde hala devam etmektedir ve bu aile yapısında üyelerin ihtiyaçları ev içerisinde karşılanmaktadır. İçeride dönük bir yapıya sahip olan geniş ailede çoğunlukla ikiden fazla farklı kuşak bir arada yaşamaktadır (Canatan, Yıldırım, 2018: 71; Sennett, 2019:228).

Modern öncesi dönemde ekonominin fiziksel alanı ev olarak görülmektedir. Bunun nedeni, ailelerin ihtiyaçları olan pek çok şeyi kendilerinin üretmesidir. Zanaatlar da yine dönemin kentlerinde evlerde gerçekleştirilmektedir. Örnek verilecek olursa, bir fırıncı evinde kan bağı olan ailesinin yanında çıraklarıyla da birlikte yaşamakta, birlikte yemekte, aynı evde uyumaktadırlar.

İnsanların yaşamı içinde önemli bir yere sahip olan evler de, çeşitli işlevleri yerine getirecek birbirinden ayrı odaları olmayan, tek odalı evlerden oluşmaktadır (Riesman, 2016: 61).

Modern öncesi toplumlarda, eğlenme ve dinlenme de çalışma zamanının birer parçası olarak görüldüğünden gündelik yaşam içinde ayrıca değerlendirilmesi gereken bir zaman dilimi olarak görülmemektedir. Bu dönemde, eğlence hizmeti sunan sektörler de bulunmadığından bu tarz gereksinimler aile içinde karşılanmaktadır (Sayın, 1990: 8-9).

Serbest zaman kavramı ailenin devamlılığını ve aile üyeleri arasındaki iletişimin sağlıklı bir şekilde yürütülmesini sağlamak açısından önemlidir. Aynı zamanda birlikte geçirilen bu zaman dilimi aile hissiyatı oluşturma ve aile bağlarını güçlendirme açılarından da önem taşımaktadır (Çizmeci, 2015: 10).

Geleneksel toplumlardaki aileler, geçimlerini sağlayacak kadar üretim yaptıklarından ve bunu da aile içinde birlikte yaptıklarından dinlenmeye ayıracakları zamanları bugün ile karşılaştırıldığında daha fazla olmaktadır. Bu nedenle bu dönemde ayrıca bir serbest zamandan bahsedilmemektedir. Serbest zaman kavramı modern çağ ile birlikte önem kazanan bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır (Aydoğan, 2019: 16).

Geleneksel dönemde aile bireyleri çalışmadan arta kalan zamanlarını yine birlikte geçirmektedirler. Bu dönemde yüksek sesle kitap okumak birlikte yapılan temel etkinlikler arasında yer almaktadır. Bunun dışında, ailenin yaşlı üyelerince anlatılan hikayeler, efsaneler, masallar, beraberce söylenen şarkılar gibi etkinlikler gerçekleştirilmektedir. Bu anlatılarda iyiyle kötünün, doğruyla yanlışın neler olduğu geleneklere uygun bir şekilde aile bireylerine ve özellikle de çocuklara öğretilmekte ve onların sosyalleşmesi sağlanmaktadır (Riesman, 2016: 114-115).

Çalışma ve aile yaşamı bu dönemde iç içe olduğundan ve üretimi kendileri gerçekleştirdiklerinden çalışma ve dinlenme zamanlarını ihtiyaçlarına göre kendileri belirlemektedirler. Yukarıda bahsedilen etkinliklerin yanında bahçe, tarla işleriyle uğraşmakta, komşularıyla birlikte zaman geçirmektedirler. Bu dönemde henüz makineleşme olmadığından aileler zihinsel güç gerektiren işlerle uğraşmamakta ve daha az okuyup politikayla ilgilenmeden yaşamaktadırlar (Aydoğan, 2019: 61).

Bu dönemde henüz kitle iletişim araçları da icat edilmediğinden kentler birbirinden yalıtılmış olarak yer almakta kentlerin içinde de seçkin ve diğer kesimler birbirinden yalıtılmış bir biçimde yaşamaktadır (Sjoberg, 2002: 52).

Geleneksel toplumlardan tümüyle farklı bir toplumsal yapı meydana getirerek toplumsal düzeni değiştiren Modern Çağ, toplumların herhangi bir dış otoriteye bağlı olmadan yaşadıkları, din temeline dayanmayan, ilkelerini her toplumun kendisinin belirlediği bir çağ olarak tanımlanmaktadır (Giddens, 2011: 14).

Modern döneme geçilmesini sağlayan iki önemli olay Fransız ve Sanayi Devrimleridir. Fransız Devrimi, modernliğin kendine özgü karakterini, biçimini ve aklın öncülüğünde hareket etme bilincini; Sanayi Devrimi ise modernliğe maddi gücünü

sağlamaktadır. Bu şekilde, modernliğin temelleri hem düşünsel ve politik alanda hem de ekonomik alanda atılmaya başlamaktadır (Kumar, 101-107).

Geleneksel toplumlarda insanların önemli bir bölümü toprakta çalışmaktadır. Sanayi toplumlarında ise fabrikalarda, ofislerde ya da dükkanlarda çalışmaktadırlar. Bu kurumların çoğu da kentlerde bulunduğu için insanlar kentlere göç ederek buralarda yaşamaya başlamaktadırlar. Kentlerde birincil tür ilişkilerin yerini ikincil tür ilişkiler almaktadır. Gün içinde insanlar tanıdıklarından çok tanımadıkları kişilerle karşılaşmaktadırlar. Hükümetler, büyük şirketler ve bu örgütler tarafından alınan kararlar tüm toplumu etkilemeye başlamaktadır (Giddens, 2012: 73).

Modern toplumlarda, ev ve iş yeri de birbirinden ayrılmaktadır (Sennett, 2017: 38). Bunun yanında temeli akrabalık ilişkilerine ve geniş aileye dayanan toplumsal düzen de temeli bireylere dayanan, ulus devlet gibi üst kurumlarca desteklenen toplumsal düzene dönüşmektedir (Köksalan, 2007: 43).

Bu çağda büyüme ve gelişme kavramları sanayileşme ve kentleşmeye göre kullanılmaktadır (Lefebvre, 2019: 95). Kentleşmeyle birlikte gündelik yaşamdaki pek çok alışkanlıkta değişim meydana gelmektedir. Bu değişimlerle beraber bireylerin hayata bakış açıları, düşünce ve davranış biçimleri de farklılaşmaktadır. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle iş alanları kentlerde toplanınca kentler modernizmin merkezi konumuna gelmekte ve nüfusları giderek artmaktadır. Kentleşmeyle birlikte bireylerin serbest zaman etkinlikleri de farklılaşmakta ve bunun sonucunda spor kulübü gibi oluşumlar ortaya çıkmaya başlamaktadır. Kentlerin kalabalık yapısı, daha çok ikincil ilişkilere dayanan özelliği, karmaşa, kalabalık gibi faktörlerin yer alması insanları yormakta, sürekli stres ve endişe içinde yer almalarına neden olmaktadır (Featherstone, 2005: 169; Harvey, 2010: 39; Smelser, 1973: 83). Kamusal ve özel alan ayrımının oluşmaya başladığı bu dönemde kendisini kamusal alanda güvensiz hisseden bireyler evlerine çekilerek özel alanlarına sığınmaktadırlar. Bu da kamusal ve özel alan ayrımını iyice belirgin hale getirmektedir. Evlerine yönelen ailelerin bu dönemdeki ev içleri de önceki dönemden farklı yapısal özellikler sergilemektedir. Geleneksel dönemden farklı olarak herkes aynı odada yer almak yerine, birbirinden duvarlarla ayrılmış odalar yer almakta ve bireylerin kendilerine ait odaları olmaya başlamaktadır (Öztekin, Öztekin, 2010: 532).

Modern Çağ'a hakim olan kent ailesi çekirdek aile yapısı biçiminde yeniden oluşturulmaktadır. Bu dönemde diğer aile yapıları da varlığını sürdürmekle birlikte ağırlıklı olarak, anne baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşan çekirdek aile yapısı toplumlarda ağırlıklı olarak görülmektedir.

Çekirdek aile yalnızca geniş ailenin parçalanıp aile üyelerinin azalması anlamına gelmemektedir. Bu aile yapısı aynı zamanda, büyük şehirlerde, bireylerin dışında meydana gelen bürokrasilerle ve büyük iş bölümleriyle şekillenen yeni bir toplum düzeninin aile yapısıdır. Bu dönemde aile önceki dönemlerde olduğu gibi ekonomik ve

kültürel değişimlere katkı sağlamak amacıyla değil , bu duruma karşı koyabilmek amacıyla oluşturulan bir yapıya sahiptir. Kısaca bu dönemde aile, özel yaşamın dışında kalan alanlardan kaçmak, korunmak için bir sığınak olarak kamusal alana karşı kendi içinde güçlenen bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır (Sennett: 2019: 231-232).

Ekonomik faaliyetlerin ailelerden alınarak devlete verilmesi, eğitim öğretim faaliyetlerinin yine ailelerden alınarak okullara verilmesi ailenin işlevlerini giderek daraltmaktadır. Kadınların iş yaşamına katılmasıyla da eşlerin birbirine bağımlılıkları azalmaktadır. Bunun sonucunda aile bireyleri aile içinde yaptıkları işlerin dışına çıkarak zamanlarını farklı mekanlarda geçirmeye başlamaktadırlar. Okullaşmayla beraber çocuklar da zamanlarının önemli bir bölümünü okulda geçirmeye başlayınca çocukların sosyalleşmesi görevi de aileden alınmaktadır. Yine bu dönemde kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle beraber yeni iletişim ortamlarının doğması çocuğun sosyalleşmesi üzerindeki ailenin etkisini daha da azaltmaktadır (Smelser, 1983: 80; Canatan, Yıldırım, 2018: 87).

Modern dönemde, çalışma saatleri ve iş dışı zamanlar keskin bir şekilde birbirinden ayrılınca serbest zaman kavramının anlamı daha da netleşmeye başlamaktadır. Kapitalist düzen içinde serbest zaman, çalışma saatlerinden ayrı olarak düşünülen, işin yeniden üretimi amacına hizmet eden bir zaman dilimi olarak şekillenmektedir. Serbest zaman bu dönemde artık bireysel özgürlüğe dayalı olmaktan çıkmakta ve tüketime yönelik bir zaman dilimi haline gelmektedir (Juniu, 2000: 71).

Kapitalizmin hız kazanmasıyla birlikte “boş zaman/eğlence endüstrileri” ortaya çıkmaya başlamakta ve bu sektörler, serbest zaman dilimi için eğlenceler üretip satmaktadırlar. Televizyon programları, sinemalar, sinemaların içindeki satış bölümleri, bilgisayar oyunları, at yarışları gibi araçlar serbest zamanın doldurulması için önemli paraların döndüğü sektörler durumuna gelmektedir (Aytaç, 2002: 248).

Bu dönemde aileler ve bireyler artık tüketim yanı ağır basan etkinliklere yönelmektedirler. Alışveriş merkezleri modern zamanların önemli bir tüketim merkezi durumuna gelmektedir. Bu mekanlarda pek çok gereksinimi karşılama imkanı bulan insanlar, mekana girdikleri andan çıkana kadar sürekli bir tüketim faaliyeti içinde yer almaktadırlar.

Önceki dönemlerde dış mekanlarda gerçekleştirilen serbest zaman etkinlikleri ve çocukların oyun faaliyetleri, kentlerin karmaşıklaşarak güvensiz ortamlara dönüşmesi nedeniyle yok olmaya başlamaktadır. Parkların ve bahçelerin az olması nedeniyle çocuklar evlere hapsolmaktadırlar (Tezcan, 2010: 163; Kılıç, 2011: 117).

Kitle iletişim araçlarının icadıyla birlikte, iş dışı zamanlarının önemli bir bölümünü evde geçirmeye başlayan aileler zamanlarının önemli bir kısmını televizyona ayırmaktadırlar.

Bu dönemde serbest zaman etkinliklerinin ev içi ve ev dışı olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. Televizyon, video izleme, gazete, dergi okuma, müzik dinleme gibi faaliyetler ev içi etkinlik altında değerlendirilmektedir. Ulaşımın teknolojilerinde ve turizmde meydana gelen gelişmelerle birlikte, araba sahipliği artan ailelerin tatile gitmeleri ve alışveriş etkinlikleri de ev dışı etkinlikler arasında yer almaktadır.

Önceleri sinema ve tiyatroya giden aileler iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte ev içi eğlencelere daha fazla yönelmektedirler. Ailelerin ev içi etkinliklere yönelmeleri onların birlikte daha kaliteli zaman geçirmelerini sağlamamaktadır. Eskiden ailelerin birlikte gerçekleştirdikleri yaratıcı ve eğlenceli etkinliklerin yerini bu dönemde medya araçları almaya başlamaktadır (Aydogan, 2019: 110-115).

Teknolojik gelişmelerle birlikte her ne kadar pek çok alanda yapılan işler kolaylaşıp ev yaşantısına ayrılacak zaman dilimi artmış gibi görünse de süreç bu şekilde işlememektedir. Örnek vermek gerekirse, kaloriferin icat edilmesi, önceleri soba başında bulunan aile üyelerinin kendi odalarına çekilebilmelerine imkan tanımaktadır. Televizyon cihazının ucuzlamasıyla birlikte televizyon her odada yer almakta, aile bireyleri odalarında kendi televizyonlarını izlemekte, müzik dinlemekte ya da bilgisayarları ile vakit geçirmeye başlamaktadırlar (Tolan, 1990: 868).

Bu dönemde ev içi etkinliklerin çoğunluğunun televizyon izleme saatlerine göre düzenlendiği görülmektedir. Yemek yemenin dahi televizyon karşısında yapıldığı, televizyonun pek çok ailenin iletişimini engellediği, televizyon başından kalkarak farklı bir işle uğraşmak için reklam kuşağının beklendiği bir süreç yaşanmaktadır (Çizmeci, 2015: 69-70).

Yapılan araştırmalar, aile üyelerinin televizyon izleme sırasında aynı ortamda olmalarının onların etkileşimini artırmayıp azalttığını göstermektedir. Maccoby (1951)'nin araştırması, televizyon seyreden kişilerin yüzde 58'inin izleme sırasında birbirleriyle sınırlı şekilde iletişim kurduklarını ya da hiç kurmadıklarını göstermektedir. Brody, Stoneman ve Sanders (1980)'ın yaptığı araştırma, ailelerin televizyon seyrettikleri sırada pasif olduklarını, babalarıyla daha az iletişim kurduklarını ve babaların daha asık yüzlü olduklarını ortaya çıkarmaktadır. Gunter, Furnham, Lineton (1995)'un araştırmaları ise televizyon izleme esnasında aile bireylerinin bu sürede sadece yüzde 15 oranında konuştuklarını belgelemektedir.

Televizyon gibi görsel yanı ağır olan kitle iletişim araçları, evde aileyle birlikte izlense dahi bu birliktelik sessiz bir kalabalığın ötesine geçememektedir. Kitle medyasıyla birlikte insanlar daha fazla şey görmekte ancak birbirleriyle daha az ilişkiye geçmektedirler (Sennett, 2019: 356-358).

Post-modern Dönem, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki geç kapitalizm olarak adlandırılan, aşırı tüketici dinamiklerle karakterize edilen bir dönemi ifade etmektedir (Küçük, 1993: 204; Featherstone, 2005: 23). Sanayileşme sonrası toplumun karmaşa ve belirsizliklerini taşıyan bu dönem, Modern Çağ'dan kopuş anlamına gelmektedir. Modern Çağ'a hakim olan akıl, mantık, evrensellik, özgürlük, nesnellik, pozitivizm, bütünsellik gibi kavramlar post-modernizmle birlikte yerini göreceli, belirli bir temele dayanmayan, parçalanmış, belirsizliklere dayanan, sınıf politikaları yerine kimlik politikalarının önem kazandığı, sınırların ortadan kalktığı ilkelere bırakmaktadır. Bu şekliyle, modernizmin bütünsel görüş ve toplum anlayışını yok ederek yerine parçalanmış bir toplum düzeni anlayışı getirmektedir (Kumar, 1995: 132; Giddens, 2013: 152).

Bu dönemde insanlar önceki dönemlerden çok daha fazla tüketime teşvik edilmekte, modernleşme süreciyle birlikte hız kazanan kentleşme ve sonrasında ortaya çıkan metropoller, buralarda yer alan alışveriş merkezleri sürekli büyüyerek post-modern insanların önemli uğrak yerleri konumuna gelmektedir (Başta, 2016: 49).

Özetle anlatılmak istenirse Post-modern Dönem, modern döneminin tıkanıdığı ve söylemlerinin çöktüğü bir dönemi ifade etmektedir (Erol, 1999: 15).

Post-modern Çağ, elektronik ve iletişim alanında yaşanan gelişmelerin en üst seviyede olduğu, bu teknolojilerin yalnızca iş yerinde değil artık ev ortamlarında bireysel olarak da yoğun kullanıldığı bir dönemi ifade ettiğinden “Enformasyon Toplumu” olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönemin başlıca simgelerini bilgisayarlar ve internet ağları oluşturmaktadır (Kumar, 1995: 24). Bu yeni toplum düzeni, kişileri geçmişlerinden koparan, medyanın hakim olduğu çoğulcu bir dünyadır. Bu dünyada sayısız film, televizyon, kanal, video ve web siteleri bulunmaktadır. Bu dönemde tüm bunlar aracılığıyla çok sayıda fikir ve değerle ilişki kurulmakla birlikte bunların bireylerin kendi yaşamları ve tarihleriyle ilgileri çoğunlukla olmamaktadır. Bu dünya, her şeyin akışkan olduğu, tüm ilişkilerin akışkan yaşandığı, durağan olmadığı bir ortamdır (Giddens, 2012: 152).

Her konuda değişimin yaşandığı bu çağda çekirdek aile varlığını korumakla birlikte onun içinden yeni aile türleri ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde insanlar daha fazla iş değiştirmekte, yaşadığı yeri daha kolay terk etmektedir. Bireyselleşmenin artmasına paralel olarak boşanmalarda da artış meydana gelmekte ve parçalanmış aile, tek ebeveynli aile, birleşmiş aile gibi yeni aile türleri ortaya çıkmaktadır (Parillo, 2002: 286; Giddens, 2019: 182).

Sanayileşme sürecinde, önceki dönem bir arada bulunan ev halkını dağıtarak ve işle eğlenceyi dışarıda aramayı teşvik eden sürecin aksine bu yeni dönemde, teknolojiye yaşanan gelişmelere ve özellikle de internetin getirdiği olanaklara paralel olarak ev halkı yeniden eve dönüş sürecine girmektedir. Aileler sinemaya gitmek ya da dışarı da yemek yemek yerine evlerinde oturarak, çeşitli platformlarda film izlemeyi, mikrodalga

fırınlarda kolaylıkla hazırlayabilecekleri gıdaları tüketmeyi tercih etmektedirler. Evlerindeki klimalı ortamda, geniş ekranlı, özel ses donanımlı akıllı televizyonlarında daha ucuza zaman geçirebilmektedirler. Aynı biçimde internet ve bilgisayar teknolojileri aracılığıyla işlerini evden çıkmadan halledebilmekte ve ev merkezli üretim gerçekleştirilebilmektedir. Bu dönemde insanlar daha çok hizmet sektöründe çalıştıklarından işe gitmek yerine ev merkezli çalışabilmektedirler. Evlerinde kendilerine özel ofis ortamı oluşturan bireyler pek çok iş dalını ev merkezli hale getirmektedirler. Bu dönemde başlayan eve dönüşte kastedilen ev, önceki dönemlerden farklı bir alanı ifade etmektedir. Ev, bireysel işlerin ve uğraşların gerçekleştirildiği bir mekana dönüşmekte, aileyle paylaşım gibi kolektif bir amaç taşımamaktadır. İnsanlar evlerinin içinde birbirinden bağımsız olarak etkinlik sürmektedirler (Kumar, 1995: 188-189).

İnternet teknolojilerinin bireylere sunduğu bu olanaklarla birlikte modern dönemde sınırları keskinleşen ev ve kamusal alan ayrımı yeniden belirsizleşmeye başlamaktadır. Bu teknolojiler aracılığıyla kamusal alanı ilgilendiren durumlar evlere girebilmektedir (Güngör, 2013: 372).

Modern Dönem’le birlikte ayrı bir alana kavuşan çocukluk da yine kendine özgü konumunu yitirmeye başlamakta, bebeklik döneminden itibaren yetişkinleri tarafından tüketilen medya teknolojilerini kullanmaya başlayan ve bu içeriklere maruz kalan çocuklar büyüklerin dünyasına dahil olmaktadır. İnternetle bilgiye doğrudan erişebilen, tüm dünyayı dolaşabilen çocuklarla yetişkinler arasındaki ayrım silikleşmeye başlamaktadır (Giddens, 2012: 216).

Önceden her evde bulunan televizyon bir tane ve salonda yer aldığından en azından aile üyeleri arasında mekânsal bir birliktelik sağlamaktaydı. Televizyonun odalara girmesi, odalarda yer alan internete bağlı cihazlar, aileler evde olsalar dahi birbirinden kopuk zaman geçirmelerine neden olmaktadır. Son dönemde yapılan araştırmalar, aile üyelerinin birbiriyle artık konuşmadıklarını, televizyon ya da internet başında ya da her ikisiyle birden vakit geçirdiklerini, çocukların da aynı biçimde televizyon ya da bilgisayar ya da her ikisiyle birlikte vakit geçirdiklerini ortaya koymaktadır. Bu da zamanla aile bireylerinin birbirine yabancılaşması sorununu doğurmaktadır (Karakoç,Taydaş, 2017: 218-219).

Post-modern Dönem’de kentler de tüketimi ön plana çıkaracak şekilde yeniden düzenlenmekte, alışveriş merkezleri, temalı parklar, eğlence alanları, spor salonları insanlar için oluşturulan serbest zaman mekanları haline gelmektedir (Rojek, 2006: 477).

Kitle iletişim araçlarının serbest zamanı önemli ölçüde ele geçirdiği bu çağda, aile üyeleri için serbest zaman etkinliği çoğunlukla bilgisayar ekranları ya da akıllı cep telefonları başında geçirilen zaman dilimi olmaktadır (Bauman, 2018: 54). Önceki dönemlerde evden çalışmak gözden düşüp ev ve iş yeri birbirinden ayrılmışken bu dönemde bilgisayar ve akıllı cep telefonlarıyla her işini halleden insanlar için ev yeniden

gözde çalışma mekanı durumuna gelmektedir. Mobilyacıların bile eve göre ofis mobilyalar ürettiği bu dönemde bireyler her ne kadar evlerinde daha fazla vakit geçiriyor gibi görünseler de işkolik durumuna gelmekte ve hem ailelerine ayırdıkları zamandan hem de bireysel serbest zamanlarından çalarak hafta sonları dahi çalışmaya devam etmektedirler. Mobil teknolojiler ile devamlı ulaşılabilir duruma gelen bireyler tatillerinde bile işleriyle ilgilenmeye devam etmekte, çocuklar da aynı şekilde çevrim içi oyunlar ve sosyal medya uygulamalarıyla zamanlarını geçirmektedirler. Ekran başında geçirilen zamanlar aile üyelerinin birlikte edinebilecekleri deneyimlere ayrılacak zamanı çalmakta ve bir aradayken birbirlerinden çok uzakta olmalarına neden olmaktadır (Çizmeci, 2015: 105-110).

Türkiye’de Aile İçi İletişimin Tarihsel Gelişimi: Serbest Zaman Ve Medya Tüketim Biçimleri

Türkiye’de ailenin gelişimine bakıldığında, sanayileşme hareketlerinin geç başlamasına da paralel olarak Batı’dakine benzer ancak ondan farklı bir seyir izlediği görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, araştırma Türkiye’de yapılacağı için Türk ailesini daha iyi anlayabilmek adına gelişimine yer verilmektedir.

Cumhuriyet’in ilanı, aile üzerinde önemli dönüm noktaları yaşanmasını sağladığından bu çalışmada aile, Cumhuriyet öncesi dönem, Cumhuriyet dönemi ve 1980 sonrasında anlatıldığı günümüz Türk ailesi şeklinde ele alınmaktadır.

Ailenin her dönem kutsal kabul edildiği Türklerin eski dönemlerinde aile gelenek, görenek ve örflere bağlı olarak oluşturulup sürdürülmektedir (Çimen, 2008: 116).

Pek çok kaynakta yer aldığı gibi Türklerde egemen aile yapısı çekirdek ailedir. Ancak bir kurum olarak bakıldığında aile, soy, boy, devlet benzeri daha geniş topluluklar içine gömüldüğünden dar açıdan ele alındığında çekirdek aile, geniş açıdan ele alındığında ise geniş aile olarak adlandırılmaktadır.

Bu dönemin aile yaşantısına bakıldığında iş bölümünün yaş ve cinsiyete göre şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Kadınlar çoğunlukla ev işleriyle meşgulken, erkekler dışarıda para kazanarak aileyi geçindirme görevini üstlenmektedir. Kadınlar yalnızca evde çalışmamakta dışarıda gerektiğinde kocasına da yardım etmekte ve onunla savaşa dahi katılmaktadır (Canatan, 2018: 98-102). Evle ilgili olarak da çadır kurma, süt sağma, peynir yapma, yünden, keçeden kıyafet yapma görevlerini yerine getirmektedir (Aksoy, 2011: 13).

Aile içinde çocukların yeri önemlidir ve çocuklar güçlü askerler olarak yetiştirilmektedir. Bu amaçla çocuklar küçük yaşlardan itibaren av alanlarına götürülmekte, onlara ata binmeleri öğretilmektedir (Akyüz, 1989:7). Gündelik yaşamlarında ise hayvan bakıcılığı, hayvan otlatmak, çadır ve giysi üretimine yardımcı olmak gibi görevleri üstlenen çocuklar yine aileleriyle birlikte yarışmalar, çeşitli

eğlenceler, müzik gibi işlerle işten arta kalan zamanlarını değerlendirmektedirler. Bu dönemde eğitim kurumları henüz bulunmadığından eğitim aile içinde verilmekte, aileler çocuklarına sahip oldukları bilgi ve becerileri, iyi ahlaklı olmayı öğretmektedirler (Aksoy, 2011: 14).

Eski Türkler göçebe bir yaşam sürdürüklerinden aile hayatları da buna göre biçimlenmekte, zorlu yaşam koşullarıyla baş edebilmek adına çocuklar da birer yetişkin olarak büyütölmektedirler (Kaplan, 1985: 68).

Şamanizm, Budizm ve Maniheizm dinlerinin hakim olduğu Türk toplulukları 8. yüzyıldan itibaren İslam Dinini kabul etmeye başlamakta ve bu durum aile yapısının değışmesi sonucunu beraberinde getirmektedir.

Selçuklular Dönemi, eski Türk kültüründen İslam kültürüne geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir. Osmanlı Devleti de önemli ölçüde Selçuklulardan devraldığı bu kültürü devam ettirmektedir. Bu nedenle Osmanlı Dönemi'nin aile yapısının incelenmesi bu dönem hakkında bilgi vermektedir.

Osmanlı Dönemi'nde aile yaşamı şariat kurallarının geçerli olduğu Mecelle'ye göre düzenlenmektedir. Bu kanun, çok eşliliğe izin vermekle birlikte Saray ve çevresi dışında kalan halk çoğunlukla tek eşlilik geleneğine devam etmektedir. Saray ve Sarayın yöneticilerinden oluşan sınıfların mensup olduğu aileler "Haneden Aile Modeli"dir ve yaşamlarını şehirler de sürdürmektedirler. Diğer kesim ise yerleşik ya da göçebe olarak yaşayan kırsal ailelerden oluşmaktadır. Kentlere daha çok çekirdek aile yapısı hakimken kırsal yerlerde geniş aile yapısı görölmektedir. Çünkü bu bölgelerde işler ortaklaşa yapılmakta ve bu nedenle de evler, aynı avluya açılan odalardan oluşmaktadır.

Bu dönemin aile yapısına bakıldığında kadın ve erkeğin rolleri gereği farklı dünyalara ait oldukları görölmektedir. Bu roller, dine göre belirlenmekte ve kadınlar evlere, özel ve mahrem alana hapsedilirken, erkekler dış dünyaya, kamusal alana sahip olmaktadır. Erkeklerin rolü ekonomik olarak evini geçindirmek, kadının görevi ise eve ait işleri düzenlemek, çocuklara annelik, kocasına karılık yapmak olarak belirlenmektedir.

Eğitim alanında da kız ve erkek çocuklara ayrı dünyalar sunulmaktadır. Kız çocuklar eğitimlerini evde, din ve ahlak dersleri üzerine, evin en yaşlı kadını tarafından almaktadır. Maddi durumu iyi olan ailelerde kadınlar ev işleriyle ilgilenmediklerinden vakitlerini çalgı çalarak ve nakış yaparak geçirmekte ve kız çocuklarına da bunları öğretmektedirler.

Kırsal kesimde bu durum yaşam şartlarından dolayı farklılık taşımaktadır. Buralarda aile üretici konumunda olduğundan kadınlar evlerine kapanmamakta eşleriyle ve çocuklarıyla birlikte üretim süreci içinde yer almaktadırlar (Çimen, 2008: 227-289).

Osmanlı Devleti içinde yer alan aileler, bir sülalenin parçası olarak avlulu evlerde bir arada yaşamakta, üretimi birlikte yapmakta, evde çamaşırları birlikte yıkamakta, salçayı, turşuyu birlikte yapmaktadırlar. Bu sülalenin içindeki çekirdek aileler tüm günü bir arada geçirmekte sadece geceleri kendi odalarına çekilmektedirler (Ortaylı, 2018: 31).

Kamusal alanın henüz olmadığı bu dönemde, kadınların yaşam alanları da zaten ev olarak belirlendiğinden kadınların günlük yaşamları ev işleri ve çocuk bakımıyla geçmektedir. Zamanları ev içinde geçen bu kadınlar, günleri, temizlik günü, çamaşır günü şeklinde belirlemektedirler. Günümüzdeki anlamıyla serbest zamanın oluşmadığı bu dönemde kadınlar boş zamanlarında komşu kadınlarla bir araya gelerek şarkılar söylemekte, elışı ve reçeller yapmaktadırlar.

Bu dönemin ev hayatı her ne kadar kapalı bir ev hayatı olsa da misafirlerin bol miktarda ağırlandığı görülmektedir. Evler haremlik ve selamlık olarak ikiye ayrılmaktadır ve erkeklerle kadınların misafirleri ayrı yerlerde oturmaktadırlar. Evin haremlik bölümünde bir araya gelen kadınlar Kuran okumakta, kız çocuklarına bunları ezberletmekte, çocuklar uyuduktan sonra da farlı türde romanlar okumaktadırlar. Selamlık bölümü ise akşam saatlerinde daha aktif hale gelmekte, sohbet edilip tavla oynanmaktadır. Kimi zaman da bir kişi ayağa kalkara gazel ya da şiir okumaktadır.

Aile içinde yatma, kalkma, yemek yeme saatleri bellidir ve herkes bu zaman dilimlerine uygun hareket etmektedir. Yatmadan önce tüm camlar kapatılmakta, çocuklar uyutulmakta ve sürahilerdeki sular değiştirmektedir.

Bu dönemdeki konak yaşamlarına bakıldığında yukarıda anlatılanlardan daha farklı bir yaşam sürüldüğü görülmektedir. Büyük bahçelere sahip olan konaklarda bahçe yürüyüşleri, bisiklet gezileri, havuz başı sohbetleri yapılmakta ve çocuklar tarafından körebe gibi çeşitli oyunlar oynanmaktadır. Hizmetçiler tarafından ev işleri yapılan aile üyeleri, saz, ud, piyano çalarak harem ve selamlık bölümlerde ayrı bir şekilde eğlenmektedirler (Mümtaz, 2011: 21-49). Çocuklar ise, arkadaşlarıyla birlikte sokaklarda seksek, körebe, saklambaç, mendil kapmaca gibi oyunlar oynamaktadırlar (Çizmeci, 2015: 118).

Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri, pek çok alanda olduğu gibi aile yaşantısı üzerinde de değişiklikler yaratmaktadır. Batı'nın günlük yaşam alışkanlıkları yavaş yavaş etkili olmaya başlamaktadır. Örneğin bu dönemde kız çocukları ud yerine piyano çalmaya yönelmektedir (Özdemir, 2009: 71).

Yaşanan bu süreçler, aile yaşamı ve özellikle de kadın ve kız çocuklarının eğitimi ve hakları üzerinde olumlu gelişmelere neden olmakla birlikte Batı taklitçiliği sonucu kendi kendine yeterli durumda olan, üretici aileleri tüketimci aileye çevirmeye başlamaktadır.

Kamusal alan olarak camilerin yanında yer alan kahvehaneler dışında herhangi bir alanın yer almadığı bu dönemde 19. Yüzyılla birlikte bu kahvehaneler de değişime uğramakta, kahvehanelere tiyatro sahneleri kurulmaya, kerevitlerin yerine sandalyeler konulmaya başlanmaktadır. Kervansaraylar otellere dönüşmekte, lokantalar açılmaktadır. Sosyal yaşamda meydana gelen bu değişimlere paralel olarak aile yaşantıları ve evler de değişmeye başlamakta, köşk ve konaklar yerine yalılarda ve apartman dairelerinde oturmak daha gözde hale gelmektedir.

Bu yeni oluşum şekilleri yeni eğlence anlayışları oluşturmakta, evlerin salonları, lokanta, sinema barlar, oteller eğlence kültürünün mekanları durumuna gelmektedir (Kaya, 2018: 41-59). 19. yüzyılla birlikte kadınlar ve erkekler bir arada eğlenmeye başlamaktadırlar. Birkaç ailenin bir araya gelerek, tanınmış bir sanatçı eşliğinde eğlenmeleri de yeni eğlence anlayışı içinde yer almaktadır (Gökkaya, 2012: 58-60).

Ulaşım sektöründe yaşanan gelişmelerle birlikte ada gezintileri, mesire yerlerinde ailelerin birlikte eğlenmeleri, artan gece misafirlikleri yeni sosyalleşme biçimlerini oluşturmaktadır. Alt ve orta sınıftan ailelerin eğlenceleri daha çok ev içi eğlenceleri şeklinde, mangal ya da ocak başı etrafında bir araya gelmek, kestane pişirip yemek şeklinde olmaktadır. Bu dönem, tüketim kültürünün henüz tam olarak yerleşmediği ve çocukların bayramda alınacak bayramlıkların hayalini günlerce kurdukları bir dönemdir (Rasim, 2006: 30-128).

Türklerde aile yapısının gerçek anlamda değişime uğraması Cumhuriyetin ilanıyla ve sonrasında meydana gelen devrimlerle mümkün olmaktadır. Bu dönem, kaynakların çoğunda modern dönem olarak anılmaktadır ve “modern Türk ailesi” kavramı kullanılmaktadır. Ancak modernleşme süreci Türkiye’de Batı’daki gibi gerçekleşmediği için bu döneme “Cumhuriyet Dönemi Türk Ailesi” denilmesi daha doğru olmaktadır (Düzenli, 2011: 30).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında sanayileşme hızlı olmadığından kentleşme henüz yaygınlaşmamış ve kırsal ekonomiye dayanan nüfus bu bölgelerde yaşamlarını sürdürmeye devam etmektedirler (Tezcan, 2005: 1). Cumhuriyet’in ilerleyen dönemlerinde endüstrileşmeye paralel olarak kentlere yapılan göçler, pek çoğu anne, baba ve evlenmemiş çocuklardan meydana gelen kent ailesini yaygınlaştırmaya başlamaktadır (Lale, 2004: 55-56).

Batılı toplumlarda olduğu gibi Türk toplumlarında da hiçbir dönemde tek bir aile tipi görülmemekle birlikte ağırlık kent ailesi tipindedir. Bunun yanında bu dönemde, kırsal (köy) aileler, köyden kentlere yapılan göçlerle birlikte ortaya çıkan gece konu aileleri gibi aile tipleri de görülmektedir (Güler, 1992: 64; Kongar, 1991: 590).

Cumhuriyet devrimlerini benimsetmek için işe ilk önce toplumun en küçük birimi olan aileden başlanmaktadır ve ailenin modernleşmesi adına yenilikler yapılmaktadır.

Dönemin ailesi, duygusal ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı, manevi ihtiyaçların karşılanıldığı ve toplumsal sorunlardan uzak tutulan bir yapıya sahiptir.

Yapısal olarak değişmeye başlayan evler, aile üyelerine ayrı odalar sunarak bireyselleşmenin önünü açmaktadır. Çekirdek aile yapısıyla birlikte ailede yaşayan üye sayısı azaldığından evler de küçülmekte, eski dönemin devamlı misafir ağırlayan evleri yerini daha içe kapanık ailelere bırakmaktadır. Yine misafirler ağırlanmakta ancak bunun özel bir zamanı bulunmakta, çoğu evde misafirler için misafir odaları yer almaktadır. Bu şekilde misafir odaları evin dışarıya dönük yüzü olarak evi dışarıdaki insanlara kapatmaktadır. Aile üyeleri akşamları daha fazla ailece vakit geçirmeye başlamakta, akşam yemeklerini birlikte yemekte, ardından birlikte kitap okuyup müzik dinlemektedir. Batılılaşma hareketleriyle birlikte evlilik yıl dönümü, doğum günü gibi kutlamalar da aile içi etkinlik olarak yerini almaktadır (Çizmeci, 2015: 130-133).

Eskinin haremlik selamlık uygulamaları da kalkmakta ve misafir odalarında, salonlarda kadın erkek birlikte vakit geçirmekte, ayrı bir öneme sahip olan bu salonlarda düğünler, balolar ve çeşitli etkinlikler düzenlenmeye başlanmaktadır. Sofralar artık yemeğin çabucak yenilip kalkıldığı eski sofralardan farklı olarak uzun uzun oturulup sohbet edilen sofralara dönüşmektedir (Artıkoğlu, 2007: 50-51).

Sanayileşmeyle beraber bu dönemde çalışma ve serbest zaman arasındaki ayrım belirginleşmektedir. Radyonun icadıyla aileler için yeni bir serbest zaman etkinliği ortaya çıkmaktadır. Ardından televizyonun icadı, sinemayla kıyaslandığında daha ekonomik olmasından dolayı evlerde oturarak ya da misafirliklere giderek televizyon izleme etkinliğini doğurmaktadır. Yayınların sınırlı olarak yapıldığı televizyonun bu ilk döneminde, belli programlar başladığında, bitene kadar sokakların boş kaldığı kaynaklarda yer almaktadır.

Yine bu dönemde çocuklar da aile içinde önemli bir konum elde etmekte, eğitimlerine önem verilmekte ve birer birey olarak yetiştirilmektedir (Kaya, 2018: 48).

1980'lerle birlikte liberal ekonomi politikaları benimsenmeye başlamakta bu da tüketim toplumuna doğru yönelim anlamına gelmektedir. 1980 darbesi sonrası politik hayattan uzaklaştırılarak bireyselliğe teşvik edilen bireyler izledikleri filmlerdeki zengin hayatlara özenmeye başlamaktadırlar. Buralarda gördükleri zengin yaşam, lüks giyim, teknolojik ürünlere sahiplik kent yaşamının göstergesi olarak algılanmakta ve yaşamlarına giren kredi kartlarıyla birlikte tüketim her alanda desteklenir bir duruma gelmektedir. Bahsedilen bu tarihten yaşanan bu güne kadar bireyler, markaya, dış görünüme önem veren, akıllı cep telefonları ve internet olmazsa olmazları arasında yer alan bir yapıya bürünmektedirler (Çizmeci, 2015: 134-135).

Aile içinde teknolojik cihazların kullanımının artması üyeleri arasındaki sosyal ve duygusal paylaşımları azaltmanın yanında bireylerin dış dünya ile olan yüz yüze

iletişimlerini de olumsuz yönde etkilemektedir. Aynı ev içinde birlikte zaman geçiriyor gibi görülen bireyler en az bir teknolojik cihazla ilgilenir konumda zaman geçirmektedirler (Çaki, 2016; Demir, 2016: 238).

Bireyselleşmenin artmasıyla beraber dışarıda ya da kendi özel alanlarında daha fazla vakit geçirmeye başlayan aile üyelerinin evde geçirdikleri zaman dilimi de kitle iletişim araçları ve internet tarafından kuşatılmakta, bu da aileyi özel bir alan olmaktan çıkararak mahremiyet kavramını dönüştürmektedir. Daha önce eve özel ve mahrem olan ev ortamı ve aile yaşantısı internetteki çeşitli platformlar aracılığıyla kamuya açık hale getirilmektedir (Can, 2016: 219; Sarı, 2016: 94).

Kadınların iş yaşamında daha fazla yer alması, hem kadınların hem de erkeklerin, işe verilen önemin artmasıyla beraber, çalışma sürelerinin uzaması, aile üyelerinin ev ile aile hayatları arasında sıkışmalarına neden olmaktadır (Öz, 2019: 827).

TÜİK tarafından “Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı”nın katkılarıyla gerçekleştirilen “Aile Yapısı Araştırması”, ailelerin en fazla yemek yeme saatlerinde bir araya gelebildiklerini, bunun da hafta içi pek mümkün olmadığını, ancak hafta sonu akşam yemeklerinde bir arada olabildiklerini ortaya koymaktadır (TÜİK, 2016).

Ev içinde kısıtlı bir şekilde aileyle birlikte geçirilebilen zamanlar da yukarıda da bahsedildiği gibi televizyon, akıllı cep telefonu ve internet gibi iletişim teknolojileri nedeniyle devamlı kesintiye uğramaktadır. Sosyal ve duygusal paylaşımların azaldığı ev, bireylerin artık sadece yaşam alanını paylaştıkları birer mekan haline gelmektedir.

Sosyal paylaşım siteleri ve uygulamaları yüz yüze iletişimi azaltmakta, bireyleri kendilerine çekmekte, bu durum da aile içi ilişkileri ve ailenin dinamiklerini olumsuz yönde etkilemektedir. Yüz yüze ilişkilerin azalmasına neden olan sanal ağlarda ve sosyal medyada geçirilen vaktin giderek artması, özellikle de çocukların odalarında tek başına bu uygulamalarla iletişime geçmelerine neden olmaktadır. Bu da aileyle daha az etkileşime girmelerine neden olmaktadır.

Yapılan araştırmalar, haftada beş saatten fazla internet başında yer alan insanların, aile ve arkadaşlarına daha az zaman ayırdıklarını ve ev dışında gerçekleştirecek etkinliklere daha az katıldıklarını ortaya çıkarmaktadır (Dilber, 2019: 338-339).

Yeni iletişim teknolojilerinde meydana gelen gelişmelerle birlikte bireylerin yaşamlarında köklü değişimler meydana gelmekte, bu değişimler gün geçtikçe bireylerin hem iş, hem sosyal yaşamlarını etkilemekte, siyasetten ekonomiye pek çok alan üzerinde ciddi değişimleri beraberinde getirmektedir (Alp, 2019: 7).

Pandemi Sürecinin Aile İlişkileri ve Serbest Zaman Üzerindeki Etkileri

2019 yılının Aralık ayında ilk defa Çin'in Wuhan Kenti'nde ortaya çıkarak, kısa süre içerisinde tüm dünyaya yayılan “Covid-19”, Dünya Sağlık Örgütü tarafından, “Yeni keşfedilen bir korona virüsün neden olduğu bulaşıcı bir hastalık” olarak tanımlanmaktadır. Bu virüs kısa bir zaman dilimi içerisinde dünyanın genelini ilgilendiren ve etkileri henüz azalmayan bir özellik taşımaktadır (World Health Organisation, 2020).

Türkiye’de ilk vakanın tespit edildiği 11 Mart 2020 tarihinden itibaren, sağlık ve güvenlik önlemleri gereği, tüm okullar eğitim ve öğretime ara vermektedir (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi, 2020). Salgının etkilediği insan sayısı arttıkça ve ülke geneline yayıldıkça alınan önlemler artırılmakta, bunun sonucu olarak da, tüm yurt içi ve yurt dışı seferleri durdurulmakta, alışveriş merkezleri kapatılmakta, sanatsal ve kültürel faaliyetler ertelenmektedir. Esnek mesai ve uzaktan çalışma uygulamaları, hem kamu kurumları hem de özel kurumlar için ivedilikle geçilmesi gereken bir durum haline gelmektedir (Türkiye Cumhuriyeti Resmi Gazete, 2020). Bu önlemlere ek olarak 65 yaş üstü ve 20 yaş altı bireylere sokağa çıkma kısıtlaması uygulanmakta, bu grup dışında kalan kişilere de belli zamanlarda sokağa çıkma izni verilmektedir (Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı, 2020). Her ne kadar 2020 yılının Haziran ayında “yeni kontrollü hayat” uygulamasına geçilmiş olsa da geline şu günde salgının önlenememesi ve yayılımını artırması nedeniyle tekrar sıkı tedbirlere dönülmektedir.

Pandemi sürecinin uzaması, salgını önlemek için alınan tedbir ve kısıtlamaların insanların sosyal yaşamlarını ve iş yaşamlarını kısıtlaması aile üzerinde de önemli etkiler yaratmaktadır. Bireylerin evden çalışmaya başlamasıyla ev aynı zamanda bir “home ofis”, çocukların uzaktan eğitime geçmesiyle de “online eğitim merkezi”ne dönüşmektedir. Önceleri bu süreç kimi aileler tarafından olumlu karşılanmakta, yoğun iş ve okul saatleri nedeniyle bir arada bulunma zamanı yetersiz olan aileleri bir araya getirmektedir. Birlikte oyunlar oynanmakta, yemekler, ekmekler pişirilmekte, ev içi aktiviteler artırılmaktadır. Bu süreç içinde aileler birbirlerini yeniden tanıma fırsatı bulduklarını dile getirmektedirler. Ancak sürecin uzaması, okulun eve taşınması, işin evden yapılması, beraberinde daha uzun saatler ve hatta hafta sonları da çalışmayı getirmekte ve bireylerin kişisel serbest zamanları kısıtlandığından ev içine hapsolmaya başlamaktadırlar. Bu da zaman içerisinde aile içinde yaşanan problemlerde artışı da beraberinde getirmektedir.

Önceleri kısmen de olsa çocuklarının internette geçirdikleri vakitleri kısıtlayabilen aileler, eğitimin online olması nedeniyle bu vakitler üzerindeki hakimiyetini kaybetmektedirler. Yaşanılan dönemin güvensiz ortamı nedeniyle dışarıda normalde de vakit geçirme imkanları düşük olan çocuklar, bu süreçte iyice eve hapsolmakta, boş vakitlerini televizyon, bilgisayar, cep telefonu, yemek yeme gibi aktivitelerle doldurmaya

başlamaktadırlar. Ebeveynlerin de evden çalışması aile bireylerinin tamamını ekran başına kilitlemekte ve özellikle de çocukların ekran bağımlılığını artırmaktadır.

Geçtiğimiz bir yıl içerisinde bu konuyla ilgili çeşitli araştırmaların yapıldığı görülmektedir. Bu araştırmalar salgın sürecinin kimi aileler üzerinde olumlu kimi aileler üzerinde ise olumsuz etkilere neden olduğunu göstermekle birlikte sürecin uzaması giderek olumsuz yönleri artırmaya başlamaktadır.

Karantina sürelerinin uzaması, aile üyelerini, duygusal iklimlerini olumsuz yönde etkileyebilecek uzun süreli bir birlikteliğe zorlamaktadır. Çalışan anne ve babalar için iş ve ev arasındaki sınırların belirsizleşmesi, okulun kapanmasıyla birlikte çocuklarla olan ilişkilerin ve onları yönetim biçimlerinin değişmek zorunda kalması aile bireyleri üzerindeki stres durumunu artırmaktadır. Bununla birlikte açık hava etkinliklerinin kısıtlanması, uyuma, uyanma, yemek yeme zamanlarının düzensizleşmesi gibi durumlar aile içinde yeni problemlerin yaşanmasına neden olmaktadır.

Düşük gelire sahip ve kalabalık ailelerde yaşayan bireyler için bu süreç daha zorlu olmaktadır. Okulların kapanmasıyla ailenin çocuklar üzerindeki sorumluluk işlevi artmakta, onların ders çalışmasını ve bir şeylerle oyalamalarını sağlamaları daha da zorlaşmaktadır (Connell, Strambler, 2020; Cluver, 2020).

Türkiye Gençlik STK'ları Platformu (TGSP) tarafından Nisan 2020'de 30 büyükşehirde 15-30 yaş arasında yer alan 2437 kişi ile yapılan araştırmaya göre, bu süreçte aileyle birlikte geçirilen zaman dilimi artmış ve aile içi ilişkiler bu durumdan olumlu yönde etkilenmiştir (TGSP, 2020).

Konuyla ilgili yapılan nitel bir araştırma, aile bireylerinin birlikte yaptıkları faaliyetlerin bu süreçte arttığını, babaların evde vakit geçirmesiyle çocuklarına ve ev işlerine ayırdıkları zamanın çoğaldığı ancak iş yükü artan annelerin eş ve çocuklarla ilgili olarak stres düzeylerinin yükseldiği belirlenmektedir (Başaran, Aksoy, 2020).

“Un Women Türkiye” öncülüğünde Covid-19 salgınının Türkiye'deki kadın ve erkekler üzerindeki etkilerinin incelendiği araştırma, bu süreçte, çalışma düzenini değiştirerek ya da ücretsiz izne çıkarak evde kalan kadınların sayısının erkeklerden daha fazla olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durumda da evin işleri, çocukların eğitimleri, evden çalışabilecek ortamı ve zamanı bulabilme gibi konularda kadınların yükünün ve buna bağlı olarak bunalım ile streslerinin arttığı ortaya çıkmaktadır. Bu süreçte uygulanan kısıtlamalar, evlerinden çalışan kadınların, çocuk bakımı, yemek, temizlik gibi konularda dışarıdan hizmet almalarını kısıtlamakta ve bu durum da çalışan kadının yükünün daha da artmasına neden olmaktadır (Bozkurt, 2020: 280).

Kısacası, bu süreç, aileler ve eşler için evde birlikte vakit geçirme, evi, birbirini, çocukları daha iyi tanıma gibi unsurlar için birer fırsat oluştursa da yukarıda bahsedilen

nedenlerden dolayı bu süreç kimi ailelerde bunalıma dönüşmekte, kendi özel alanlarını kaybeden aile üyeleri arasında problemlerin artmasına neden olmaktadır (Bayhan, 2020).

Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu araştırmada 2019 yılının son aylarında ortaya çıkan ve 2020 yılının özellikle de Mart ayından itibaren tüm dünyayı ve Türkiye’yi etkisi altına alan pandemi sürecinin aile içi ilişkileri ve aileyle birlikte geçirilen serbest zamanı ve onların medya tüketim biçimlerini nasıl etkilediğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın önemi, bu sürecin aile içi ilişkilerde ve onların serbest zamanları üzerinde olumlu ve olumsuz ne gibi etkilerinin olduğunun ortaya çıkarılması ve bu etkiler üzerindeki farkındalığın artırılmasını sağlamaya yönelik bir çalışma olmasıdır.

Çalışmada, “Pandemi süreci aile içi ilişkileri nasıl etkiledi?” sorusuna cevap aranmaktadır.

Sosyal olguları araştırma noktasında nitel araştırma yöntemleri daha açıklayıcı ve detaylı sonuçlar verdiğinden bu çalışmada nitel araştırma modeli kullanılmaktadır. Nitel araştırmalarda nicel araştırmaların aksine elde edilen bilgiler sayısal verilere dönüştürülmemekte, bu veriler üzerinde kimi sayısal analizler yapılmakla birlikte, nicel araştırmalarda olduğu gibi genellemelere ulaşma amacı taşımamaktadır. Nitel araştırmalarda amaç daha çok “nasıl” ve “niçin” sorularını cevaplamaktır (Yıldırım, Şimşek, 1999: 46).

Bu çalışmada kullanılan derinlemesine görüşme tekniği, nitel araştırma içinde yer alan profesyonel bir tekniktir. Bu teknik ile görüşme yapılan kişilere, konunun tüm yönlerini kapsayan açık uçlu sorular yöneltilmektedir. Bu şekilde görüşmeciler kendilerini birinci elden ifade etme imkanı bulmaktadırlar (Kahn, 1983:5; McCracken, 1988: 9).

Bu çalışmada, katılımcılara önceden hazırlanan soruların yanında daha detaylı bilgiler alabilmek için ek sonda sorular yöneltilmektedir.

Çalışmanın sonuçları betimsel analiz yöntemine göre değerlendirilmektedir. Bu yöntemle, belirlenen temalar doğrultusunda elde edilen veriler özetlenerek yorumlanmaktadır. Bunu etkili ve daha doğru bir şekilde sağlayabilmek amacıyla doğrudan alıntılara da sıklıkla yer verilmektedir. Buradaki amaç, elde edilen bulguları düzenli ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunabilmektir.

Nitel araştırma yöntemine dayanan bu araştırmada, örneklem belirleme yöntemi olarak da yine bu yöntem içinde yer alan “Zincirleme/Kartopu Örnekleme” modeli seçilmektedir. Bu yöntem gereğince, ekonomik ve sosyal bakımdan heterojen yapıyı da sağlamak amacıyla öncelikle üç farklı ekonomik düzeyden aile belirlenmekte, ardından

ulaşılan bu ailelere “Bu konuyla ilgili kim ya da kimlerle görüşülmesini önerirsiniz?” sorusu yöneltilerek ulaşılan aile sayısı, çalışmanın amacına uygun bir şekilde genişletilmektedir. Bu çalışmada toplamda 10 aile; 20 ebeveyn ile görüşülmektedir.

Görüşme yapılan aileler seçilirken temelde iki koşul aranmaktadır. Bunlardan ilki, bu ailelerin en az iki çocuğa sahip olması, ikincisi ise, bu çocuklardan en az birinin okuyor olmasıdır. Bu şartların aranma sebebi, bu süreçte ev ortamının kalabalık olması ve okuyan çocukların online eğitim ile evde olmalarının aile üyeleri üzerinde oluşturduğu etkileri görebilmektir.

Çalışmada, verilerin değerlendirilmesini ve anlaşılmasını kolaylaştırmak açısından görüşme yapılan kişilerin adları ve bilgileri kodlama yöntemi kullanılarak verilmektedir. Kodlamada kullanılan ilk harf katılımcıların cinsiyetini (Kadın:K/Erkek:E) belirtmektedir. Bu harf yanında parantez içinde verilen bilgilerden ilki A1, A2, A3.... şeklinde yer almaktadır ve görüşme yapılan ailelerin sırasını ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu sayede söyledikleri aktarılan kadın ya da erkekten hangilerinin aynı aile içinde yer aldığıının anlaşılması amaçlanmaktadır. Bu kodlamadan sonra sırasıyla, önce katılımcının yaşı, ardından meslek bilgisi sıralanmaktadır.

Araştırmanın Bulguları

Nicel Bulgular

Bu başlık altında, katılımcıların, görüşmenin başında sorulan demografik bilgilerine yer verilmektedir.

Tablo 1. Görüşmeye Katılan Ebeveynlerin Yaş Ortalaması

Statüsü	Yaş Ortalaması
Anne	43
Baba	45

Bu çalışmada görüşmeler ebeveynler ile gerçekleştirilmektedir. Görüşmeye katılan annelerin yaş ortalaması 43; babaların ise 45 olarak belirlenmektedir.

Tablo 2. Görüşmeye Katılan Ebeveynlerin Eğitim Durumları

Eğitim Durumu	Anne	Baba
	Kişi Sayısı	Kişi Sayısı
İlköğretim	1	0
Lise	3	5
Lisans	3	3
Doktora ve Üzeri	3	2
Toplam	10	10

Görüşmeye yapılan annelerden 1 kişi ilköğretim, 3 kişi lise, 3 kişi lisans, 3 kişi doktora ve üzeri eğitime; babalardan 5'i lise, 3'ü lisans, 2'si doktora ve üzeri eğitime sahiptir.

Tablo 3. Görüşmeye Katılan Ebeveynlerin Çalışma Durumları

Çalışma Durumu	Anne	Baba
	Kişi Sayısı	Kişi Sayısı
Çalışıyor	7	9
Çalışmıyor	3	1
Emekli	0	0
Toplam	10	10

Görüşmeye katılan annelerin 7'si şuan aktif olarak çalışmakta, 3'ü mesleğini ev hanımı olarak tanımlamaktadır. Katılımcı babalarda 10 kişiden 9'u çalışmakta; 1 kişi işsiz olduğunu dile getirmektedir.

Tablo 4. Görüşmeye Katılan Ebeveynlerin Aylık Ortalama Gelirleri

Aylık Kazanç	Aile Sayısı
5 bin ve altı	2
6 bin-10 bin arası	3
11 bin-20 bin arası	3
21 bin ve üstü	2
Toplam	10

Katılımcı ailelere aylık ortalama gelirleri sorulduğunda aylık 5 bin lira ve altı olduğunu 2; 6 bin ile 10 bin arası olduğunu 3; 11 bin ile 20 bin arası olduğunu 3; 21 bin ve üstü olduğunu söyleyen 2 kişi bulunmaktadır.

Nitel Bulgular

Katılımcı ebeveynlere ilk olarak pandemi sürecinde nasıl çalıştıkları sorulmaktadır. Alınan cevaplara bakıldığında, bu süreçte çalışan 7 annenin tamamının evden çalışmaya; çalışan 9 babadan ise 5'inin evden çalışmaya başladıkları, 3'ünün aktif olarak işe gitmeye devam ettikleri öğrenilmektedir.

Ailelere bu sürecin kendilerini nasıl etkilediği sorusuna verdikleri cevaplara bakarak, pandemi sürecinin aileler üzerinde, pandeminin başladığı ilk günler ve sonrası olmak üzere iki farklı şekilde etkilediği görülmektedir. İlk başladığı günlerden genel olarak memnun olduklarını, uzun süredir bir arada zaman geçiremedikleri için kendilerine iyi geldiğini, birbirlerini daha iyi tanıma, ortak bir şeyler yapma için fırsat bulduklarını dile getirmektedirler;

E (A1, 42, Arge Uzmanı): *“Bence olumlu, pandemi sürecinde evde kaldığımız süre içinde mesela birlikte çizgi film izledik, yeri geldi oyunlar oynadık ailece. Sosyal iletişimimiz iyiydi. Yeri geldi kitaplar okuduk ama medyadan da kopmadık yani. Yine zaman zaman herkes cep telefonlarına gömüldü.”*

K (A2, 43, Akademisyen): *“Pandemi bize iyi geldi. Ben evden çalıştım... Bahçeli evde oturduğumuzdan o süreçte sıkılmayıp çok şey yaptık. Öncesinde böyle bir evde oturduğumu anlamıyordum çünkü sabah 7’de çıkıp çok geç geliyordum eve. Ful bir günü evde geçirince daha iyi geldi bize eşim de çalışmadı. Daha çok spor yaptık, salonun her yerine matlar koyup spora başladık.”*

K (A3, 42, Veteriner): “Bana çok iyi geldi, biz haftada bir işe gittik o dönem kısa sürdü ama bize çok iyi geldi. Ben dedim ki çocuklarımla tanıştım resmen gerçekten. Hayatımız boyunca hiç bu kadar hep beraber aynı ortamda bulunmamıştık. Tatile de gitsen dışarı çıkıyorsun, herkes farklı bir şey yapıyor. Çocuklarımı tanıdım yani Korona sana sağ ol. İşte ister istemez aktivite yapmak zorunda kalıyorsun, ister istemez yemek, ekmek yaptık, ben sevmiyorum ama eşim seviyor öyle şeyleri. Çocuklarla maya yaptılar. Öyle bir dönem olmasa mümkün değil böyle bir şeyi tecrübe edemezdik, öyle bir zaman yaratamazdık.”

K (A6, 45, Akademisyen): “Pandemiden çok memnun ayrıldım, benim için çok güzeldi. Çünkü, babamız yoğun çalıştığından pandemiye dışarıda çalışarak geçirdik, yönetici olduğundan, o yüzden onunla çok vakit geçiremedik. Gerçekten ihtiyacımız varmış böyle bir şeye dedik.... Masa tenisi aldık, salonu masa tenisi alanına çevirdik. Oğluma çiş eğitimi verdim uzun sürdü üç ay sürdü. Çok büyümüştü üç yaşındaydı artık.”

E (A4, 53, Akademisyen): “Benim için iyi oldu şahsen, bana çok iyi oldu ben daha çok evde kaldım daha çok şey paylaştım özellikle kızlarımla yemekler yaptık, hep beraber yaptık pastalar, kekler, Eşim biraz daha yoruldu evin işleri arttı içeride kalınca, ben zaman zaman iş için dışarı çıkınca.”

Görüşme yapılan ebeveynlerin tamamına yakını, pandeminin ilk haftaları için olumlu konuşmakla birlikte süreç uzadıkça olumsuz yönlerin daha ön plana çıkmasından şikayet etmektedirler;

K (A7, 50, Akademisyen): “Pandemi süreci bizim iki ay biraz evde takıldık. Nisandan itibaren ful dışarıdayız. Hazirandan sonra tatil falan ama ailenin özellikle de hanımların olumsuz etkilendiğini düşünüyorum. Özellikle de çalışan hanımların. Çocuklar evdeyse çocukları ayrıca düşünmek, ne yapıyorlar ne ediyorlar, derslere girdiler mi girmediler mi, evde güvenlikle ilgili sıkıntılar da olabilir çünkü küçük çocuğu evde bırakıyorsunuz. Dolayısıyla iki aylık sürede daha çok vakit geçirdik tabi ki ama çok da bir arada olmak ilişkileri olumsuz etkileyebiliyor. Daha fazla gözlemleyebiliyorsunuz daha fazla bazı şeyler batabiliyor. Hani bence bir arada o kadar olunmamalı diye düşünüyorum.... Dolayısıyla diğer sistem, herkesin okuluna gittiği, işine gittiği, akşam bir arada olup birkaç saat vakit geçirdikleri sistem bence daha iyi şundan hiç memnun değilim.”

E (A8, 38, Ticaret): “Bu süreçte ben çalıştım. Eşim ev hanımı evde. Ancak çocukların da evde kalması okula gitmemesiyle problemler giderek arttı. Çocuklar okuldayken eşim en azından kendine vakit ayırabiliyor dışarı çıkabiliyordu. Bu süreçte tamamen evde kim derse girdi kim çıktı, kim ders arasında, yemeği vs her şeyi kişiye göre düzenlemeye çalışmak onu yıprattı. Benim de ekstra bir katkı olamadığı için bu süreç ilişkimize kadar yansdı.”

K (A10, 40, Bankacı): “Ne başından ne sonundan hiçbir aşamasından memnun değilim. İlk birkaç hafta dönüşümlü olarak eşim evde olduğundan biraz rahat ettim. Ben bu süreçte tamamen evde çalıştım ancak şubede olmaktan daha yoğun geçti. Eşim evdeyken sorun çok yoktu çünkü çocuklarla ilgilenebiliyordu. Ancak onun işe gittiği günler hele de sonrasında tamamen işe başlaması. Çocukların dersleri, derse girdiler girmediler, bir yandan ben sürekli bilgisayar başında olmalıyım. Evde iki bilgisayar vardı sayısı dörde çıkarıldı. İnternet güçlendirildi. İşin maddi yönü de var yani.”

K (A3, 42, Veteriner): “Şuan annenin dışarıda olup çocukların evde olması çok zor. Çünkü eve gidince iş yükünüz daha da artıyor. Ev darmadağın, .ok kirleniyor, daha fazla yemek, öğle yemeği falan çocukların elinden gelip yapsalar kadar olmaz ama onlar da o kadar çok rahata alışıyorlar ki hani evde var olan yapan insan olunca herkes, biraz yaptırmaya çalışıyoruz ama hadi dersi var o kalmasin şu kalmasin bu kalmasin derken biraz onlar da rahata alışıyorlar herhalde fazlasıyla işte öyle olumsuzluklar var.”

E (A9, 42, Çalışmıyor): “Pandeminden sonra işten ayrılmak zorunda kaldım. Öncesinde de dönem dönem işsiz kaldığım oluyordu ancak bu süreçte daha zor oldu. Evdeyiz dışarıda değiliz masraf azaldı diye bir şey yok. Eğitim online olunca iki çocuğa da bilgisayar almak zorunda kaldık. Eve internet aldık. Bunların hepsi maddi külfet. İnternet olunca ders dışı zamanlarda da çocukların yüzünü göremez olduk. Sokağa çıkamadıkça iyice bilgisayarın başından kalkmaz oldular. Ne yapacağımızı bilemiyoruz.”

Ebeveynler, bu sürecin uzamasıyla birlikte evde yaşadıkları sıkıntıların giderek arttığını, bu durumun aile içi ilişkileri olumsuz yönde etkilediğini dile getirmektedirler. Özellikle de eğitimin online olmasıyla birlikte çocuklarla olan iletişimin ve çocukların davranışlarının bu durumdan olumsuz etkilendiğini dile getirmektedirler;

E (A10, 45, Ticaret): “Çocuklar eskiden en azından dışarıya çıkardı bir hava alırdı, okula gidip gelmek bile onlar için bir enerji atma kaynağıydı. Şimdi tüm gün evdeler. İyice internet bağımlısı oldular.”

K (A8, 37, Ev Hanımı): “Öncesinden çocukların yatma, kalkma, yeme içme saatleri daha düzenliydi. Bunları düzenli hale getiren şey okulmuş. Büyük oğlum zaten öncesinde de tüm zamanını okul dışında internette geçirirdi. Ancak ufaklık kontrol altındaydı. Belirli saatlerde girebiliyordu. Ancak şimdi eğitim uzaktan olunca, ders içi ders dışı zaman karıştı. Hem bilgisayar başındalar, ya bilgisayar cep telefonu ya da televizyon ve karşısında bir şeyler yemek. İyice kilo aldılar.”

E (A2, 46, Finans Uzmanı): “Evde dört bilgisayar herkes odasında bilgisayar başında. Dersi biten işi biten mutfakta ayaküstü bir şeyler atıştırıyor. Düzensiz, saatsiz bir yaşam. İş yoğunluğu bence daha çok arttı. İşin, okulun, evin her şeyin ayrı bir yerinin, işlevinin olması güzel bir şeymiş. Bu şekilde roller karışıyor. Anne baba mıyız öğretmen miyiz? Çocukla daha fazla yüz göz olmak zorunda kalıyoruz. Haliyle bazen sinirler de

iyice geriliyor. Dış ortam iş yoğun bile olsa insan nefes aldırıyormuş. Ben dönüşümlü çalışıyorum. Evde kaldığım günler kabus. Eşimi hiç düşünemiyorum. O tamamen evde çalışıyor ben yokken her şey ona kalıyor.”

K (A1, 40, Ev Hanımı): *“Dışarı çıkamayınca iyice evdeler. Eskiden de çok dışarı çıkma şansları yoktu ama büyük en azından arkadaşlarıyla arada bir yerlere giderdi. Küçüğü alıp alışveriş merkezlerine götürürdük. Şimdi tamamen evdeler ve iyice tembelleştiler.”*

K (A4, 46, Akademisyen): *“Küçük kızımı çok etkiledi sınıf birincisiydi ders takibi iyiydi.... Şimdi online derslerde yine önlerde olmak istiyorlar, bilgisayar karşısında bir şeyler söylemek istediğinde öğretmen onu unuttunca yanlışlıkla atlayınca çocuk bundan etkilendi. Öğretmen beni unuttu diyor. Sesi duyulmuyor mürmur konuşuyor. Çok güzel ders takip ederdi, şimdi performansı düştü. Ödevlerini yapıyor, sorumluluklarını yerine getiriyor ancak ekstra bir şey yapmak istemiyor. Performans düşüklüğü de notlara yansıyınca iyice çekingen oldu, mutlu değil.”*

E (A4, 53, Akademisyen): *“Bizim çocuklar bu durumdan çok etkilendi. Neler olduğunu da anlayamıyorlar. Bunun sonu hiç gelmeyecek hiç dışarı çıkamayacağız, ben normal hayatıma dönemeyeceğim diye geceler boyu ağladı büyük kızım.”*

Katılımcı ailelerin genel görüşlerine bakıldığında, pandemi sürecinde eğitimin uzaktan olması, hem onların iş yükünü artırmakta, hem de çocukları daha ekran bağımlısı duruma getirmektedir. Zamanlarının tamamını evde geçiren, hareket etme imkanı bulamayan çocuklar, obezite gibi sağlık durumlarıyla da karşılaşma noktasına gelmektedirler. Hem ebeveyn, hem öğretmen rolü üstlenmek zorunda kalan anne ve babalar için zaman zaman çocuklarıyla olan ilişkilerinde problemler yaşanmaktadır.

Yalnızca çocuklarla olan ilişkilerde değil, evdeki mevcut düzensizliğin anne ve babanın ikili ilişkilerini de olumsuz yönde etkilediği belirtilmektedir;

K (A8, 37, Ev Hanımı): *“Önceden ev işleri diye zaman zaman bunaldığım oluyordu ancak çok mutluymuşum. En azından çocuklar okuldayken işleri rahat yapıyordum. Bunaldığımda komşu geliyordu. Şimdi çocuklar evde. Dersleri var diye, hastalık bulaşır diye korkudan komşuyu da çağıramıyoruz. Başlarında durmak için dışarı da çıkamıyoruz. İş yoğun akşama kadar evde yoruluyorum. Akşam eşim eve yorgun geliyor o da hizmet bekliyor. Çalıştım yorgunum diyor. İnanın dışarıda çalışsam iş yüküm bu kadar olmaz inanın.”*

E (A9, 42, Çalışmıyor): *“Sürekli bir arada olmak çok da iyi bir şey değilmiş. İnsanın arada başka ortamlara girip kafasının rahatlatması lazım. Hep bir arada olunca pek çok şey insana daha çok batmaya başlıyor. Bu da tartışmaları artırıyor.”*

K (A3, 42, Veteriner): *“Herkesin kesinlikle kendisine ait bir alanı olmalı diye düşünüyorum. Bu süreç insanların ellerinden bu rahatlama alanlarını aldı. Evden çalışmak her ne kadar göreceli rahatmış gibi gözükse de aslında böyle olmadığının çok kısa bir sürede farkına varıyorsunuz.”*

K (A10, 40, Bankacı): *“İş yoğunluğu, zaman zaman işi evden yürütmenin zorluğu, evden nasıl olsa çalışıyor diye eklenen işler, mesai saatlerinde yetişmeyince hafta sonuna, geç saatlere sarkıyor. Arada çocukların da dersi, ihtiyaçları derken gerginliğiniz artıyor. Böyle bir durumda bazen ufakık bir durumda bile eşinizle problem yaşayabiliyorsunuz. EN yakınınızdaki o olunca, kimseye patlayamayıp ona patlayabiliyorsunuz.”*

E (A3, 42, Bilgisayar Uzmanı): *“Eskiden kısmen de olsa mesai saatleri belliydi. Eve geldiğimizde en azından artık işin bittiğini biliyorduk. Yine ekstra şeyler çıksa bile akşam oturup birlikte yemek yeme, bir şeyler izleme, en azından dışarıda bir yürüyüşe çıkma, dışarıda yemek yeme gibi imkanları yaratabiliyorduk. Bu süreçte istesek de dışarıya çıkamıyoruz. O bitti tamamen. E evde de yapılacaklar bir süre sonra sıkmaya başlıyor çocukları. Onları oyalamak güçleşiyor. Güçleşince internete kayıyorlar iyice. Yeter artık kalk şunun başından diyemiyorsunuz çünkü oyalanırken işinize rahat odaklanıyorsunuz.... İşler zaten bitmek bilmiyor.... Böyle bir kaos hali var şuan evin içinde.”*

Katılımcı aileler, en çok da sürecin uzamasından şikayet etmektedirler. Sürecin başının nasıl olduğu sorulduğunda olumlu cevaplar yoğunlukta, son dönemde geleneksel noktada, özellikle de uzaktan eğitimle iş yükleri daha da artan ebeveynler sıkıntı yaşamaktadır. Kendi kişisel alanlarının yok olduğunu ifade eden katılımcılar, iş ve ev yaşamı arasındaki çizginin kaybolmasının, evin işlevlerinin ve anne babanın görevlerinin atmasının aile içi ilişkileri olumsuz yönde etkilediğinin altını çizmektedirler.

Sonuç

Bu çalışmada, pandemi süreciyle birlikte değişen ve dönüşen aile kavramı, ailenin serbest zamanını değerlendirme ve medyayı tüketme biçimleri araştırılmaktadır.

Araştırmada, pandemi sürecinin, Post-modern Dönem'in hangi özelliklerinin yayılmasına neden olduğu ve bu yayılımı nasıl hızlandırdığı, aile kurumu üzerinden değerlendirilmektedir.

Bu amaçla önce dünya genelinde, ardından araştırmanın yapılacağı coğrafya olan Türkiye'deki aile içi iletişim ve serbest zamanlarını değerlendirme şekilleri modernleşme öncesi dönemden bugüne kadar ele alınarak incelenmektedir. Ardından pandemi süreci ve bu sürecin toplumlarda meydana getirdiği değişimler ve bu dönemdeki aile içi ilişkiler hakkında bilgi verilerek konu ile ilgili yapılan araştırmalardan bahsedilmektedir.

Çalışmanın araştırma bölümünde nitel araştırma yöntemi kullanılarak, derinlemesine görüşme tekniğiyle, yirmi ebeveyn seçilerek onlara konuyla ilgili önceden hazırlanan yapılandırılmış sorular yöneltilmektedir.

Elde edilen veriler, nicel ve nitel bulgular olmak üzere iki başlık altında değerlendirilmektedir. Nicel bulgular bölümünde, görüşme yapılan ebeveynlerin demografik bilgilerine yer verilerek, katılımcı aileler hakkında temel bilgilerin edinilmesi sağlanmaktadır.

Nicel bulgular bölümünde, çalışmadan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmektedir.

Bu başlık altında, öncelikli olarak ailelere pandemi sürecini nerede ve nasıl geçirdikleri sorularak bu süreç hakkındaki görüşlerine yer verilmektedir. Ailelerin görüşleri değerlendirildiğinde, görüşlerin pandeminin başında ve sonrasında değiştiği gözlenmektedir. Pandeminin ilk haftalarında ve hatta ilk aylarında aileler, bu sürecin aralarındaki iletişimi geliştirmek açısından kendilerine iyi geldiğini ifade etmektedirler. Yoğun iş temposu, çocukların tüm gün okulda olmaları, hafta sonlarının evin işleriyle ve çocukların kurslarıyla geçmesi gibi durumlar nedeniyle yalnızca akşam yemeklerinde bir araya gelebildiklerini ifade eden aileler, uzun zamandan sonra ilk defa bu kadar uzun süre birlikte vakit geçirebildiklerini dile getirmektedirler. Bu süreçte dışarı da çıkamadıklarından, evde beraber vakit geçirdiklerini, bu süreci birlikte yemek yapma, oyunlar oynama şeklinde değerlendirdiklerini ifade eden ebeveynler, zaman zaman akıllı cep telefonları ve internet nedeniyle bu süreçlerin kesintiye uğradığını ancak bir arada olunan zaman fazla olduğundan bu sürecin iletişimlerine engel olmadığını ifade etmektedirler. Birbirlerini yeniden tanıma şansını bulduklarını ifade eden aileler okulların online eğitime geçmesi, işlerini uzaktan online olarak yapmak zorunda kalmaları gibi durumların, ilk başlarda kendisini çok hissettirmese de süreç uzadıkça problem durumuna geldiğini belirtmektedirler.

Bireysel serbest zamanın ortadan kalkıp tüm aile bireylerinin evde olması, okulun ve işin eve taşınması sonucu evde artan iş yükü, dışarıdan destek alınamaması sonucu aile üyeleri arasında gerilimlerin yaşanmasına neden olmaktadır.

Pandemi süreci öncesinde de çocuklarının güvensiz ortam nedeniyle dış mekana çıkma şanslarının çok fazla olmadığını ifade eden ebeveynler, bu süreçle birlikte çocuklarının iyice eve kapandıklarından yakınmaktadır. Çocuklarının internet ve ekran başında geçirdikleri süreleri önceden kısmen de olsa engellemeyi başarabilen aileler, bu süreçle birlikte çocuklarını ekrandan koparamadıklarını dile getirmektedirler. Kimi aileler de, işlerini evden yürütmek durumunda olduklarından ekranı çocuklarının önüne kendileri koymak zorunda kalmaktadırlar.

Ev içerisinde hem anne baba, hem çalışan hem de öğretmen rollerini üstlenmek zorunda kalan ebeveynlerin bu dönemde stres düzeyleri de artmakta bu da ev içinde yaşanan gerginliklerin artmasına neden olmaktadır.

Yaşanan pandemi dönemi, Post-modern Dönem'in, ev ve iş yeri arasında sınırın silikleşmesi, bireylerin ekran bağılısı olması gibi özelliklerini daha tetiklemekte, evi eski konumundan çıkararak, onun özel olma karakterini kendisinden almaktadır. Ev artık bireylerin aynı mekan içinde ancak birbirinden kopuk bir şekilde yaşadıkları, bireysel işlerini yürüttükleri bir mekana dönüşmektedir.

Toplumsal dönüşümün yaşandığı bir dönemde dijitalleşmenin olumsuz etkilerine maruz kalarak değişen aile, pandemi süreciyle birlikte bu olumsuz etkilere daha da açık hale gelmektedir.

Pek çok işlevi bu dönemde yerine getirmek durumunda bırakılan aileler, bu olumsuz etkilerden yakınmakla birlikte, bu durumu değiştirmek için girişimde bulunacak gücü kendilerinde görememektedirler.

KAYNAKÇA

- Alp, H (2019). *Algı İnşasında Sosyal Medyanın Gücü*, İstanbul: Kriter Yayınları.
- Aksoy, İ (2011). Türklerde Aile ve Çocuk Eğitimi, *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(16), 11-19.
- Akyüz, Y (1989). *Türk Eğitim Tarihi (Başlangıçtan 1998'e)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Artıkoğlu, P (2007). Batılılaşma'nın Osmanlı Aile Yaşamındaki İzleri, *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 38. ICANAS Uluslar arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara, 47-58.
- Aslan, K (2002). Değişen Toplumda Aile ve Çocuk Eğitiminde Sorunlar, *Ege Eğitim Dergisi*, 1(2), 25-33.
- Aydoğan, F (2019). *Medya ve Serbest Zaman*, İstanbul: Der Yayınları.
- Aytaç, Ö (2002). Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2002, 12(1), 231-260.
- Başaran, M, Aksoy, A. B (2020). Anne-babaların Koronavirüs (Covid-19) Salgını Sürecinde Aile Yaşantılarına İlişkin Görüşleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(71), 668-678.
- Başta, M (2016) Postmodern Toplumlarda Kişilerarası İletişim Sürecinde Psikolojik Taciz, *Yüksek Lisans Tezi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bauman, Z (2018). *Akışkan Hayat*, Akın Emre Pilgir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayhan, V (2020). Küresel Salgının Sosyolojisi ve Yeni Normal Dönemde Paradigma Dönüşümü, M. Şeker, A. Özer, C. Korkut (Ed.), *Küresel Salgının Anatomisi: İnsan ve Toplumun Geleceği* (s. 815-836) içinde. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Berköz, L (1991). Geleneksel Türk Ailesindeki Dönüşümün Sosyal Politikaya Etkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi Anabilim Dalı.
- Bozkurt, V (2020). Pandemi Döneminde Çalışma: Ekonomik Kaygılar, Dijitalleşme ve Verimlilik. D. Demirbaş, V. Bozkurt, S. Yorgun (Der.), *COVID-19 Pandemisinin Ekonomik, Toplumsal ve Siyasal Etkileri* (s. 115-136) içinde. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Brody, G, Z. Stoneman , A. Sanders (1980). Effects of Television Viewing on Family Interactions: An Obervational Study. *Family Relations*, 29, 216-220.

Can, Y (2016). Aile, Mahremiyet ve Mahremiyetin Dönüşümü, *Aile Sosyolojisi*, Nazmi Avcı, Erdal Aksoy (Ed.), İstanbul: Lisans, 219-221.

Canatan, K, Yıldırım, E (2018). *Aile Sosyolojisi*, 7. Baskı, İstanbul, Açılım Kitap, 2018.

Connell, C M, Michael S (2020). *Studying The Unintended Consequences Of Covid-19 Responses On Family Wellbeing And Child Safety*, Yale School of Medicine.

Cluver, L, vd. (2020). Parenting in a time of COVID-19, *University of Glaslow, Lancet*, 395(10231), 1-4.

Çaki, F (2016). Ailedeki Değişimlere Etki Eden Faktörler, *Aile Sosyolojisi*, Nazmi Avcı, Erdal Aksoy (Ed.), İstanbul: Lisans, 284-298.

Demir, M (2015). Kullanım ve Doyumlar Kuramı Bağlamında Sosyal Medya Kullanımı: Beykent Üniversitesi Örneği, *İletişimde Sosyal Medya Sosyal Medyada Etkileşim*, Özlem Oğuzhan (Ed.), İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 131-199.

Dilber, F (2019). Aile İçi İletişimde Sosyal Medya: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12 (33), 334-347.

Çizmecı, E (2015). Aile İçi İletişim Bağlamında Türk Ailelerinin Serbest Zamanda Medya Kullanım Pratikleri, *Doktora Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Düzenli, F (2011). Geleneksel Türk Ailesindeki Dönüşümün Sosyal Politikaya Etkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi Anabilim Dalı.

Erol, N (1999). Postmodern Bir Sosyoloji Mi? Postmodernitenin Sosyolojisi Mi?, *Sosyoloji Dergisi*, 1999, 7, 13-32.

Featherstone, M (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Mehmet Küçük (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A (2011). *Modernliği Anlamlandırmak*, Murat Sağlam, Serhat Uyurkulak (Çev.), İstanbul: Alfa Yayınevi.

Giddens, A (2012). *Sosyoloji*, Cemal Güzel (Çev.), 7. Baskı. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Giddens, A (2012). *Modernliğin Sonuçları*, Ersin Kuşdil (Çev.), 7. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gökkaya, E. K (2012). Osmanlı Döneminde İstanbul'da Günlük Yaşam ve Türk Resim Sanatında Çağdaş Dönem Öncesine Yansımaları, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, 52-73.

Gunter, B, Furnham, A, Lineton, Z (1995). Watching People Watching Television: What Goes on in Front of The TV Set, 21, 3, 165-191.

Güler, D (1992). Aile Kavramının Tarihsel Gelişimi ve Türk Toplum Yaşantısında Aile, *Kurgu Dergisi*, 11, 51-76.

Güngör, N (2019). *İletişim: Kuramlar, Yaklaşımlar*, 4. Basım, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Harvey, D (2019). *Postmodernliğin Durumu*, Sungur Savran (Çev.), 8. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Juniu, S (2000). Downshifting: Regaining the Essence of Leisure, *Journal of Leisure Research*, 32 (1), 69-73.

Kahn, L. R (1983). *The Dynamics of Interviewing*, Folorida: Publishing Company.

Kaplan, M (1985). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karakoç, E, Taydaş, O (2017). Toplumsal Dönüşüm Bağlamında Sosyal Medya ve Değişen Aile Kavramı, *Sosyal Medya Araştırmaları 1*, Ali Büyükarıslan, Ali Murat Kırık (Ed.), 2. Baskı, İstanbul: Çizgi Kitabevi, s. 207-224.

Kaya, M (2018). Doğuşundan Erken Cumhuriyet Dönemi'ne Kadar Türk Basınında Gündelik Hayat İzlenimleri, *CTAD*, 14 (28), 37-73.

Kongar, E (1991). *21. Yüzyılda Türkiye*, İstanbul: Remzi Yayınevi.

Köksalan, M. E (2007). Moderniteden Post-moderniteye Geçiş Sürecinde Günümüz Televizyonun Dönüşümünü, Televizyondaki Programcılık Yaklaşımlarının Betimleyici Bir Değerlendirmesi, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Lefebvre, H (2019). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, Işık Ergüden (Çev.), 3. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kılıç, M (2011). Serbest Zaman Etkinliklerinin (Rekreasyonun) Çocuk Suçluluğunun Önlenmesindeki İşlevinin İncelenmesi, *1. Türkiye: Çocuk Hakları Kongresi Yetişkin Bildiriler Kitabı 2*, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları, 106-116.

Kumar, K (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Mehmet Küçük (Çev.), 4. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.

Maccoby, E. E (1951). Television: its impact on school children, *Public Opinion Quarterly*, 15, 421–444.

McCracken, G (1988). *The Long Interview*, London: Sage Publications.

Ortaylı, İ (2018). *Osmanlı Toplumunda Aile*, 18. Baskı, İstanbul: Kronik Kitap.

Öz, N (2019). Modern-Seküler Süreçte Ailenin Çözülmesi, *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (6), 795-835.

Özdemir, M (2009). İlköğretim Öğretmenlerinin Aile Değerleri ve Medyanın Aile Değerlerine Etkisi Hakkındaki Görüşleri, *Yüksek Lisans Tezi*, TC Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Yönetimi ve Denetimi, İstanbul.

Öztekin, H, Öztekin, A (2010). Modernleşme-Mahremiyet İlişkisi ve Siber Mekanda Mahremiyetin Aleniye Dönüşmesi, *NWSA Dergisi*, 5 (4), 526-540.

Parrillo N. V (2002). *Contemporary Social Problem*, 5. Baskı,, Boston: Allyn and Bacon.

Sayın, Ö (1990). *Aile Sosyolojisi-Ailenin Toplumdaki Yeri*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Sarı, Ö (2016). *Aile Kavramının ve Anlamının Dönüşümü*, İstanbul: Lisans.

Rasim, A (2006). *Şehir Mektupları*, İstanbul: Antik Kent Klasikleri.

Riesman, D (2016). *Yalnız Kalabalık, Amerikan Toplumsal Karakterinin Değişimi Üzerine Bir İnceleme*, Yeşil Erdem (Çev.), Ankara: Heretik Yayınları.

Rojek, C (1995). *Decentring Leisure: Rethinking Leisure Theory*, 35. Baskı, London: Sage Publications.

Sennett, R (2019). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Serpil Durak, Abdullah Yılmaz (Çev.), 6. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

Sjoberg, G (2002). *Sanayi Öncesi Kenti, 20. Yüzyıl Kenti*, Ayten Alkan, Bülent Duru (Çev.), Ankara: İmge Yayınevi.

Smelser, N. J (1985). Modernleşme Kuramına Doğru. Oskay, Ünsal (çev.), *Seminer Dergisi*, 4, 71-91.

Tezcan, M (2010). *Sosyolojiye Giriş*, 5. Baskı, Ankara: Anı Yayıncılık.

Tezcan, M (2005). *Cumhuriyetten Günümüze Türk Ailesinin Dünü, Bugünü Geleceği (Sosyo-Kültürel Açıdan)*. S. Türk Kültürü Kongresi. Gelenek-Görenek-Örf-Adet-Giyim-Kuşam Cilt-XV. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Tonta, Y (2009). Dijital Yerliler, Sosyal Ağlar ve Kütüphanelerin Geleceği, *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, 2009,23 (4), 742-768.

TUİK (2016). “Aile Yapısı Araştırması 2016”, 2016. <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?sessionid=4l2FZ1kVpNL8JhhkfQtRLqm nJtJ6xk6sGXGwbChqTR9N0LY1K1bp!1813643467?id=21869> , Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2021.

Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı. Şehir Giriş/Çıkış Tedbirleri ve Yaş Sınırlaması. <https://www.icisleri.gov.tr/sehirgiris cikis-tebirleri-ve-yas-sinirlaması>. Erişim Tarihi: 14.02.2021.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Mevzuat Bilgi Sistemi. Milli Eğitim Bakanlığı İdari İzin Mevzuatı. <https://www.mevzuat.gov.tr/#tebligler>. Erişim Tarihi: 14.05.2021.

Türkiye Cumhuriyeti Resmi Gazete. Organizasyonların Ertelenmesi. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2020/03/20200320-18.pdf>. Erişim Tarihi: 14.05.2021.

Türkiye Gençlik STK'ları Platformu (2020). COVID 19 Pandemisinin Gençler Nezdinde Psikososyal ve Ekonomik Etkileri Araştırması Raporu. <http://tgsp.org.tr/Uploads/Document/TGSP Covid 19 Saha.pdf>. Erişim Tarihi: 14.05.2021.

World Health Organisation. Coronavirus. <https://www.who.int/health-topics/coronavirus>. Erişim Tarihi: 14.05.2021.

Yıldırım, Şimşek (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri*, İstanbul, Seçkin Yayıncılık.

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:2, Mayıs/May, 2021, s. 50-85

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

15-04-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

30-05-2021

ISSN: 2757-6000

Doç. Dr. Hakan Alp

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Kurumsal İletişim Direktörlüğü

hakan.alp@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-9696-8902

FİLM VE DİZİLERDE ÇİNGENELERE YÖNELİK NEFRET SÖYLEMİ ÖRNEKLERİ*

ÖZET

Medya ve diğeri sosyal ağlarda, sinema, dizi sektöründe, edebi alanlarda; etnik, dini, ulusal azınlıkları, farklı cinsel kimlikleri, yönelimleri hedef tahtasına oturtan nefret içerikli söylemler, önyargı saikleriyle ve ayrımcı bir üslupla sunulmaktadır. Söz konusu alanlarda; özellikle makalemiz kapsamında analiz edeceğimiz üzere Çingene toplumu genelde olumsuz özellikleri ön plana çıkarılmaktadır. Bu süreç Çingene toplumunun toplumsal, kültürel, sosyal ve siyasal yaşama katılımlarını olumsuz etkilemektedir. Makalemizin temel varsayımı budur.

Makale kapsamında genel olarak “öteki” kavramı üzerinden toplumsal yapıyı ve nefret söylemi ile gelişen toplumsal linç iklimine dizi ve filmlerle nasıl etki edildiği ele alınmıştır. Dizi ve filmler aracılığı ile üretilen nefret söyleminin, sayıları milyonları bulan Çingenelerin yaşamlarında yarattığı tahribatın boyutları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kitle iletişim araçları aracılığıyla kullanılan nefret söyleminin toplumsal algıyı nasıl dizayn edebileceğini popüler sanat ürünleri örnekleriyle detaylandırılmıştır.

Çalışmamız boyunca kitle aracılığıyla mütemadiyen desteklenen hoşgörüsüz, ayrımcı ve önyargılı yaklaşımların, mağdurların yaşamlarına yaptığı ciddi tahribatlar incelenirken, bu mağdurların ötekileşme-yalnızlaşma olarak tanımlayabileceğimiz bir süreç doğru nasıl sürüklendikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

* Bu makale “Medyada Nefret Söylemi ve Çingene Toplumuna Yönelik Ayrımcı Söylemin Suça Dönüşme Süreci” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Makale kapsamında, filmlerde ve dizilerde, Çingenelele yönelik ayrımcı söylemin ne şekilde oluşturulduğu inceleneyecektir. Söz konusu süreç içerisinde, Türk Sinema tarihinde bir dönem popüler olmuş film serileriyle yine izlenme oranı çok yüksek diziler nefret söylemi açısından eleştirel yorumlamaya tabi tutulmuştur.

Bu çalışma, filmlerde, televizyon dizilerinde, Çingenelele yönelik nefret söylemini ne şekilde kullanıldığının analizi açısından önem taşımaktadır. Makalemiz Türkiye’de Çingene Toplumuna yönelik, sinema ve dizi alanlarında gerçekleştirilen nefret söylemlerinin analiz edilmesi ile sınırlıdır.

Anahtar Sözcükler: Medya, Çingene Toplumu, Nefret Söylemi, Ayrımcılık

EXAMPLES OF HATE SPEECH AGAINST GYPSIES IN MOVIES AND TV SERIES

ABSTRACT

Hateful discourses are presented with prejudice motives and discriminatory style. Hate speech is being made in the media, in social networks, in the cinema, in the serials sector, in literary fields. These discourses are mostly directed at ethnic, religious, national minorities, different sexual identities. In the mentioned areas; especially in the scope of our article, the negative features of the Gypsy community are generally foregrounded. This process negatively affects the participation of the Gypsy community in social, cultural, social and political life. This is the basic assumption of our article.

In the scope of the article, it was discussed how to make social and social relations based on the concept of "the other" and how it affected the social lynching climate developed by series of hate speech and films. It has been tried to put forth the dimensions of the damage caused by the hate speech produced through the series and films, the millions of millions of gypsies created in their lives. It has been detailed with examples of popular art products how hate speech through mass media can be designed for social perception.

The intolerant, discriminatory and prejudiced approaches sustained throughout the course of our work through the masses will be examined for serious damage to victims' lives. we have tried to show how victims are being dragged into a process that we can define as othering-loneliness.

Within the scope of the article, it will be examined how the discriminatory rhetoric directed towards the Gypsies is formed in films and series. In the meantime, with the series of popular films in the history of Turkish cinema, the series with high coverage rate has been subjected to various interpretations in terms of hate speech.

This study is important in the analysis of how the hate speech for the gypsies is used in movies, television series. The article is limited to analyzing the hate speech in the cinema and series areas of the Gypsy Community in Turkey.

Keywords: Media, Gypsy Society, Hate Speech, Discrimination

Giriş

Nefret Söylemi ve Ayrımcı Söylem

Bir suçun nefret motivasyonu ile işlenmesi, nefret suçu olarak tanımlanır. Yani; nefret suçu=suç+nefret (saiki) motivasyonu şeklinde ifade edilebilir. Bu tip suçlarda failin mağduru hedef almasında mağdurun aidiyetleri, kimlik göstergeleri gibi sebepler rol oynar. Kimi hukukçular, nefret suçu yerine önyargı suçu kavramının daha yerinde olduğu görüşüne sahip olsa da, nefret suçları kavramı yerleşmiş ve daha popüler bir kullanım alanına sahiptir. (Lgbt Nefret Suçları Raporu, 2010)

“Etimolojik olarak söylem terimi, Latince “discurrere” (oraya buraya koşuşturma, gidiş gelişler) kelimesinden ve/veya “uzaklaşma”, “erime”, yayılma” ile “discursus” kelimesinin mühtelif versiyonlarına karşılık gelir; mecazi anlamda da “özne hakkında uzun uzadıya konuşma”, “bir şey hakkında iletişim” anlamına gelir.” (Sözen, 1999: 19)

Psikoloji alanı içinde, dili sadece zihinsel süreçlerin bir temsili ve iletişimi aracı olarak gören ana akım anlayışa karşı bir yaklaşımla, dilin sosyal etkileşimler bağlamında nasıl inşa edildiği ve sürdürüldüğü üzerine çalışmalar söylem üzerine ilk kavramsallaştırmaları ortaya çıkarmıştır. Sosyal psikoloji perspektifiyle, söylem toplumsal bir pratiktir. Dolayısıyla söylem, insanın toplumsal varlığında hayat bulup ete kemiğe bürünürken, insanlar da toplum içerisinde kullandığı dille şekillenir. Edibe Sözen’e göre söylem bir meta eylemdir ve ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir. Söylem, sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik alanlar gibi, sosyal hayatın tüm yönleri ile ilişkindir. (Göregenli, 2013: 58)

Makalemiz kapsamında kitle iletişim araçlarında ve görsel sanat yapımlarında kullanılan nefret söyleminin toplumsal linç ikliminin oluşmasında ne derece etkili olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Söylem kullanım biçiminin; hâkim çoğunluğun dışına itilmiş olan, “öteki” olarak sınıflandırılan toplumsal grupların varoluşunu nasıl tehdit edebildiği analiz edilmeye çalışılacaktır.

“İktidar gündelik hayatın içine dağılırken onunla birlikte söylemler de gündelik hayatın her alanına sızmış ve “söylemler” sayesinde iktidar var olurken bireyler kişisizleştirilmiştir. Bu noktada, Lacan “özne-söylem” ilişkisini açıklarken özneyi söylemin bir ürünü olarak ele alıyor. Ona göre “kişilikleri, benlikleri yaratan söylemlerdir”. (Özdemir, 2001: 111)

“ Çünkü söylem taşıdığı bütün sembolleri ve kullandığı bütün ifade imkânlarını özneye dayatan niteliğiyle, öznenin neyi söyleyeceğine yahut söylemeyeceğine ilişkin adeta zihinsel/dilsel bir barikat inşa eder. “ (Yüksel, 2012: 153)

Örneğin, heteroseksüel birlikteliği cinsel yönelime atıfta bulunmadan adlandırabilirken, heteroseksüellik kümesi dışında kalan yönelimleri belirginleştirip ayırmak için cinsel yönelimi muhakkak belirtme (gay, lezbiyen, transseksüel) mecburiyeti duyarız. Çünkü heteronormatif kültür bu ilişkileri zihnimizde “olağan ilişkiler” olarak kodlar ve zihnimizi şartlandırır. Bu sebeple, heteroseksüel bir siyasetçiden salt siyasetçi diye bahsedilirken, cinsel yönelimi farklı bir siyasetçinin ise başına gay/lezbiyen/bisekseül kelimeleri getirilerek hakim heteronormatif kültürden nasıl da farklı olduğunu belirtilir.

“Olağan ilişkileri merkeze alan söylemsel kodlar; “normal” olarak tanımlanmış grup ve kimlik aidiyetleri dışında kalanları farklı ve normalleşmesi gereken kesimler olarak tanımlar. Hakim kodların dışında kalan grup ve kimlikler ise etiketlenerek, çoğunluğa eklemlendirilmeye çalışılır. Varoluşu nedeniyle ötekileştirilen ancak sindirilmeye çalışılan grup ve kimliklerin farklılıkları kötü bir durummuş gibi söyleme yansımadır.” (Alp, 2016:146)

Makalemiz kapsamında; metin analizi aracılığıyla, dili ve söylemi oluşturan cümleleri egemen ideolojinin güç dengeleri çerçevesinde inceleyerek, söylemin dayandığı tarihsel, sosyal ve ekonomik alt yapıları tespit etmeyi amaçladığımızı söyleyebiliriz. Bir başka deyişle film ve dizilerde açık veya örtük bir biçimde yer alan, güç/iktidar ilişkilerinde hâkim olan ideolojik ön kabullerin ve değerlerin kamuoyuna nasıl yansıtıldığını ortaya koyabilmeyi amaçlamaktayız.

Egemenlik Aracı Olarak Dil ve Şiddet

Dil bir yandan toplumsallaşmaya olan katkısından dolayı doğrudan topluma bağlı olduğu için, diğer yandan insan ilişkileri hakkında düşünce oluşturmak ve bu düşünceler temelinde hareket ettikleri için yararlanılan önemli bir araçtır. Dil hem iletişimin hem de ideolojinin aracıdır. Çünkü toplumsallaşma süreci ideolojileri de oluşturur. Her ki durumda da, yani salt iletişim modellerinde veya ideoloji temelinde, dil egemenliğin ve şiddetin aracına dönüşür. (Karabağ, 2010: 49)

Dil ayrıca insanın üretim faaliyetine doğrudan doğruya bağlıdır. Sadece üretim faaliyetine de değil, insanın diğer bütün emek seferlerindeki- üretimden temele, temelden üstyapıya kadar öbür faaliyetlerine de doğrudan doğruya bağlıdır. Bunun için, dil, üretimdeki değişiklikleri direk olarak, temeldeki değişiklikleri beklemeden yansıtır. Bu nedenle dilin aksiyon seferleri hemen hemen sınırsızdır. (Yıldız, 2005: 18)

Ayrımcılık ve onun getirdiği ayrımcı davranışlar şiddetin öteki adı gibidir. Ayrımcı davranmanın, eylemde bulunmanın farkına varamayan insan, gerekçelendirme eylemini haklılaştırma sürecinde “iyi”yi amaçladığı sanısına bile kapılabilir. Hatta şiddet uyguladığı kişinin haklarını koruduğundan bile söz edebilir. Aile içi şiddet olaylarında bu, sık sık karşılaşılan bir durumdur. Şiddet, başlangıç noktası olarak, düşünmede ve

dildedir; toplumsaldır, tarihseldir, kültürel. Zaman zaman dış dünya öğeleri düşünmede ve dilde olan şiddetin görünürlüğü, duyuşal-algısal oluşunu sağlayan aracı ortamlar haline getirilirler. Tarihsel, kültürel içerikli şiddet, psişik ve organik olanı, biyolojik olanı harekete geçirebilmektedir. Şiddet; tarihsel ve kültürel olan nedenler, inorganik, organik ve psişik olanlarla görünürlük kazanmaktadır. (Çotuksöken, 2007: 15)

Dil, insanlar arası iletişim süreçlerinde, kullanım biçimine göre değer yargıları üretmektedir. Dilin üretim süreci, hâkim kültür ve ideolojinin sahipliğinde gelişmektedir. Dolayısıyla dilin toplumsal yapısı, tarihsel anlamda neden sonuç ilişkisi içerisinde gelişen toplumsal davranış biçimlerini direkt olarak etkilemektedir.

İnsanlık tarihine bakıldığında onun ilk medyası olarak iletişimini sağladığı “söz” görülmektedir. Yazının olmadığı dönemlerde, üzerinde toplumsal anlaşma sağlanan ve belli bir anlamı taşıyan sözcükler insanların ilk medyasıydı. (Güzel, 2021:7)

“Özne “öteki”den ayrı düşünülemez. Öznenin kendini gerçekleyebilmesi için “öteki”nin varlığı zorunluluktur, toplum özne için “öteki “dir. Hem onu var eden, hem de tehdit eden yapıdır. Özne kendisini “öteki” üzerinden kurguladığı için “öteki” ona dışsal değil içseldir, özne toplumsallaşma sürecinde “öteki”nin, toplumun, belirlediği bir yapıyı -dili, kültürü, yasaları vb.- kabul eder içselleştirir, “ben”in üzerine “üst-ben”i inşa eder. Bu süreçte, özne kendisini toplumsal otoriteye uyumlu kılar, “öznenin toplulukla ilişkisi... birleştirici üst benlik tarafından dolayımlanır.” (Roussillion, 2002: 335)”

Marxizm ve Söylem

Marx ve Engels analizlerinde sürekli olarak, egemen ideolojinin, egemen sınıfların fikirlerinden oluştuğunu belirtirler. “Egemen sınıfların fikirleri her dönemde egemen fikirlerdir. Yani toplumdaki maddi gücü yöneten sınıf aynı zamanda entelektüel gücü de yönetmektedir. Maddi üretim araçlarını kendi tasarruflarında tutan sınıf aynı zaman da zihinsel üretim araçları üzerinde de kontrole sahiptir. Bu nedenle genel olarak konuşursak, zihinsel üretim araçlarından mahrum kalanların fikirleri, egemen sınıfın fikirlerinin etkisi altında kalırlar.” (Marx, 1992: 70)

Her insan imgelem yeteneğine sahiptir. Marksizme göre sınıflara ayrılmış olan toplumda üzerinde düşen görevleri yerine getirme amacıyla ideolojilerle donatılır. Söz konusu süreç henüz okul çağlarından başlar. Meslek edinmeyle devam eder. Dinle beraber şekillenir. Toplumsal olarak kodlanmış gelenek, kültür ve değerlere göre yaşamını sürdürür. Yaşam pratiklerini önüne konulmuş -ama doğru olarak savunduğu- kurallar çerçevesinde gerçekleştirir. Yaşantısı ölümüne kadara sınıflı toplumun uysal bireyleri olarak devam eder.

İdeolojilerin genellikle söylem aracılığı ile yayıldıkları görülmektedir. İdeolojilerin, toplumsal oluşum olarak ancak dille ortaya çıkabilmesi, ancak dilde anlam bulabilmesi nedeniyle söylem ile doğrudan ilişkilidir. (İlgin, 2003:293)

Althusser’e göre, devlet- dolayısıyla hâkim ideoloji- kendi düzenini uygulamak adına baskı ve ideolojik aygıtları kullanır. Devletin baskı ve ideolojik aygıtlarını birbirinden kavramsal anlamda ayırmak gerekir. Baskı aygıtları genel olarak, hükümet, ordu, polis, mahkemeler, cezaevleridir. İdeolojik aygıtlar ise dinsel, eğitsel, hukuki, siyasal, kültürel, dilsel, haberleşme kurumlarını içerir. (Althusser, 2003: 171)

Söylem de devletin ideolojik olarak kullandığı aygıtlardan biridir. Egemen ideolojinin kendi “normal” tanımlamasının dışına çıkan her toplumsal gruba yönelttiği suçlamalar, yine kendi ideolojik araçlarıyla yapılmaktadır. İlkokul çağlarından itibaren resmi ideolojik kalıpların şekillendirmesiyle oluşan bilinç, sonraki yıllarda kitle iletişim araçlarıyla, dinle, hâkim inanç ve kültürel değerlerle gelişmektedir.

Marksist anlayışa göre, iletişim süreci; üretim, dağıtım, dolaşım ve tüketimin doğası ve ilişkilerinden oluşmaktadır. Marksizm, bu süreçleri ideoloji, bilinç yönetimi, egemenlik ve mücadele bağlamında ele alır.

İdeolojik kalıplar, “makul çoğunluk” olarak tanımlayabileceğimiz grupların yaşam biçimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Meşru ve resmi olan bu kalıplardır. Bu kalıpların dışına çıkıldığı zaman öteki haline gelme ve dışlanma tehlikesi vardır. Çünkü tarih boyunca egemen ideoloji, kendi anlayış ve ideolojisinden olmayana karşı hep mesafeli olmuştur.

Tarihsel süreç içinde, “ötekileştirilen” gruplardan uzaklaşmak, onlara karşı düşmanlaşmayı da beraberinde getirmektedir. “Makul çoğunluğun” uzak kaldığı grupların yaşam biçimlerine ve kültürel değerlerine nefret içerikli tepkiler vermeye başlaması da dolayısıyla da kaçınılmaz olmaktadır. Ortak yaşam alanlarının dışına itilen, iş hayatında ayrımcılığa uğrayan, kültürel değerleri, aidiyetleri sürekli aşağılanan gruplar ise kendilerini korumak adına sessizleşip, sinik hale gelmektedir.

Yapısalcılık ve İletişim

Yapısalcılık dilsel yapıları öne çıkaran bir yaklaşımdır. Temeli dilbilim ve göstergelere dayanır. Yapısalcılıkta özne geri plandadır. Hatta yok sayılmaktadır. Önemli olan anlam yüklenmiş yapılardır. Dil üzerinden insanı anlama ve anlamlandırma çabası olarak açıklanabilir. Anlamanın kaynağı insan değil dildir. Anlamı üreten insan değil yapıdır.

Toplumsal yaşamda var olan her şeyin –kültürel ve sosyal yaşam, gelenek, göreneklerin- metin olarak tanımlanması ve incelenmesini savunan bir anlayıştır.

Tarih boyunca yapısalcılığın sınıf ve ideoloji kavramlarını yadsıdığına dair eleştiriler süregelmiştir. Söz konusu eleştiriler daha çok Marksist çevrelerce yapılmıştır. Marksistlere göre yapısalcılar; insanı ve onun tarihini, toplumsal, ekonomik koşullarını insan yaşamını ve ilişkilerini göz ardı eden darlaştırılmış bir alanda ancak dar anlam

çözümlemeleriyle uğraşmaktadırlar. Metinler öne çekilip merkeze alınırken, üretici insan ve ideoloji göz ardı edilmektedir, hatta yok sayılmaktadır.

Ferdinand de Saussure dilsel göstergeyi “gösteren” ve “gösterilen”den oluşan iki yönlü bir kavramsallaştırma şeklinde açıklamıştır. “Gösterilen” zihnimizde oluşan soyut bir kavram, bir imgedir. Bu kavramın belli bir ses dizimiyle ifade edilerek ortaya çıkaran somut şekline “gösteren” denilmektedir. Saussure bu iki kavramın birbiriyle sıkı ilişkisi olan ayrılmaz bir bütün olduğunu belirtmektedir.

Saussure işaretler ve nesneler arasındaki ilişkiyi de analiz eder. Ona göre bir toplumun belli nesneleri tanımlamak veya ifade etmek için üzerinde anlaşma sağlayarak seçtiği sözcükler, o toplumun dilinin şifrelerini, kodunu oluşturur. Her toplumun üzerinde anlaşıldığı bir dil şifresi vardır.

Yapısalcı anlayışın öncüsü diyebileceğimiz Saussure, dil sistemini toplumsal, tarihsel ve ideolojik bağlamından bağımsız olarak ele almıştır. Saussure’e göre soyut kavramların somutlaştırılmasında kullanılan sözcüklerin seçiminin herhangi bir neden taşımadığını belirtir. Ve bu durumu “nedensizlik ilkesi” olarak ifade eder. (Güngör, 2011: 191)

Barthes ise dil sistemini, mitleri üreten toplum ve kültür sistemlerine uygulayarak mit kuramını geliştirir. Barthes’e göre dil ilk anlamlandırma platformu, mit ise dilin biraz daha üstünde bir anlamlandırma aracını oluşturur.

Barthes’e göre mitler politikadan arınmış izlenimi veren sözlerdir. Diğer bir deyişle okunduklarındaveya mitleştirme yoluyla kurulan belli ritüellere katıldığında, mitler iktidar çatışmalarından kaynaklanan gerçeği, eşitsizliği gözlerden siler. Bunu kurdukları üst dil aracılığı ile gerçekleştirirler. (Güngör, 2011: 193)

Barthes Saussure’den farklı olarak mitleri yananlam ve düzanlam olarak ikiye ayırır. Düzanlam göstergelerin ilk akla gelen birincil anlamlarıdır. Yananlam ise “çağrışımsal” nitelikte olan anlamlardır. İdeolojik anlamlar mitlerin yan anlamları içerisinde geliştirilir. Düz anlamı ise daha basit, karmaşık olmayan, doğrudan anlamlar olarak betimlemektedir.

Çingeneler

Dünya üzerinde popülerliği gittikçe artan ve güncelliğini koruyan en önemli sorunlardan biri etnik, dini, ulusal ve kültürel azınlıklara yönelen ayrımcı ve ırkçı davranışlardır. Avrupa’nın pek çok ülkesi; çok kültürlü, çok uluslu, çok dilli ve çok kültürlü “mozaik” şeklinde - ki Avrupa Birliği’nin de çıkış noktası bu idealdi-

Bir toplumsal yapılanmayı ideal edinen bir sosyal yapılanmayı oluşturmaya çalışmıştır. Ancak yine pek çok Avrupa ülkesi ne yazık ki başta Çingene toplumu olmak

üzere kendi ülkelerinde yaşayan birçok ulusal, etnik, kültürel azınlığın sorunlarının çözülmesi noktasında başarılı bir sınav verememişlerdir.

Çingenelere Verilen İsimler

Günümüz dünyasında en çok bilinen isimleri şöyledir;

- Mısır'dan (Egyptus) geldikleri öngörüsüyle “Gypsy”;
 - Rumca'da “Gypthos”,
 - İngiltere'de “Gypsies”,
 - İtalya'da “Zingari”
 - Romanya'da “Tigani”
 - Ermenistan'da “Lom”
 - Suriye'de “Dom”,
 - Fransızlar, Bohemya'dan geldikleri öngörüsüyle “Bohemien”
 - Hollandalılar, Macaristan'dan geldikleri öngörüsüyle “Ungern”
- diye adlandırmışlardır. (Duygulu, 2006: 29)

Çingeneler, yaşadıkları ülkelerdeki yaşam biçimleri ve mesleklerine göre farklı isimlerle anılmaktadır. Dünya üzerinde pek çok ülkede Çingeneler; “ayırıcı” “küçük düşürücü”, “ırkçı” kelimelerle isimlendirilmeye başlanmıştır. (Arayıcı, 2008: 39)

Son dönemde Türkiye'de de bazı Roman Dernekleri kendilerini; “Roman” şeklinde adlandırmaktadırlar. Rom, Romani lehçesinde “insan-adam” olarak geçmektedir.

Cumhuriyet döneminde, yerli halk tarafından özellikle “Çingeneler” genel adıyla anılmaktadırlar. Ancak, bu adlandırma çeşitli bölgesel yerleşim birimlerine göre de değişiklik göstermektedir. Anadolu’Nun çeşitli (Orta, Doğu ve Güneydoğu) bölgelerinde yaşayan Çingeneler renklerinin “esmer” olması dolayısıyla “Poşa” ya da “Boşa”, “Karaçi”, “Mutrib” ya da “Mıtrıp”, “Kıpti”, “Elekçi”, “Cano”, “Köçer” gibi adlarla çağrılmaktadırlar. Akdeniz Bölgesi’nde yaşayan Çingeneler, genellikle “Arabacılar”, “Cono”lar ve “Sepetçiler” olarak anılmaktadır. (Kurt, 2015: 17)

Özellikle “Birinci Dünya Savaşı”ndan sonra başta, Bulgaristan, Eski Yugoslavya ve Yunanistan olmak üzere diğer Balkan ülkelerinden geldiklerini söyleyen ve yoğun olarak Ege ve Marmara bölgelerinde yaşayan Çingeneler, genel olarak kendilerini “Romanlar” olarak ifade etmektedir. Çingene grupları arasında bulunan “Mıtrıp”lar, genellikle Güney-Doğu Anadolu Bölgesi’nde (Hakkari, Mardin, Cizre, Siirt, Van) yaşamlarını sürdürmektedirler. (Arayıcı, 2008: 242)

Çingene Toplumun Eğitim ve Dilsel Sorunları

Çingene toplumunun günlük hayatlarında yaşadıkları en önemli sorunlar olarak ekonomik, kültürel ve eğitim sorunlarını söyleyebiliriz. Bunlar içinde kuşkusuz en

önemlilerinden biri; Çingelerin yaşam biçimlerini değiştirecek olan anadilde ve kültürde yapılan temel öğretimden herkesin etkin bir şekilde yararlanmamasıdır. Eğitim ve öğretim, nasıl bir toplumun değişiminde ve gelişiminde etkin bir rol oynuyorsa, aynı şekilde Çingelerin yaşamlarını değiştirmede de önemli bir rol oynamaktadır. Çingelerin önemli bir kesimi, halen okur-yazar değildirler.

Yüzyıllar boyunca sistematik olarak uygulanagelen ırkçı, ayrımcı ve asimilasyoncu politikalar, Çingene toplum yapısını derinden etkilemiştir. Söz konusu asimilasyon politikaları özellikle eğitim ve öğretim alanında Çingelerin toplumsal yapısında ciddi tahribatlara neden olmuştur. Çingeler, özellikle zorunlu olarak göç etmek ve yaşamak zorunda kaldıkları Avrupa ülkelerinin kültürlerinin, dillerinin, dinlerinin, yaşam biçimlerinin etkisi altında kalmışlardır. Ne yazık ki bu durum Çingelerin kendi ulusal ve kültürel kimliklerini unutmalarına neden olmuştur. Yetişkin Çingelerin büyük bir çoğunluğu, yaşadıkları ülkelerin resmi ya da ulusal dilinde ve kendi dilleri olan “Romani” dilinde okuryazar değildirler. Özellikler göçebe yaşamı sürdüren Çingelerin çocuklarının, resmi dilde veya anadillerinde eğitimi başlı başına bir sorun oluşturmaktadır. (Arayıcı, 2008: 46)

Çingene çocuklarının, okullarına devam edememesi veya başarısız olmalarında birçok neden sıralanabilir. Bunlardan birincisi ekonomik yetersizliklerdir. Sosyal yaşama ve iş yaşamına katılımda ciddi sorunlar yaşayan Çingene ailelerinin ayrıca çocuklarının eğitimi için bütçe ayırması çok olanaklı değildir.

Bir başka sorunda, hem öğretmenler tarafından dolayısıyla da sınıftaki diğer öğrenciler tarafından önyargılı davranışlarla karşılaşmalarıdır. Çingene çocukları, öğretmenlerce özellikle arka sıralara oturtulmaktadır. Böylece ilgisizliğe maruz kalan çocuklar, kötü alışkanlıklar edinmeye başlamaktadır.

Türkiye’de uygulanagelen eğitim politikaları ve pratikleri, Çingene toplumuna yönelik ayrımcılığa dair örneklerle doludur.

Film ve Dizilerde Çingelere Yönelik Nefret Söylemi Örnekleri

Ayrımcı söylem ve davranış biçimi nefret suçuna giden yolda önemli bir yapı taşı oluşturmaktadır. Nefret içerikli söylem kullanan kişi ya da gruplar; genelde söylemlerinin masumane olduğunu savunurlar. Örneğin aşağıda analizini yaptığımız filmlerde, yönetmen; söz konusu nefret söylemlerin hedef alındığı grupların “sevimli” gösterildiği iddiasında bile bulunabilir. Nefret söyleminin günlük yaşamda tehlike arz etmesinin en önemli nedeni bireylerin rutin yaşamlarında bu dili farkında olmaksızın rahat bir şekilde kullanılmasıdır.

İnsanın doğuştan sahip olduğu dilin yapısı, devletin ideolojik aygıtlarınca (Okul, aile, din, kültür vs.) değişmeye, dönüştürülmeye başlar. Dolayısıyla nefret söylemi ve şiddet dili öğrenilen ve nesilden nesile aktarılan bir toplumsal söylem biçimidir.

Ateşli Çingene



Resim 1: Film Afişi, “Ateşli Çingene”, 1969

Filmin Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan

Senaryo: Erich von Stroheim (Roman: Paprika), Bülent Oran (Senaryo)

Görüntü Yönetmeni: Cahit Ergin

Türü: Romantik

Yapım: Akün Film

Yapım yılı: 1969, 92 dk.

Oyuncular: Türkan Soray, Ediz Hun, Esin Gülsoy, Altan Günbay, Oya Peri,

Zafer Önen, Bedia Muvahhit, Hulusi Kentmen, Muammer Gözalan, Ahmet Turgutlu,

Faik Coskun, Ahmet Sert

Başlıca Karakterler

Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı film, Erich von Stroheim'ın Paprika*¹(1935) adlı eserinden uyarlanmıştır. Gelincik (Türkan Şoray) henüz bebekken evinden kaçırılarak, Çingene gelenek görenekleriyle çergide büyütülür.

Gelincik ve Derbeder Ali (Ediz Hun), birbirleriyle sürekli kavga halinde iki genç âşıktırlar. Gelincik, Derbeder Ali'ye sevgisini ifade etmekten sürekli kaçınır. Kahramanlar önce birbirlerinden ayrı düşerler, sonra da çeşitli tesadüfler sonucu engelleri aşarak tekrar birbirlerine kavuşurlar.

Gelincik karakteri işveli, kıskanç, dengesiz, tutkulu kişilikte bir kadındır. Filmdeki diğer karakter Derbeder Ali öksüz ve yetim bir Çingene erkeğidir.

Filmin bir diğer karakteri; çeribaşı olan kötü adam rolündeki Salih'tir. Salih aynı zamanda Gelincik'e âşıktır.

Filmde ilginç olan başka bir karakter ise; büyücü, falcı 'Çingene kadın' karakteri Nigar'dır. Nigar filmin başında Gelincik'i gerçek ailesinin evinden kaçıran karakterdir.

Ateşli Çingene Filminde Nefret Söylemi Örnekleri

Film henüz başlarken Çingenelelere ait tipik özellik olan “göç ve yolculuk” metaforuyla başlar.



Resim 2: “Ateşli Çingene” filminden “göç” temalı bir sahne

* Paprika, Balkan dillerinin birçoğunda ‘acı kırmızıbiber’ anlamına gelmektedir. Bir diğer kullanımı ise ‘güzel Çingene kız’ anlamındadır. Paprika adlı romanın kahramanı ‘Paprika’, paprika tarlasında doğduğu için bu ismi alırken, Erksan uyarlamasında gelincik tarlasında dünya geldiği düşünüldüğü için ‘Gelincik’ adı verilmiştir.

Arka planda çalan şarkı ise başlı başına ayrımcı söylem içeren sözleri ve Çingene toplumunun kültürel değerlerini, yaşam biçimlerini aşağılayıcı imgeleriyle dikkat çekmektedir.

“Çingeneler maşa yapıp satarlar satarlar

Çocukları göbek atarlar atarlar

35’i bir yatakta yatarlar yatarlar

Ah bu Çingeneler hiçbir seye kıymet mıymet vermezler”

Büyücü “Nigar karakteri” Nazlı adlı bir Çingene kadınının bebeğinin ölü doğması üzerine, bir eve girer ve annesinin yanında uyuyan bir bebeği (Gelincik) çalarak çergiye geri döner. Söz konusu sahne Çingene toplumuna yönelik önyargıların (çocuk hırsızlığı) bir ifadesidir. Nigar aynı zamanda evden çıkarken sadece bebeği değil bir de kadının mücevherini de çalar.

Yine filmin ilerleyen sahnelerinde Gelincik artık büyümüştür ve pazarda gezerken çok beğendiği kırmızı bir elbiseyi çalar. Başka bir sahnede yine manavdan elma çalar. Filmin mütemadiyen yarattığı algı; Çingenelerin hırsızlığı normal bir yaşam biçimi olarak gördükleri algısıdır.

Filmin başka bir sahnesinde Gelincik, Derbeder Ali’yi kışkırtmak amacıyla Salih’in saatini çalarak, Ali’nin cebine koyar. Ve Salih’e, saatini Ali’nin çaldığı iftirasını atar. Ali Gelincik’e olan sevgisinden ve ona zarar gelmemesi adına-iftiraya uğramasına rağmen- saati aslında Gelincik’in çaldığını söylemez.

Salih’le Ali arasında geçen diyalog filmin negatif Çingene algısını göstermektedir.

Ali: *Çingene çingeneyi soymaz.*

Salih: *İt iti ısırmaz, Çingene Çingene’yi, soymaz. Ama sen itten de, Çingene’den de daha aşağılık mışsın.*

Yine ilerleyen sahnelerde bu sefer Salih’in iftirasına uğrayan Ali at çaldığı iddiasıyla tutuklanıp cezaevine girer. Yani Çingeneler yönelik ayrımcı bakış açısı ve önyargılar (At hırsızlığı) filmde yine karşımıza çıkar.

Ali hapishaneden çıktıktan sonra iş aramak için bir gazinoya girer ve garsonun aşağılayıcı bir söylemine maruz kalır.

“Dışarı hadi, Çingene dilencilerin yeri değil burası!”



Resim 3: Çingene Filminden garsonun Ali’yi aşağıladığı sahne

Ses sanatçısı olan Sevdâ Pekcan ve erkek arkadaşı Eşref, Ali’den keman çalmasını isterler. Bu sahneden sonra Sevdâ ile Ali arasında bir ilişki gelişir. Aynı süreçte çergideki Gelincik, Ali’ye olan sevgisini anlar ve ondan af dilemek için İstanbul’a gelir.

Filmde ilerleyen sahnelerde Çingeneler yönelik nefret söylemine örnek gösterilebilecek şu diyaloglar gelişir;

Eşref: *Bu Çingeneden bıkmadın mı?*

Sevdâ: *Ali Çingene değil! Olsa bile sana tercih ederim!*

Söz konusu diyalog açıkça Çingene toplumunu aşağılayan, olumsuz önyargılar içeren niteliktedir. Yani Sevdâ âşık olduğu ve düzgün karakterli Ali’ye Çingene olmayı yakıştırmamaktadır. “Bile” kelimesi, anlam bakımından cümleye üstten bir bakış katmaktadır.

Eşref evinde bir parti verirken babası tarafından tüm konuklar evden kovulur. Sahnede geçen diyalog yine Çingene toplumunun yaşam biçimine ve kültürel değerlerine hakaret içeren bir niteliktedir.

Sevdâ: *Ali’yle farkınız bu, O Çingene bile olsa evinden adam kovdurmaz!*

Gelincik’le zorla evlendirilmek istenen Eşref’in babası ve arkadaşları ile yaptığı konuşmalar ve sonrasında Gelincik’in düğünde sarf ettiği sözler; filmin Çingene algısı üzerinden yaptığı önyargıları açıkça ortaya koyar.

Eşref: *Pis Çingene kıızıyla mı evlendireceksiniz beni!*

Arkadaşları: *Çeribaşıyla evlendiğine göre sen de Çingene kralı oldun!*

Gelincik: Misafirler, asil bir Çingene hediye vermeye gelmiş. Ama ceplerinize dikkat edin, cüzdanlarınızla çıkabilir buradan

Filmin sonunda Gelincik’le evlenmek istemeyen Eşref, Gelincik’e tecavüz etmek isterken son anda Ali Gelincik’i kurtarır. Ali kavga sırasında elindeki bıçakla Eşref’i öldürdüğünü düşündüğünden polise teslim olur. Ancak Eşref’in ölmediği anlaşılır. Ali ve Gelincik bu sefer birbirlerine kavuşur ve film mutlu bir şekilde sonlanır.

Değerlendirme

Filmin yansıttığı Çingene algısı analiz edildiğinde; Çingenelerin sürekli hırsızlık yaptıkları şekline bir algı dikkati çekmektedir. Ayrıca diyaloglarda sürekli Çingene toplumuna hakaret içeren söylemler bulunmaktadır. Film analizinde; nefret söylemi biçimleri ve bu söylemin diyaloglarda ve metaforik öğelerle ne şekilde kullanıldığı irdelenmiştir. Film boyunca, doğal bir kimlik unsuru olan Çingene kimliği, sürekli nefret içeren söylemlerle eş zamanlı olarak kullanılmıştır. Küçük düşürücü ifadelerin çokluğu, toplumda yerleşmiş olan olumsuz Çingene algısının filmin yönetmeninin zihinsel dünyasını nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Çingenelere karşı zihinlere yerleşmiş pek çok önyargı film boyunca karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu süreç; hâkim ideolojinin ve egemen çoğunluğunun “normal” olarak tanımladığı kültürünün, anlayışının, azınlık gruplar üzerindeki baskılamasını göstermesi açısından çok önemlidir. Film boyunca, nefret söylemi sürekli şekilde yeniden üretilerek, önyargı taşıyan dil yapısı “normal” çoğunluğun azınlık grupları kriminalize etmesine neden olmaktadır. Bu durum, öte yandan azınlık grupların toplumsal yaşamdan dışlanması sürecini beraberinde getirmektedir.

Önyargı içeren düşünsel üretim biçimleri ve Çingene toplumunun benliğine yönelen ötekileştirici ve nefret söylemi barındıran cümlelerin sıklıkla kullanılması, Çingene toplumuyla diğer toplumsal grupların arasındaki ilişkileri temelden etkilemektedir. Süreç Çingene bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik hayata katılımını olumsuz etkilerken, kimi zamanlarda bazı toplum kesimleri tarafından Çingenelere yönelik linçe varan uygulamalar ortaya çıkmaktadır.

Çingenelerin doğal yaşam formatlarına ve kültürlerine yönelik bu saldırgan tavırlar, önyargılardan beslenen bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Önyargı içeren fikirler “öteki” diye tanımlayabileceğimiz topluluklara yönelik suçlamaları yeniden üretirken bir yandan da günlük dili provakatif ve saldırgan bir hale getirmektedir.

Gırgıriye



Resim 4: Film Afişi, “Gırgıriye”, 1981

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Yapım yılı: 1981

Oyuncular: Müjdat Gezen (Bayram), Gülşen Bubikoğlu (Güllü), Münir Özkul

(Emin), Adile Naşit (Zekiye), Perran Kutman (Sabahat), Şemsi İnkaya (Bekir),

Ayşen Gruda (Sevim), Haldun Dormen, Sümer Tilmaç (Sabri)

Filmin Konusu

İstanbul’un Sulukule semtindeki Çingenelerin yaşamlarının anlatıldığı filmde, iki Çingene ailesi arasındaki ilişkiler, aşklar ve kavgalar konu edilmiştir. Ailelerden birinin üyeleri Güllüye (Gülşen Bubikoğlu), annesi Sabahat (Perran Kutman) ve dayısı Bekir (Şemsi İnkaya); diğer ailenin üyeleri de Bayram (Müjdat Gezen), babası Emin (Münir Özkul), kız kardeşi Sevim (Ayşen Gruda) ve halası Zekiye (Adile Naşit).

Bekir kalaycılık, Sabahat çiçekçilik, Zekiye bohçacılık yapar. Bayram ise ayı oynatmaktadır. Ailenin küçük çocukları da trafik ışıklarında sigara satmaktadırlar.

Bayram Güllü'ye, Emin Sabahat'a, Bekir ise Sevim'e âşıktır ancak kendi aralarında sürekli kavga etmelerinden kaynaklı bir türlü evlenemezler.

Film; mahallenin ortasında tüm Çingenelerin hep bir ağızdan şarkı söyleyip oynadığı bir sahneyle başlar.



Resim 5: Gırgıriye filminden tüm mahallenin şarkı söyleyip dans ettiği bir kare

Ünlü bir gazinocunun Güllü'yü assolist yapması sonucu Güllü ve Bayram ayrılırlar. Sulukule'de çekilen bir televizyon programında şarkı söyleyen Bayram da rakip gazinocu tarafından beğenilerek şarkıcı yapılır. Filmin finaline doğru Bayram'ın halası Zekiye, Güllü ve Bayram'a, diğerinin ölümcül hasta olduğunu ve çok yakın zaman içerisinde öleceğini söyleyip tekrar birleşmelerini sağlar. Aynı yöntemle Sabahat ve Emin de barıştırılır. Filmin sonunda Güllüye Bayram'la, Emin Sabahat'la, Bekir Sevim'le evlenir.

Filmden Nefret Söylemi Örnekleri

Film başlangıç kurgusundan anladığımız kadarıyla, iki aile çok uzun süreden beri kavgalıdır. Öte yandan birbirleriyle kavgalı olan çiftler; âşıktırlar. İki aile sürekli kavga halinde olmalarına karşın bir yandan da çok yakın ilişki içerisindeyler. Kavgaları sırasında birbirlerine karşı kullandıkları söylemler hakaret içeriklidir.

-Görgüsüz karı, sanki bizim sevgilimiz yok!

-Abe kendine gel adi karı!

-Sevgilim diye o hırsız Cahit'i mi söyleyeceksin?

-Adi sensin lan orospu!

-İnsaniyetsiz gacı!

-Uyuz gacı!

Birbirlerine karşı kullandıkları söylemler kimi zaman meslekleri üzerinden aşağılayıcı biçimde karşımıza çıkar;

-Sünepe kalaycı

-Kalaycı parçası

-Ayıcı parçası

İki aile film boyunca 6 kere topluca birbirleriyle kavga edip, karakola giderler. Karakolda, bir daha kavga etmeyeceklerine dair söz vermelerine rağmen, sözlerini tutmayarak defalarca yine kavga edip karakola giderler. Aslında bu kurgu Çingene toplumuna yönelik önyargıları pekiştirici bir anlatı biçiminin yeniden üretilmesidir. Bir etnik grup; sürekli birbirleriyle didişen, mahallenin ortasında birbirlerine hakaretler yağdıran insan topluluğu olarak yansıtılmıştır.



Resim 6: Gırgıriye filminden karakol sahnesi

İki ailenin, gazinoda çalıştıkları gece sonrası kazandıkları parayı paylaşma sahneleri izlendiğinde, paylaşım sırasında her bireyin “hırsız” olarak gösterildiğini görüyoruz. Keza para paylaşımı sırasından birbirlerine “hırsız” diye bağırıp küfürler ederek yine topluca kavga ederler.



Resim 7: Gırgıriye filminden kavga sahnesi

Bir başka kurgusal önyargıyı, Güllü'nün ünlü bir gazinoyla anlaşp şarkıcı olmak için annesi Sabahat'la beraber mahalleden ayrılış sahnesinde görüyoruz. Sabahat mahalleden ayrılırlarken şöyle cümleler kurar;

-Hoşt! Aç tavuk, sen aç karna gel de o gazinoların çöplerini eşele..

Bir başka sahnede Güllü ve Sevim birbirleriyle kavga ederlerken aşağıdaki ifadeleri kullanırlar;

-Güllü: Biz senin gibi pis Çingene değiliz, Romanız Roman!

-Sevim: Siz foto-roman bile olamazsınız!

Söz konusu ifade, açıktan hakaret içeren ırkçı bir söylemin (Pis Çingene) Çingenelerin ağzından birbirlerine karşı söylenmesi açısından değerlendirildiğinde önem taşımaktadır. Çünkü bu ifade ayrımcı, ırkçı söylemin yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir.

Filmin başka bir sahnesinde Güllü eski mahallesini ziyarete gelir. Tüm mahalleli Güllü'nün başında toplanır ve elbisesini, çantasını, ayakkabısını kendilerine vermelerini isterler. Söz konusu sahnenin alt metninde, Çingene mahallesinde yaşayan bireylerin aç gözlü ve görgüsüz olarak gösterilmesini görebiliyoruz.

Gırgıriye’de Şenlik Var



Resim 8: Film Afişi, “Gırgıriye’de Şenlik Var”, 1981

Filmin Künyesi

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Sadık Sendil

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Renk: Renkli

Türü: Komedi

Yapım: Erler Film

Yapım Yılı: 1981, 89 dk.

Oyuncular: Gülşen Bubikoğlu, Müjdat Gezen, Münir Özkul, Adile Naşit, Perran Kutman, Şemsi İnkaya, Aysen Gruda, Sener Sen, Bilge Zobu, Nevzat Açıkgöz, Yüksel Gözen, Yavuz Seker, Ahmet Turgutlu, Azize Ökçü, Mahmut Elif, Muzaffer Cıvan

Filmin Konusu

Gırgıriye serisinin ikinci filmi olan “Gırgıriyede Senlik Var”da, ilk film “Gırgıriye”nin sonunda evlenen çiftlerin, kendi gazinolarını açmaları ve sonrasında gelişen olaylar konu ediliyor.

Film Sulukule’de üç çiftin birden evlendiği mahallesi arası düğünle başlar. Güllü (Gülşen Bubikoğlu), annesi Sabahat (Perran Kutman), dayısı Bekir (Şemsi İnkaya), Bayram (Müjdat Gezen), babası Emin (Münir Özkul), kız kardeşi Sevim (Ayşen Gruda)

ve halası Zekiye (Adile Naşit)'ten oluşan iki ailede Güllü Bayram'la, Sevim Bekir'le, Emin Sabahat'la evlenmiştir.



Resim 9: “Gırgıriye’de Şenlik Var” filminden bir kare

Filmin başındaki düğünden hemen sonra evsiz kaldıkları için Sabahat'ın kapısına gelip kendilerini eve almasını isterler. İkna etmek için para vereceklerini söyleyince, Sabahat ikna olur ve kendi evinde kalmalarını kabul eder.

Ancak hiçbirinin Sabahat'a ödeyecek paraları yoktur. Ayrıca artık eski işlerini (bohçacılık, çiçekçilik vs.) yapmak istemezler ve kendi meyhanelerini açarlar. Filmin ilerleyen sahnelerinde başka bir gazino sahibi Güllü'yü kendi gazinosuna transfer eder. Ve Güllü'ye yeni çalıştığı gazinoda dinleyip, âşık olan Banker Dursun adlı banker, Bayram'ın cebine esrar koyup polise ihbar eder. Güllü durumun farkına varıp, Dursun'u, Haydar ve Zekiye'nin düğününe çağırıp, esrarı Bayram'ın cebine kendisinin koyduğunu itiraf etmesini sağlar. Garson kılığına girmiş polisler duruma el koyup Dursun'u tutuklarlar ve Bayram serbest kalır.

Filmden Nefret Söylemi Örnekleri

Filmin henüz başında Sabahat; evsiz kalan ve evinde kalmak için kapılarının önüne gelen akrabalarına şu ifadelerle hakaret etmiştir;

-Ahlaksızlık, namussuzluktan mı mühürlediler evinizi.

-Beter olasınız sefil Çingeneler!

Kullanılan ifadeler, hakaret ve aşağılayıcı söylem kategorisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca yukardaki örneklerde de belirtildiği gibi ayrımcı, ırkçı söylemin yeniden üretilmesi noktasında değerlendirilmektedir.

Serinin ilk filminde de gördüğümüz şekilde, film boyunca defalarca birbirleriyle kavga edip, karakola giderler. Yine ilk filmde hatırlanacağı üzere gazinodan kazandıkları paranın paylaşımı sırasında yine birbirlerine küfürler-hakaretler savururlar. Ve tüm karakterler –çocuklar dahil- para paylaşımı sırasında paraları çalmaya çalışırlar. Daha önce de belirttiğimiz gibi filmin kurgusu Çingene toplumuna yönelik önyargıları pekiştirmektedir. Ayrımcı ve aşağılayıcı söylem film boyunca yeniden üretilmektedir.

Kavga sahnelerinin hemen hemen hepsinde sorgusuz sualsiz birbirleriyle kavga etmektedirler. Aynı “laftan anlamama hali”ni karakol sahnelerinde görmekteyiz. Karakolda hep bir ağızdan bağırıp, birbirlerini dinlemeden hakaretler yağdırmaktadırlar. Söz konusu kurgunun alt metninde, Çingenelerin cahil, görgüsüz ve kaba insanlar oldukları yansıtılmaktadır.

Banker karakterinin Bayram’a attığı iftira sonrası yakalandığı sahnede kullandığı cümle nefret içerikli olarak değerlendirilmektedir. Aşağıdaki ifadeyi Çingene toplumuna yönelik aşağılayıcı ve hakaret içeren söylem kategorisinde değerlendirebiliriz.

-Benim gibi koskpca bir bankere mi inanacaklar, yoksa sizin gibi ipsizlere mi?

Gırgıriye’de Cümbüş Var



Resim 10: Film Afişi, “Gırgıriye’de Cümbüş Var”, 1984

Filmin Künyesi

Yönetmen: Temel Gürsu

Senaryo: Sadık Sendil

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Renk: Renkli

Türü: Komedi

Yapım: Erler Film

Yapım Yılı: 1984, 91 dk.

Oyuncular: Gülsen Bubikoğlu, Müjdat Gezen, Münir Özkul, Asuman Arsan, Perran Kutman, Şemsi İnkaya, Şener Şen, Mehtap Ar, Sümer Tilmaç, Bilge Zobu, Sami Hazinses, Damla İra, Süheyl Eğriboz, İhsan Gedik, Necip Tekçe, Yadiğâr Ejder, Nevzat Açıkgöz, Cevdet Balıkcı, Niyazi Gökdere, Arap Celal

Filmin Konusu

Serinin üçüncü filmi “Gırgıriye’de Cümbüş Var”da; Bayram (Müjdat Gezen) kendini çapkınlığa, Emin (Münir Özkul) içkiye, Bekir ise kumarbazlığa vermiştir. Güllü ise bu arada çok ünlü bir şarkıcı olmuştur. Güllü’nün hayranlarından biri de patronu Deli Ömer’dir. (Sümer Tilmaç)

Filmin hemen başında Sabahat yine önceki bölümlerden hatırlayacağımız karakter yapısıyla, tüm akrabalarını evinden kovar. Ve boşanmaya karar verirler.



Resim 11: “Gırgıriye’de Cümbüş Var” filminden bir kare

Olaylar yaşanırken; başka bir yerde Bayram’a ikizi kadar benzeyen Arap prensi Efruz, gazinoda eğlenirken Güllü’ye aşık olur. Ömer kıskançlığından Efruz sandığı Bayram’ı, kendi ailesi de kedilerine küs olduğu için Bayram sandıkları Efruz’u kaçıırırlar. Sonrasında polis olaya el koyup Ömer’i tutuklar. Filmin sonundan Bayram ve Güllü Sulukule’de yaptıkları düğünle tekrar evlenirler.

Filmden Nefret Söylemi Örnekleri

Filmin tüm karakterler tanıtılırken Bayram çapkınlıkta, Emin meyhanede, Bekir ise kumar oynarken basıldığı sahnelerle karşılaşyoruz. Toplumsal değerler açısından bakıldığında, olumsuz değerlendirilebilecek karakter yapıları, filmin ana karakterleriyle özdeşleştirilmiştir. Filmin alt metni açısından değerlendirildiğinde, Çingene toplumuna yönelik önyargıların ve genellemelerin yansımaların karakter yapılarına nasıl yansıtıldığını görebiliyoruz.

Serinin ilk filmlerinde görebildiğimiz üzere, bu filmde de, gazinoda çalıştıkları gece sonrası kazandıkları parayı paylaşma sahnelerinde, birbirlerine sürekli hakaret-küfür ettiklerini ve “hırsızlıkla” itham ettiklerini görüyoruz yine. Örneğin, filmin başında para paylaşım sahnesinde Bekir’in para çaldığı ortaya çıkınca, Bayram şöyle bir cümle kurar.

-Bayram: Hırsızdır, ama iyi çocuktur.

-Sabahat: Hepiniz aynı bokun soyusunuz.

Yine serinin ilk filmlerinde bir çok kez yaşandığı gibi Sabahat akrabalarını evden kovar. Kovulurken de eşyalarını almak isteyen akrabalarına nefret söylemi içeren şu ifadeleri kullanır:

-Sizin gibi Çingelerin pılı pırtısına tenezzül etmeyiz!

Boşanma sahnesindeki kavga sırasında kullandıkları cümleler analiz edildiğinde, içselleştirilmiş nefret söylemiyle karşılaşmaktayız;

-Sen uyma bu Çingelere

-Çingene sizin gibi olur. Biz yedi göbek Roman ailesiyiz. Hem de İspanyol Romanı

-Biz de Japon Romanı, kırımın kenarı

Yukardaki cümleler derinlemesine incelendiğinde etnik bir kimliğe sahip olma durumunun hakaret etmeye bir neden olarak sunulduğu görülmektedir. Bu söylemlerin, hakaret edilen etnik kimliğe sahip insanlar tarafından kullanılması, durumu daha da tehlikeli hale getirmektedir. Nefret söyleminin bireylerin günlük olarak kullandıkları dile yansması ve sıradan hele gelmesi, nefret içeren söylemi meşrulaştırmakta, normalleştirmekte ve yeniden üretmektedir.

Sabahat karakteri Sulukule’den lüks bir arabayla ayrılırken yine kendi kimliğine yönelik aşağılayıcı, nefret söylemi içeren bir cümle kullanmaktadır. Söz konusu sahne, Sabahat karakterinin, sınıfsal olarak bir üst sınıfa geçiyor olmasının onda yarattığı etkiyi göstermesi açısından önem taşımaktadır.

-Bunlar adi Çingeler.. Sen çeribaşı torunusun...

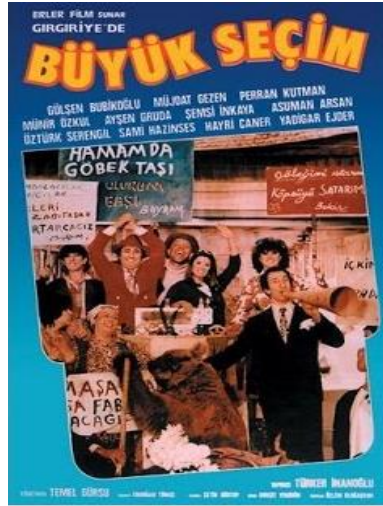
Arap Prens'in, Güllü ve Sabahat'a halı hediye ettiği sahnede anne-kız arasında geçen diyalog yine nefret söylemi olarak değerlendirilebilir. Hem Güllü'nün cümlesi, hem de annesinin ona verdiği cevap, açıkça Çingene toplumunu aşağılayan, küçük gören, ayrımcı bir nitelik taşımaktadır. Güllü; "Görgüsüz olma"yı Çingenelik olarak yansıtan bir cümle kullanırken, annesi ise Çingene olduklarını "ama" asil olduklarını söylemektedir. Cümle içeriğindeki "ama" kelimesi dikkat çekmektedir. Yani etnik olarak Çingene Irkına mensup olmak "aşağılanma önkabulünü" beraberinde getirmektedir.

-Güllü: Anne, Çingenelik etme, dün bir bugün iki...

-Sabahat: Çingeneyiz ama en asili!

Her türlü önyargılı söylemin en tipik olanı "sözde olumsuzluğu" herkesçe bilinen yadsıma ifadesinin anlamsal hareketidir: "X" karşı değilim ama..." Buna sözde olumsuzluk diyoruz, çünkü diğer gruba karşı olumsuz duyguları ya da ırkçılığı yadsıyan sadece ilk tümceciktir. (Dijk, 2010:

Gırgıriye'de Büyük Seçim



Resim 12: Film Afişi, "Gırgıriye'de Büyük Seçim", 1984

Filmin Künyesi

Yönetmen: Temel Gürsu

Senaryo: Erdoğan Tünaş

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Renk: Renkli

Türü: Komedi

Yapım: Erler Film

Yapım Yılı: 1984, 91 dk.

Oyuncular: Gülsen Bubikoğlu, Müjdat Gezen, Münir Özkul, Asuman Arsan, Perran Kutman, Şemsi İnkaya, Ayşen Gruda, Öztürk Serengil, Mehtap Ar, Sami Hazinses, Yedigöller Ejder, Süheyl Eğriboz, Nevzat Açıkgöz

Filmin Konusu

Filmin ana karakterleri yine Güllüye, Sabahat, Bekir, Bayram, Emin, Sevim, Rabiş'tir. Sulukuleliler serinin bu filminde yeni çeribaşı seçimi için kendi adaylarına destek vermektedirler. Geleneklere göre Çeribaşı'lık babadan oğula geçmektedir ancak bu sefer demokrasi gereği genel bir seçim yapılacaktır.



Resim 13: “Gırgıriye’de Büyük Seçim” filminden bir kare

Çeribaşılık için Bekir’le Bayram iki rakip adaydır. Yine serinin ilk filmlerinde sürekli olarak tanık olduğumuz şekilde seçim konuşmaları süresince iki tarafta sürekli kavga edip karakola gitmektedirler.

Filmin ilerleyen sahnelerinde annesi Sabahat’ın baskısı ile Güllü, uyuşturucu kaçakçısı Tayfur’un (Öztürk Serengil) gazinosunda çalışmaya başlar. Güllü’den ayrıldığı için intihar etmeye karar veren Bayram, yolda yürürken Tayfur’un adamlarıyla çarpışır. Çarpışma sırasında Bayram’ın çantasıyla, Tayfur’un adamlarının çantaları karışır. Yanlışlıkla aldığı çantadan çıkan paraları gören Bayram intihardan vazgeçer.

Artık zengin olan Bayram, ailesi ile birlikte lüks bir yaşam sürmeye başlar. Ancak parasının Bayram’da olduğunu öğrenen Tayfur, paranın nerde olduğunu öğrenmesi için Güllü’yü ikna etmeye çalışır. Güllü ise tüm olan biteni Bayram’a anlatır ve barışırlar.

Tayfur'un planı işlemeyince, adamları Bayram'ı kaçırlar. Güllü Bayram'ın alıkonulduğu yeri polislere söyler ve Bayram kurtulur. Filmin sonunda Bayram Sulukule'deki seçimi kazanıp çeribaşı olur.



Resim 14: Gırgiriye'de Büyük Seçim Filmi, Kaçırma Sahnesi

Filmden Nefret Söylemi Örneleleri

Serinin önceki bölümlerinde sürekli karşılaşılan kavga sahnelerine bu filmin başında da tanık oluyoruz. Çeribaşı seçimi için adayların konuşmaları sırasında tüm karakterler kavga etmeye başlarlar. Çingene toplumunun diyalog ve birbirine dinleme kültüründen uzak olduğu algısını kurgunun alt metinlerinde görebiliyoruz.

Bekir'in adaylık konuşması sırasında yaptığı konuşmanın içeriğinde; Çingenelele yönelik itham edilen sıfatlardan "hırsızlık" vurgusunu kendi üzerinden bir kabullenmeyle yapar:

-Bekir: İçkim, kumarım yoktur. Arada bir hırsızlık yaparım...

Seçim konuşmaları sırasında birbirlerine sürekli hakaret ederlerken Sabahat kavga öncesi etnik mensubiyete yönelik nefret içeren şu ifadeleri kullanır:

-Ben edepsizsem, sen de edepsizsin! Pis Çingene..

Kavga sonrası karakola giderler. Karakolda karakterler arasında şöyle bir diyalog geçer:

-Bayram: Çingeneni kongresi mi olurmuş?

Komiser: İşinize gelince Çingene olursunuz, işinize gelmeyince çingeneliği kabul etmezsiniz.

-Sabahat: Bu Çingeneler böyledir Komser Bey..

-Sevim: Sanki kensisi Alaman.

Filmde Çingenelere yönelik kullanılan en açık nefret söylemi örneğini Sabahat karakterinin aşağıdaki cümlelerinde görüyoruz:

-Sabahat: Biz Çingene Milleti bir paket marlbroya oyumuzu değil, donumuzu veririz.

“Küfür/Hakaret/Aşağılama” kategorisindeki nefret söylemi olarak değerlendirebileceğimiz cümleden Çingene toplumunu “onursuz” olarak yansıtmaya durumuyla karşılaşırız. Etnik köken üzerinden vurgu yapılarak, çingene toplumuna yönelik genelleme yapıp, tüm Çingenelerin “onurları, gururları”yla ilgili olarak olumsuz bir göndermelerde bulunulmuştur.

Çeribaşı seçimlerine hile karışınca Sabahat ve Rabiş karakterleri arasında aşağıdaki diyalog yaşanır. Diyalog içerisinde “hırsızlık” olgusu ve Çingenelik arasında paralellik olduğu algısı yaratılmaktadır. Profesyonel hırsız olmak Çingenelere tarafından övünülecek bir durum olarak yansıtılmaktadır.

-Sabahat: Bu seçime hile karışmıştır. Bu hırsızlar rüşvet yedirmişlerdir. Bu aç köpekler parayı nereden bulmuştur. Hırsızlık yapmışlardır.

-Rabiş: Hırsız senin sülalendir. Hacıhüsrevli hırsız Cellonun kızı nalcak?

-Sabahat: Ulan benim babam meşhur hırsızdır. Gazetelerde resmi çıkmıştır.

Bayram’ın yanlışlıkla Tayfur’un çantasını, Bayram’ın çantasının ise Tayfur’un adamlarının alması sahnesinde; Bayram’ın çantasını açan Tayfur’un kurduğu cümlelerde, Çingenelere yönelik önyargı içeren ifadelerle rastlanmaktadır.

-Tayfur: Torbadan ne çıktı? Kirli çamaşırlar ve keman. Bu ne demek? Bu düpedüz ayı oynatan Çingene kemancıdır.

Bayram bu sırada Safnaz isimli bir kızla zorla evlendirilmeye çalışılır. “Kız isteme” sahnesinde kullanılan ifadeler Çingenelere yönelik hakaret ve önyargı içeren ifadeler olarak değerlendirilmektedir.

-Safnaz’ın babası: Kızım diye söylemiyorum. Çok beceriklidir. Fal açar, çiçek satar, sepet örür. Elli tane hırsızlığı vardır. Hiç yakalanmamıştır.

Gırgıriye Film Serisinin Genel Değerlendirmesi

Serinin tüm filmlerinde; Çingenelere yönelik yaratılmaya çalışılan algının olumsuz olduğunu söyleyebiliriz. Filmlerde mütemadiyen, Çingene toplumunun yaşam biçimlerine ve kültürel değerlerine yönelik ayrımcı ve önyargılı bir üslup dikkati çekmektedir.

Filmler, Çingenelere yönelik önyargıları pekiştirmesi ve kullanılan dil açısından irdelendiğinde yukarıda detaylandırdığımız şekilde ciddi nefret söylemleri içermektedir. Alt metinlerde sürekli olarak Çingenelerin kendi aralarında kavga ettikleri, birbirlerine sürekli küfür-hakaret ettikleri vurgulanmıştır. Hakaret içerikleri kimi zaman kendi etnik kimlikleri üzerinden gerçekleşmektedir. Bu da nefret söyleminin kullanılması ve yeniden üretilmesini beraberinde getirmektedir.

Serinin tüm filmlerinde “hırsızlık” teması özel olarak vurgulanmıştır. Sürekli hırsızlık olgusu ile Çingenelik arasında bir bağlantı kurma hali dikkati çekmektedir. Hatta serinin bazı filmlerinde karakterler profesyonel hırsız olmanın övünülecek bir durum olduğunu söylemektedirler.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, tarihsel olarak sürekli yeniden üretilen ve olumsuz anlamlar yüklenen Çingenelik algısının filmlerde sürekli kullanıldığını söyleyebiliriz. Söz konusu algının tehlikeli bir boyutu daha var aslında. Tüm bu olumsuz önyargı ve aşağılamalar “masum” bir komedi filmiyle pekiştirilmektedir. Yaratılan ‘biz’ ve ‘onlar’ algısı böylece meşruiyet kazanmaktadır.

Filmlerde sürekli olarak yansıtılan olumsuz yargıların; Çingenelere yönelik önyargılar, ayrımcılık, sosyal dışlanma, adaletsizlik ve anti-demokratik uygulamalarla bağlantısı bulunmaktadır.

Nefret söyleminin yaşamın her alanında yaygınlaşması, nefret söylemine maruz kalan grupların, nefret suçuna maruz kalmamak adına, daha da “görünmez” hale gelmesini beraberinde getirmektedir.

Gülazer (Yasemince)



Resim 15: Yasemin Yalçın'ın Gülazer Dizisinde bir sahne

Dizinin Konusu ve Nefret Söylemi Açısından Değerlendirilmesi

Gülazer karakteri; 1993 yılında yayın hayatına başlayan ve dönem dönem yayın hayatına farklı kanallarda devam eden “Yasemince” isimli komedi dizisinin Çingene karakteridir. Dizinin başrol oyuncu Yasemin Yalçın’dır. Dizi birçok ulusal televizyon kanalında yayınlanmıştır.

Parodiler, mekân olarak genelde bir karakolda geçmektedir. Çingene bir karakter olan Gülazer, sürekli hırsızlıktan dolayı yakalanıp karakola getirilir. Gülazer çoğu zaman suçüstü yakalanmasına rağmen hırsızlık yaptığını inkâr etmektedir. Karakter olarak yalancı, vurdumduymaz, pişkin ve kurnazdır.

Parodiler nefret söylemi açısından incelendiğinde, etnik bir unsurun devamlı “hırsız” olarak nitelendiğini görmekteyiz. Parodilerde, herhangi bir suç işlendiğinde polislerin aklına gelen ilk ismin Gülazer olması, Çingenelere yönelik önyargıların pekiştirilmesidir.

Söz konusu diziyi; bir kişi ya da olaydan yola çıkarak bir topluluğa yönelik olumsuz genellemeler, çarpıtmalar, abartmalar, olumsuz atıflar içeren nefret söylemi kategorisinde değerlendirmek mümkündür.

Cennet Mahallesi



Resim 16: Cennet Mahallesi Dizisi Afişi

Dizinin Konusu ve Nefret Söylemi Açısından Değerlendirilmesi

Cennet Mahallesi dizisi, 2004-2007 tarihleri arasında Show TV adlı ulusal kanalda yayınlanmış komedi dizisidir. Dizinin tekrar bölümleri hala çeşitli TV kanallarında gösterilmektedir.

Dizinin kurgusu, makalemiz kapsamında incelediğimiz Gırgıriye adlı filmle aynı kurgu üzerinden oluşturulmuştur. Cennet Mahallesi dizisinde de, Gırgıriye serisindeki gibi birbirlerine düşman iki aile vardır. Dizinin ana teması, birbirlerine âşık olan Sultan (Çağla Şikel) ve Ferhat (Alişan) karakterlerinin, aileler arasındaki kavgalar ve anlaşmazlıklar yüzünden kavuşamaması üzerinde kurulmuştur.



Resim 17: Cennet Mahallesi Dizisinden kavga sahnesi

Sultan'ın annesi Pembe (Melek Baykal) ile Ferhat'ın babası Yunus da (Müjdat Gezen) geçmişte birbirlerini sevmişlerdir ancak aileler arasındaki düşmanlık yüzünden onlar da bir araya gelememişlerdir.

Dizinin hemen hemen tüm bölümlerinde aileler birbirleriyle kavga edip karakola gitmektedirler. Örneğin Pembe karakteri ağgözlü, düşüncesiz, görgüsüz, paragöz ve

küfürbaz bir karakterdedir. Yunus karakteri ise alkol bağımlılığıyla dikkat çekmektedir. Beter Ali karakteri (Özkan Uğur) ise hırsızlığıyla ve dolandırıcılığıyla ünlü bir karakterdir.

Gırgıriye serisinde de görüldüğü üzere, dizide, tüm bu olumsuz özellikler sevimli bir komedi şeklinde izleyiciye sunulduğundan, toplumdaki önyargıları pekiştirici bir duruma neden olmaktadır. Söz konusu sevimli gösterme halinin tüm bu olumsuz önyargıların yumuşatılması ve normalleştirilmesini neden olmaktadır.



Resim 18: Cennet Mahallesi Dizisinden karakol sahnesi

Kurgusal alt metindeki önyargılar analiz edildiğinde hırsız, alkolik, açgözlü ve görgüsüz gibi negatif stereotiplerin-olumsuz imajlarının toplumdaki Çingene algısını yönlendirme ve pekiştirme açısından tehlikeli olduğu çok açıktır.

Örneğin dizide sürekli kavga eden karakterler, müzik çalmaya başlayınca oynamaya başlarlar. Pembe karakteri sürekli olarak evin içerisinde çekirdek yiyip kabuklarını evin içine atmaktadır. Söz konusu olumsuz ve garip davranış biçimleri, Çingene toplumunun gerçek yaşam biçimi ve kültürel değerleri olarak sunulmaktadır.

Roman Havası



Resim 19: “Roman Havası” Dizisi Afişi

Dizinin Konusu ve Nefret Söylemi Açısından Değerlendirilmesi

Roman Havası dizisi, Gırgıriye serisinin ve Cennet Mahallesi dizisinin uyarlaması olarak çekilmiştir. Dizi Ocak 2015 tarihinde yayın hayatına başlamış ve 6 bölüm yayınladıktan sonra Çingene toplumundan ve sivil toplum kuruluşlarından gelen tepkiler sayesinde yayın hayatına son verilmiştir.

Dizinin başrol oyuncularları arasında; Oya Başar, Levent Ülgen, Günay Karacaoğlu, Petek Dinçöz, Erkan Şahin, Cezmi Baskın yer alıyor.

Dizinin geçtiği mekânın ismi Şenşakrak Mahallesi'dir. Dizinin ana teması, Gırgıriye filmi ve Cennet Mahallesi dizisi kurgu ve konusuyla aynıdır. Birbirlerini seven ama aileleri arasındaki kavgalar yüzünden kavuşamayan âşıkların hikâyesi anlatılır.

Zarife adlı karakter ile Emin adlı karakter evlidir. Ancak Zarife, kızı Aslı'nın, Emin'in oğlu Kerem ile evlenmesine mani olur. Mani olmasının nedeni de Kerem'in yoksul olmasıdır. Zarife (Oya Başar) karakteri, Gırgıriye filmindeki Sabahat (Perran Kutman) ve Cennet Mahallesi dizisindeki Pembe (Melek Baykal) karakteriyle birebir aynı karakter özelliklerini taşımaktadır. Yine Haydar ile Elmas'ta Zarife'nin engelleri nedeniyle bir araya gelemezler.

Dizi boyunca karakterler mahallenin ortasında sürekli birbirleriyle kavga etmektedir. Ayrıca dizide geçen diyaloglar sürekli küfür ve hakaret içermektedir. Dizinin henüz ilk bölümünde Fırıldak lakaplı Haydar karakteri yeni doğan yeğeninin altınlarını çalar. Gazinoda çalıştıkları gece sonrası, evde paraları paylaştıkları sahnede birbirlerini hırsızlıkla suçlarlar ve birbirlerine girerler. Çingene toplumunun yaşamlarının konu edildiği diğer film ve dizi örneklerinde belirtildiği üzere “hırsızlık ve Çingene olmak” olguları üzerinden önyargıların pekiştirildiğini bu dizide de görüyoruz.

Zarife karakteri evde çekirdek yiyip yere atan, komşularıyla sürekli kavga eden bir kişiliğe sahiptir. Ayrıca dizinin ilk bölümünde Zarife sokakta doğum yapar. Doğum sonrası kucağında bebek olduğu halde tüm mahalleli kavgaya tutuşur ve karakola giderler. Bir başka sahnede aynı odanın içinde 9 kişi bir yatakta yatar.



Resim 20: Roman Havası dizisinde Zarife karakterinin sokak ortasında doğum yaptığı sahne

Dizi boyunca; Çingelere yönelik önyargıların yeniden üretildiğini ve pekiştirildiğini görüyoruz. Tüm bu olumsuz imajlar ve stereotipler hep beraber düşünüldüğünde toplumdaki Çingene algısının nasıl yönlendirildiğini de açıkça görebiliriz. Çingeler; hırsız, dolandırıcı, görgüsüz gibi genel toplum etiğine aykırı davranış biçimine sahip insan toplulukları olarak sunulmaktadır. Bu algı; eğlenceyi seven, kaygısız, müzik ve dansı çok seven “sevimli” insan topluluğu maskesi takılarak yaratılmaktadır.

Sonuç

Medya ve spesifik olarak televizyon, sinema, dizi içeriklerinde kullanılan metinler, normal olarak kabul edilen çoğunluğun anlayışını meşrulaştıran propaganda metinlerine dönüşmektedir. Bu içerikler kendi gibi olmayana yönelen ötekileştirici söylem biçimlerine evrilmektedir.

Hâkim ideoloji, toplumsal anlamda kontrol mekanizmasını tesis etmek adına çok farklı ideolojik enstrümanlar kullanmaktadır. Bu enstrümanların en önemlisi ve en fazla kullanılanı medyadır. Medya; hem dilsel açıdan kullandığı nefret içerikli söylem biçimiyle, hem de içerik kullanımı sürecindeki taraflı tutumu nedeniyle toplumsal algıyı yönlendirmede önemli bir role sahiptir.

Kitle iletişim araçları, toplumsal yaşamda “mit”in en sık üretildiği araçlardandır. Makalemiz kapsamında, medyada, sosyal medyada, sinemada, dizilerde ve kitaplarda çingelere yönelik gerçekleştirilen nefret söylemi analiz edilecektir. Söz konusu analiz kapsamında, nefret içerikli sözcüklerin “yan anlam” oluşturacak şekilde kullanıldığı örneklerde analiz edilecektir.

Sahiplik yapısı gereği egemen sınıfların tekelinde olan medya ortamında hazırlanan haberler, sadece ait olduğu sınıfın ideolojisini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda güçlülerin çıkarlarının bakış açısını yansıtmaktadır. Toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür.

Temel amaçlarından biri toplumu bilinçlendirmek olan medya, toplumsal anlamda üretim biçimlerini egemen ideolojinin düşünce biçimine göre yeniden üretmektedir. Medya böylece toplumsal algıyı biçimlendirme-yönetme ve kontrolünü sağlamada temel bir misyon yüklenmektedir. Bu noktada diyebiliriz ki; kitle iletişim araçları toplumun sesi olmaktan çok, iktidarın ve egemen ideolojinin sesi olma görevini üstlenmektedirler.

Nefret söylemine maruz kalan tüm bireyler, toplumsal çoğunluk tarafından dışlanma, yalnızlaşma ve dolayısıyla içe kapanma sıkıntısını-tehlikesini yaşamaktadırlar. Bu dışlanma süreci, çoğunluğun dışında kalan ve öteki diye adlandırdığımız tüm bireylerin kendi yaşam biçimlerini ve yerel kültürlerini saklamalarına neden olur.

Bu saklanma ve gizlenme halinin bir başka tehlikeli boyutu da, nefret söylemine maruz kalmış grupların bireylerinde “susma hali”nin ortaya çıkmasıdır. Dışlanan ve horlanan grup üyeleri, kendilerini dışlayan “büyük ve normal çoğunluk” tan gibi göstermeye başlamaktadırlar. Bu bireyler ötekileştirilmemek adına gerçek kimliklerini gizleme yolunu seçmeyi tercih etmektedirler. Kendilerini tehlike içinde gören bireyler, bir anlamda “görünmez olmak isteğiyle” beraber kendilerini korumaya çalışmaktadırlar.

Egemen söylem ve hâkim ideoloji, ötekileştirilen grup üyelerini kendi “norm”larına ve kurallarına “uyumlu” üyeler haline getirmeye çalışmaktadır. Bu çabanın en önemli nedeni farklı kimlikleri tekipleştirme ve kolay yönetilebilir hale getirmeye çalışmaktır. Medya, egemen ideolojinin belli grupları tekipleştirme, kimliksizleştirme sürecinde iktidarların sesi olma işlevini yerine getirmektedir.

Kaynakça

- Alp, Hakan (2016), Çingenelere Yönelik Nefret Söyleminin Ekşi Sözlük'te Yeniden Üretilmesi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi , vol.3, no.2, pp.143-172,
- Althusser,Louis (2003), İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (İstanbul: İthaki Yayınları).
- Arayıcı, Ali (2008), Avrupanın Vatansızları Çingeneler (İstanbul: Kalkedon Yayınları).
- Çotuksöken, Betül (2007), “Şiddetin Antropolojik Temeli”, Kocaeli Üniversitesi V.Uluslararası Felsefe Kongresi, 10-12.05.2007
- Dijk, Teun A. Van (2010), “Söylem ve İktidar”, Ayşe Çavdar (ed), Nefret Suçları ve Nefret Söylemi (İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları).
- Duygulu, Melih (2006), Türkiye’de Çingene Müziği (İstanbul: Pan Yayıncılık)
- Göregenli, Melek (2013), “Nefret Söylemi ve Nefret Suçları”, Mahmut Çınar (Ed), Medya ve Nefret Söylemi: Kavramlar Mecralar Tartışmalar (İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları).
- Güzel, Meltem (2021), Medya, Aile Ve Kuşaklar Serbest Zaman Sorunsalı Üzerine Çalışmalar (İstanbul: Kriter Yayınları)
- Sözen, Edibe (1999), Söylem, Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite (İstanbul: Paradigma Yayınları).
- Güngör, Nazife (2011), İletişim, Kuramlar Yaklaşımlar (Ankara: Siyasal Kitabevi).
- İlgın, Leyla (2003), Söylem ve İdeoloji, (Haz.) Barış Çoban ve Zeynep Özarslan, (İstanbul: Su Yayınları).
- Karabağ, İmran (2010), Dil ve Şiddet (İstanbul: İkaros Yayınları).
- Kubilay Yüksel, Enver (2012), “Nefret Söylemi: Dil Üzerinden Mücadele Edilmesi Gereken Bir Doppelganger”, Birikim Dergisi, Sayı. 280, Güz 2012.
- Kurt, Murat (2015), “Avrupanın Vatansızları Çingeneler”, <http://www.haksozhaber.net/avrupanın-vatansizlari-cingeneler-33269h.htm> (18.04.2015).

Lgbt Nefret Suçları Raporu 2010,
http://www.kaosgildernege.org/resim/kutuphane/dl/nefret_suclari_raporu_2010.pdf
(27.04.2018).

Marx, Karl ve Engels, Frederich (1992), Alman İdeolojisi, (Ankara: Sol Yayınları).

Özdemir, Cevdet (2001), “Kimlik ve Söylem”, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı.2.

Roussillion, Rene (2002), Topluluk Karşısında Tek Başına Olma Yeteneği, Ben Siz Biz: Topluluk Zihniyetinin Psikanalizi, (İstanbul: İthaki Yayınları).

Yılmaz, Hakan (2013), Siyasal Nefret Söylemi ve Medya (Konya: Literatürk Yayınları)

Yıldız, Şerife (2005), Dil Kültür İletişim ve Medya, (Ankara: Sinemis Yayınları).

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:2, Mayıs/May, 2021, s. 86-103Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

17-03-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

30-05-2021

ISSN: 2757-6000

Öğr. Gör. İlke İter Güven

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü.

ilkanin@hotmail.com ORCID: 0000-0002-9844-1298

HAREKET KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE GELİŞEN SANATSAL YAKLAŞIMLAR VE ETKİLERİ

Özet

İster yanılsama yoluyla, ister eserin kendi fiziksel hareketiyle belirsin, hareketi görselleştirme çabası, eserin gerçeklikle bağ kurması arzusunu barındırır. Hareket eden herhangi bir imgenin hareketini sekans sekans gösteren sanatçı, çıplak gözle görülemeyen saklı anlara odaklanmıştır. Yahut eserin, fiziksel olarak gerçekten hareket etmesi için mekanik ve teknolojik destek almış sanatçı, eserle birlikte boşluğa, uzama, zamana ve izleyicinin kendisinin eserle gerçek bir bağ kurmasına odaklanmıştır. Ya da sanatçı olarak eserini ortaya koymaya çalışırken, bedeninin hareketini de esere dahil etmeye çalışarak, hem ruhsal hem de fiziksel hareketinin izlerini görselleştirmenin çabasına girmiştir. İşte hareket kavramı çerçevesinde gelişen bu yaklaşım farklılıkları, yirminci yüzyılın başlarından itibaren plastik sanatlar alanında ortaya koyulan zengin ifade biçimlerinin tetikleyicisi konumundadırlar.

Diğer yandan hareketin ifade edilebilmesi amaç haline geldiğinde, fotoğraf makinesiyle başlayıp kameranın icadına uzanan ve otonom makine icatlarına değin süren uzun bir sanatsal arayış gözlenir. Gerek teknolojik destekler alan, gerekse yeni teknolojik aletler geliştiren sonsuz sayıda sanatçı, kendi öyküleriyle birleştirerek, hareketin ifade edilmesi yolculuğunda farklı anlatım dilleri geliştirmiştir. Araştırma sırasında problem ekseninde çeşitli kitap, makale ve internet sitelerine başvurulmuş olup, eser çözümlemesi yoluyla sanatçıların hareket kavramı bağlamında ortaya koydukları eserler, karşılaştırmalı olarak tartışmaya açılmıştır.

Sonuç olarak sanatçıların üretimleri, biçim ve içeriksel olarak hareket kavramı üzerinden değerlendirilirken, sanatta yeni ifade olanakları yaratan yönlerine vurgu yapılmıştır. Genel olarak disiplinler arası bir arayış olarak ifade edilebilecek bu çaba, biçimlendirmeler arası bir melezleşmeye de işaret etmektedir. Bağlam kapsamında bu biçimlendirme modelleri sanat tarihsel örnekler ile gruplandırılmaya çalışılmış; bağlam, tarihsel referanslara gönderme yapan güncel sanat örnekleriyle geliştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hareket Kavramı, Kinetik Sanat, Sanatta Melezleşme, Sanat ve Teknoloji.

ARTISTIC APPROACHES REVOLVING AROUND THE CONCEPT OF MOTION AND “THEIR EFFECTS”

Abstract

The effort of visualizing motion—be it through illusion or the actual movement of the artwork itself—harbors the artwork’s desire to connect with reality. While showing the motion of any image in sequences, the artist focuses on hidden moments that are invisible to the naked eye. Using mechanical and technological support to actually bring the artwork into motion, the artist focuses on—besides the artwork itself—the void, space, time and the very notion of connection between the viewer and the artwork. Involving the movement of his/her body while producing the artwork, the artist is attempting to visualize the traces of his/her spiritual and physical motion. All these different approaches revolving around the concept of motion constitute the trigger factor for the various types of expression in plastic arts starting from the early 20th century.

On the other hand, once the expression of motion becomes the purpose, one can observe a long artistic pursuit starting with the invention of camera and continuing throughout the invention of autonomous machines. Either by using technological support or developing technological tools, numerous artists have invented various narrative languages to express motion through their own stories. During this study and within the context of this problem, various books, articles, and websites have been used as reference while discussing artworks—focusing on the expression of motion—from various artists, in a comparative method analysis.

Consequently, the artworks have been analyzed in terms of motion—both form and content-wise—while at the same time emphasizing the ways they created new opportunities of artistic expression. This very effort, which can be defined as an interdisciplinary pursuit, indicates concurrently an inter-formative hybridization. Within this scope, these formative models were grouped with art-historical examples, while the dimensions of the scope were expanded focusing on recent artworks with historical references.

Keywords: Motion Concept, Kinetic Art, Hybridization in Art, Art and Technology

Giriş

Sanatta hareketin ifade edilmesi düşünüldüğünde ister istemez yirminci yüzyılın başlarına odaklanma zorunluluğu duyulmaktadır. Fotoğraf makinesi ve kameranın icatlarıyla başlayan sürecin yansıması ve uzantısı olarak Empresyonizm, Pointilizm, Kübizm, Fütürizm gibi farklı sanat hareketleriyle birlikte, görüntünün birbirinden farklı yöntemler ile parçalanması, açık hava da hızla değişen zamanın görselleştirilme çabaları ve izleyen süreçle birlikte kinetik sanatın da doğuşuyla, hareket eyleminden beslenen eser fikirleri belirgin hale gelmiştir.

Sanatçılar hareket ve harekete dair etkileri hissettirebilmek için, birçok mekanik ve teknolojik alandan beslenmiş, hatta bu alanlara katkı sağlamışlardır. Resim ve fotoğraf alanında, imaya dayalı yolla temsil edilen hareket teması, sinema, heykel gibi alanlar da imanin ötesine geçerek, gerçek deneyimlerin ifadesi olarak da kendini göstermektedir. Aynı zamanda donmuş bir anın ifadesiyle yetinmeme süreci, endüstri çağı ve sanayide makineleşmenin sanatsal alanlara etkisi çerçevesinde incelenebilecek bir zaman aralığına denk gelmektedir.

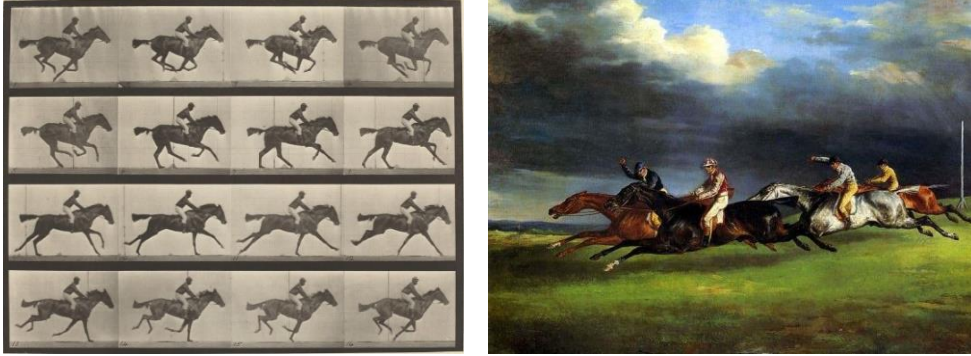
Yöntem

Çalışmada nitel yaklaşım benimsenirken desen olarak betimleme çalışması yapılmıştır. “Betimleme, olayları obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturmaktadır. Bilimsel etkinlikler olayların betimlenmesiyle başlar. Bu sayede onları iyi anlayabilme, gruplayabilme olanağı sağlanır ve aralarındaki ilişkiler saptanmış olur” (Kaptan, 1998, s.59). Bu sebeple çalışma kapsamında nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme tekniği kullanılarak görsel ve yazılı literatür taranmıştır. Kitap, makale, video ve internet sitelerine başvurularak çeşitli sınıflandırmalar ve amaçlı örneklemeler yoluyla sanatçıların hareket kavramı bağlamında ortaya koydukları, eserlerin içerik ve biçimsel analizleriyle karşılaştırmalı olarak tartışmaya açılmış, bu doğrultuda hareket temasının sanat tarihsel arka planı ve güncel sanat örnekleri referans olarak incelenmiştir.

Hareketi Gözleyerek Gerçeği Öğrenmek

Sanatta hareketin temsiline dair düşünmeye başlanıldığında, akla ilk olarak Muybridge’in 1877 tarihli stroboskopik fotoğraf serisi (Resim 1.) ve Gericault’un *Epsom At Yarışları* (Resim 2.) konulu yağlıboya resmi üzerinden yapılan Gombrich’in ünlü karşılaştırması (Gombrich,1997, s.28-29) gelmektedir. Bu karşılaştırma fotoğraf makinesinin icadının sanatta yarattığı kırılmaya işaret etmesi bakımından oldukça önemli bir örnektir. Aynı zamanda sanatçı gördüğünü mü çizer, yoksa etkileşimlerle edindiği bilgiyi temsiliyet düzeyinde mi tuvaline aktarır gibi tartışmaya açılacak bir dizi sorunun odağında yer almaktadır.

Özünde, bir atın koşma sekanslarının fotoğraf yoluyla gösterildiği bu sahneler, hareket teması üzerinden resim ve fotoğraf sanatının gerçeği ifade edebilmeye ilgili yaşadığı çatışmaya işaret etmektedir. Bir atın bacaklarının insan gözüyle görülemeyecek hareketlerini saniye saniye aktaran bu fotoğraf serileri, dönemi için oldukça sarsıcı olmakla birlikte, Gericault'un resminde karşımıza çıkan bacak hareketlerinin resimde gösterildiği gibi olamayacağına dair bir kanıt niteliği taşımaktadır. Hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşan fotoğraf makinesi sayesinde, Gombrich'in işaret ettiği gibi hem ressamların hem de seyircilerin yanıldıkları ortaya çıkmıştır. (Gombrich, s.28)



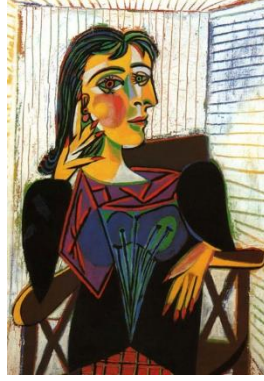
Resim 1. (solda) Eadweard Muybridge, Dört Nala Koşan Atları 1872

<https://www.tzv.org.tr/#/haber/5822>, e.t:07.03.2021 Resim 2. (sağda) Theodore Gericault Epsom At Yarışları, yağlıboya, 1821, <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-theodore-gericault-horse-racing-in-epsom/>, , e.t:07.03.2021

Böylece; görüntünün gerçekçi aktarılmasıyla ilgili Muybridge'in fotoğrafı sayesinde gündeme gelen şey, o güne kadar güven kaynağı olan resmin, gerçeğin temsili için yetmediğine işaret etmesidir. Gerçeğin aktarılmasında artık fotoğraf makinesinin daha ötesine geçilemeyeceği, zaten de geçmeye çalışmak gibi bir çabanın gereksizliği gündeme gelmiştir. Bağlantılı olarak da resim sanatı, sanata duygularında dahil edilmesi gibi gündemlerin doğduğu dışavurumculuk ve resmi oluşturan ilke ve elemanların yüzeyde ve kavramsal boyutta tartışıldığı soyut temsil evresine geçiş yapmıştır. Gombrich'in bize ima etmeye çalıştığı fikir ve bu iki eseri karşılaştırma sebebi bu düşüncelere dayanmaktadır. Sonuç olarak hareketin gözlenmesi ve temsiliyetlerde çıkan bu farklılıklar üzerinden, resim ve fotoğraf sanatının yaşadığı çatışma bağlantılı olarak sanata yeni açılımlar sağlamıştır.

Modelin Çevresinde Hareket Eden Sanatçı Fikri

Sanat tarihinde, model ile sanatçı ilişkisi, tam anlamıyla odaklanma ve durağanlığa dayalıdır. Öyle ki sanatçılar, resim ve heykel çalışmaları için model seçerken uzun süre kıpırdamadan durabilecek yeterlilik ve yetenek aramaktadırlar. Modelin sabit durmasına paralel olarak modeli izleyen sanatçı gözü ve odağı da durağandır.



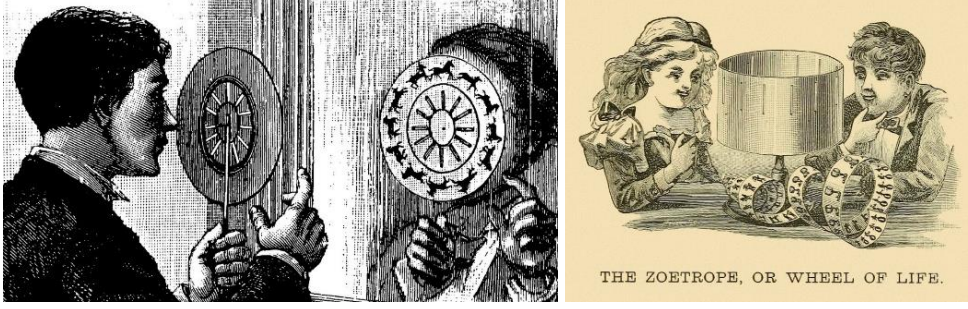
Resim 3. Pablo Picasso, Dora Maar Seated, <https://terraingallery.org/aesthetic-realism/art-criticism/picassos-dora-maar-seated/>, erişim tarihi: 14.03.2021

Yirminci yüzyılın başlangıcıyla, özellikle kübizm ile modelin karşısında hareketsiz duran, tek bir noktadan bakmaya odaklanmış göz fikri, yerini, modelin çevresinde hareket ederek, farklı açıları yüzeyde çakıştırma, böylece gerçekten daha gerçek bir görüntü yaratma fikrine odaklanmış bir tavra bırakmıştır. Yani kübist sanatçılar bu süreçte farklı açılardan görüntü alacak şekilde, farklı noktalarda konumlanarak, yani model çevresinde hareket ederek kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Antmen'e göre Picasso, Braque gibi kübistler “bir nesneyi, bir değil, birçok açıdan göstererek, bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19.yy’dan itibaren temsilli gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmış”lardır (Antmen,2008, s.46).

Hareketli Görüntünün Temsiliyeti İçin Geliştirilen Çeşitli Teknolojik Fikirler

Kübistler, bir nesneyi çeşitli açılardan bakılıyormuş gibi tasvir etmeye çalışırken, Horner tarafından icat edilen zoetrop aleti, Muybridge’in görüntüyü an be an kayda geçirmesi sonrası geliştirdiği zoöpraksiskop, ardılları Dumont tarafından geliştirilen omniskop, Plateau ve Stampfer tarafından geliştirilen phenakistoscope ve Bouly tarafından geliştirilen sinematograf gibi mekanik araçlar sayesinde, saniyeye sıkıştırılmış onlarca sekansın ardarda gösterildiği, böylece görüntüye hareket yanılsamasının kazandırıldığı bir süreç yaşanmıştır.

İzleyicide şaşkınlık duygusu yaratan bu ürünlere karşı beslenen aşırı merak günün estetiğini de beslemiştir. Görüntüye hareketlilik kazandıran düzenekler sayesinde sinema alanında deneyelliklerle dolu bir süreç yaşanmıştır. Bu hareketlerin beslediği süreçlerden olan fütürizm ile de hareketli görüntünün devinimi adeta kutsanmış ve üretim süreçleri zirve yapmıştır.



Resim 4. Fenakistiskop (Phenakistoscope), 1832'de Brüksel'de Joseph Plateau ve Berlin'de Simon von Stampfer tarafından eş zamanlı olarak icat edilen cihaz, <https://www.tzv.org.tr/#/haber/5820>, erişim tarihi: 09.03.2021 **Resim 5.** Zoetrop William George Horner tarafından 1834'te icat edilen makine, <https://www.tzv.org.tr/#/haber/5804>, erişim tarihi: 09.03.2021

Fernandes'in "Étienne-Jules Marey" hakkında yazdığı metinde (Fernandes, 2020) bahsettiği üzere; Doktor ve fizyolog Marey hareketin karmaşıklıklarını, kan ve nefesin dolaşımı, kasların esnekliği ve gücü üzerine yaptığı kapsamlı testler ve deneyler ile inceleyen önemli ve sonraki süreç için oldukça ilham verici bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisine yardımcı olması için çeşitli ayrıntılı mekanik aletler tasarlayan bilim insanı, bunu izleyen süreçte kuşların ve hayvanların nasıl hareket ettiklerinin fiziksel yönüne odaklanmıştır. "Uçan canlı bir kuşu incelemek için kullanılan bir cihaz olan bir hava pantografi tasarlamıştır. Bir kuşu ve pantografi birbirine bağlayan çubuklar yoluyla kuşun beden hareketlerini ayrıntılı grafikler oluşturan bir cihaza iletmeyi başarmış, bu yöntemle farklı hayvanların hareketlerini kaydetmiştir" (2020).

Fernandes'e (2020) göre; Muybridge, Marey'in La Nature dergisindeki (1879) ardışık fotoğraflarına rastladığında sanatçının tekniğinden çok etkilenmiş, ve sanatçıyı tekniğini göstermesi için Paris'e davet etmiş, ancak Muybridge'in tekniğini, her görüntüyü kaydetmek için farklı kameraların kullanılması ve konumdaki değişikliklerin değerlendirilebileceği tek bir referans noktası olmadığını farkettiği için ikna edici bulmamıştır. Dahası, Muybridge'in sisteminde hareketler arasındaki zaman boşluklarının doğru bir şekilde ölçülmesinin sorunlu olması ve hareketin eksik bir temsiliyle sonuçlanıyor olması onu, kendi tasarladığı kamerasını yapmaya itmiştir. Uzun uğraşlar sonucu saniyede on iki pozlama yapabilen bir teknoloji geliştirmeyi başardığına değinen Fernandes'in bahsettiğine göre; Marey'in ürettiği teknik, bir kağıt şerit üzerine gümüş bromür emülsiyonu, dönen bir kapak ve jelatin bazlı bir film içeren bir cihaz aracılığıyla mümkün kılınan *Chronophotography* (Kronofotografi) (1888)'dir. Bunu kullanarak, tek bir hareketin birkaç ardışık görüntüsünü tek bir plaka üzerinde birleştirmeyi başarmıştır. Kronofotografi, insan formunu incelemek için ona çeşitli fırsatlar sunmuş, böylece Marey, siyah bir arka plana karşı, hepsi beyaz giyinmiş deneklerini yürürken, koşarken, sıçrarken ve zıplarken fotoğraflayabilmiştir. (Fernandes, özet)

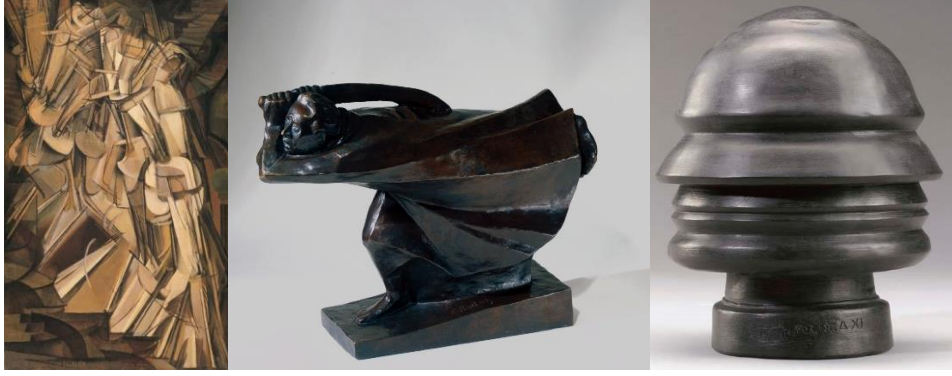
Hareket Yanılsaması ve Hareketi Tasvir Etme Fikri

Hem Muybridge hem de Marey'in dönemin popüler yaklaşımı olan kronofotoğraflarının verdiği ilham ile bir çıplağın bir merdivenden inmesi fikrine odaklanan Marcel Duchamp sanatta hareketin tasvir edilmesi fikriyle uğraşan bir diğer önemli referans figürlerdendir. Muybridge ve Marey'de karşımıza çıkan bilimsel arayış çabalarının uzantısı olarak Duchamp'ın eylemi sanatsal bir arayışı ifade etmektedir.

Bu arayışın ürünü olan ünlü *Merdivenden İnen Çıplak Resmi* (Resim 6.) fütürist ilkelere daha yakın bulunduğu için kübizm yanlısı dönemdaşları tarafından kabul görmemiştir. Aynı zamanda *Bağımsızlar Salonu* sergilerinden de geri çekilmesi istenmiş olan bu resim Duchamp'a popülerlik kazandırmış adeta hareketin temsili için bir ikon haline gelmiştir. “Amacım, hareketin statik bir temsilini yapmaktır” (Housefield,2005, s.102) diyen sanatçı modelinin kendisini hareket halinde temsil etmeye çalışmıştır. “Fütüristlerin tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları” (Antmen, s.67) düşünülünce Duchamp'ın fütürist ilkeleri içselleştirdiği açıktır. Öyle ki; ilerleyen süreçte fütüristlerin ilgi duyduğu hız, devinim, hareket gibi kavramların metaforları olarak sayılabilecek tekerlek türü nesneleri de sanatına dahil etmiştir. Sanata hazır nesne kullanım fikrini getiren bir figür olarak Duchamp, görsel temsilden tam anlamıyla kopmaya işaret eden bir devrimci olarak karşımızda durmaktadır.

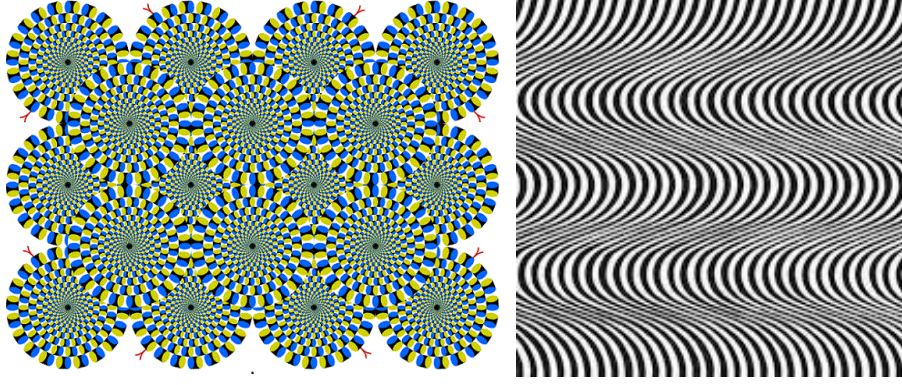
Duchamp'ın eserindeki fikrin uzantısı olarak heykeltıraş Bertelli ve Barlach'ın eserlerinde de hareket yanılsaması yaratma fikri benzer şekilde öne çıkmaktadır. Bilindiği gibi klasik heykel sanatında, izleyicinin eseri, çevresinde hareket ederek izlediği bir çaba gerekmektedir. Bu süreçte eserin hareket etmesi henüz gündem de değildir. Daha ziyade, eserlerde sanatçıların ‘aslında olmayan hareketi’ ima etmesi söz konusudur. Bu süreçte zaman, hareket ve hislere dair duyumsal aktarımları da ifade ederek olduğundan daha şaşırtıcı, etkileyici ve yanılsamacı eserler üretmek amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda her an hareket edecekmiş gibi bir his kazandıran pozun tercih edildiği, “I.Dünya Savaşı'nın intikamına ve yıkımına doğrudan bir yanıt” (<https://collections.artsmia.org/art/1356/the-avenger-ernst-barlach>)” olarak görülen Barlach'ın ‘*The Avenger*’ (*İntikamcı*) (Resim 7.) “heykeli kinetik heykelin doğuşunun önemli bir habercisi”dir (<http-1>). Heykelde bir kılıcı kullanmak üzere olan bir erkek figürünün hareket halinde tasvir edilmesi söz konusudur. İzleyenin gözünün ve bağlantılı olarak da algısının daha hızla çalışmasına etki edecek bir düzenleme oluşturularak görsel hareketlilik yaratılmıştır. Hareketin imasıyla birlikte ritim, devamlılık, hız gibi kavram ve ilke dizileri de duyumsanır hale gelmiştir.



Resim 6. Marcel Duchamp Çıplak Merdivenlerden İnerken No.2 1912, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition/room-3-movement>, e.t. 08.03.2021 **Resim 7.** Ernst Barlach The Avenger (İntikamcı), 438 × 578 × 203 mm, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/barlach-the-avenger-t00951>, erişim tarihi: 08.03.2021 **Resim 8.** Renato Bertelli, 'Continous Profile'(Sürekli Profil), 1933, <https://www.christies.com/en/lot/lot-4629017> , erişim tarihi: 06.03.2021

Diğer yandan Bertelli'nin Mussolini'nin profilini 360 derece döndürerek her yöne bakan, her şeyi gören ve dolayısıyla da etrafındaki her şeyi kontrol edebilen tanrısal bir göz olarak tasvir ettiği '*Continous Profile*' (*Sürekli Profil*) (Resim 8.) adlı çalışması döneminde büyük ilgi görmüştür. Sanatçının heykelinde hareket ediyormuş hissini, içeriğiyle de ustaca harmanlamayı başardığı görülmektedir. Hareket ve hız dahil olmak üzere fütürizmin klasik özelliklerini gösteren çalışma, zamanının saldırgan, propagandacı ulusal zihniyetine de tanıklık eder niteliktedir. Bertelli'nin başları iki zıt yöne bakan, iki başlı bir erkek şeklinde betimlenen ve *Roma tanrısı Janus*'un imgelerinden yararlandığı '*Continous Profile*'i adlı eseri “Janus'un geçmişe ve geleceğe bakacak iki yüzü varken, Mussolini her yöne bakabiliyor” (<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/2247>, erişim tarihi: 13.03.2021) şeklinde yorumlanmıştır. “1930'larda faşist rejimin sembolü olarak kabul gören” (<https://www.analisidellopera.it/profilo-continuo-di-renato-giuseppe-bertelli/>, erişim tarihi: 10.01.2021) ikonik heykel, farklı yükseklikte girinti ve çıkıntılarla modellenen silindirik bir yapıya sahiptir. Sol ve sağ profil çizgileri sadeleştirilmiş bir erkek profilini tanımlamaktadır. Clark çalışmayı “liderin görüşlerinin ve hükümetinin gücünün sabit bir merkezden her yöne dağılışıını ifade etmektedir” şeklinde yorumlamaktadır. (Clark, 1997, s.81) Bu çalışmada görsel hareketlilik etkisi, üç boyutlu formda devamlılık ilkesinin son derece etkili şekilde işlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Kesintisiz 360 derece devam eden çizgisellik, heykele dönüyormuş hissini vermekte; böylece her şeyi kontrol edebilen tanrısal göz tarifiyle etkin bir şekilde örtüşmektedir.



Resim 9. Akiyoshi Kitaoka – *Rotating snakes* (2003), <https://krasena.com/99>, erişim tarihi:28.02.2021

Resim 10. Bridget Riley, <https://mark-design.co.uk/blog/bridget-riley/>, erişim tarihi: 08.03.2021

Diğer yandan izleyicinin gözünde hareket ve titreşim hissi oluşturmak için geometrik şekiller ve kontrastlıklardan faydalanan *Op-art* (*Optik Sanat*) sürecinde de resim yüzeyinde hareket yanılsaması fikri birincil hedef olmuştur. Optik merkezi uyaran hatta yoran, göz ile beyin arasında bir çatışma yaratan bu süreç perspektif bilgileri ve rengin etkilerine dair deneyselliğe dayanan bir teknik geliştirilmesini sağlamıştır. Hareket illüzyonu için insan gözü ve beyni arasındaki ilişkiyi çözmeye yönelik deneysel ve bilime dayalı bir süreç olarak tarif edilebilmektedir. Ocavir’ın tarif ettiği gibi; “sanatçılar resimsel uzamın derinliklerine doğru gözü hareket ettirebilmek için doğrusal perspektif bilgilerinden de faydalanmışlardır” (Ocavir ve Stinson, 2015, s.84-85)

21. yüzyıla geldiğimizde Muybridge ve Muray’ın açtığı yoldan ilerleyen Duchamp gibi, güncel sanatçıları hareket yanılsaması fikriyle benzer temalı işlere yönelim içinde oldukları görülmektedir. Pablo Garcia, Dan Collins, Katie Grinnan, Yoshitoshi Kanemaki gibi güncel sanat üretimleri yapan yeni medya sanatçıları da klasiklerin postmodern parodilerini üretmekte, imalı göndermeler ve biçimsel dilin tekrar edilmesiyle, yukarıda bahsedilen ikon eserlere gönderme yapar nitelikte çalışmalarını karşımıza çıkarmaktadırlar. Bu sanatçılar dijital teknolojileri de devreye sokarak, hareketin başı ve sonu arasında yer alan sekansları ardı ardına ritmik bir dille tekrar ederek, Duchamp’ta yahut Muybridge’de eksik kalan sekansları da tamamlamak istemekte gibi algılanmaktadırlar.

Bu bağlamda, dijital olarak da destelenen projelerinden olan *Profilograph After Muybridge* (*Muybridge’den Sonra Profilograf*) (Resim 11.) Garcia’nın, Muybridge’in on iki fotoğraf makinesiyle yakaladığı gerçekliği, bugünün teknolojileriyle yakalamak isteseydik gibi bir düşünceyle hareket ederek, dijital olanı klasik biçimlendirme tavrıyla birleştiren çalışması incelenmeye değerdir. Dijital yöntemler ile aradaki tüm hareket boşluğunu önce dijital yolla tasarlamış, ardından ekstrüzyon yöntemiyle birleştirerek, geleneksel döküm tekniklerini kullandığı heykellerini üretmiştir. (bkz. <https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-muybridge/>).

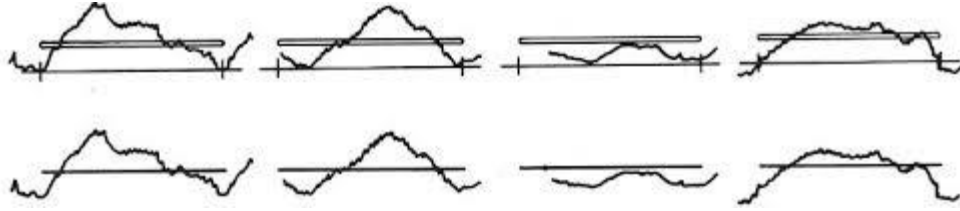
Bir diğer projesi ise Albrecht Dürer'in *Vier Bücher von Menschlicher (İnsan Proposiyonları Üzerine Dört Kitap) (1528)* adlı kitabından seçtiği, bir insan yüzünün olası yüz oranlarının gösterildiği seri çizimlerinden hareket ile oluşturulmuştur. *Profilograph After Dürer (Dürer'den Sonra Profilograf)*(Resim 13.) adlı çalışma Dürer'e ait "bu fizyonomik inceleme, insan yüzünü ve figürünü çizmek için göz, burun, ağız ve çene arasındaki ilişkiler gibi temel parametreleri göstermektedir. Bu kitapta Dürer tarafından elle çizilmiş, inanılmaz çeşitlilikte erkek ve kadın figürleri ve yüz profilleri sergilenmektedir" (<https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-durer/>, e.t:12.03.2021).



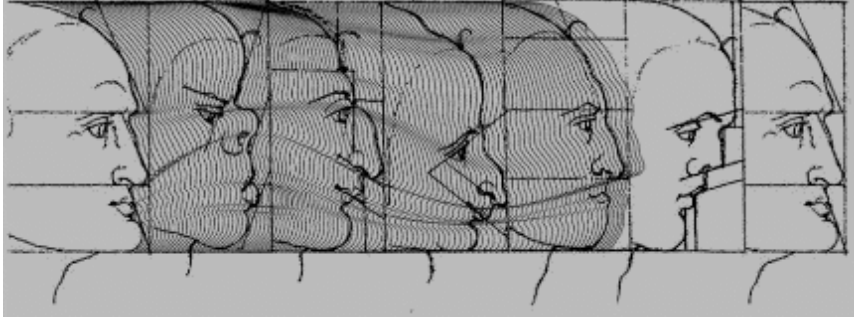
Resim 11. Pablo Garcia, *Profilograph After Muybridge*, erişim tarihi: 12.03.2021

Benzer şekilde Garcia'da Dürer'in yüz profilleri çizimlerinden yola çıkarak *Profilografi* adını verdiği, ekstrüzyon ve geleneksel döküm tekniklerinden faydalandığı, kendi çevresinde dönerek hareket eden bir heykel tasarlamıştır. Hem Muybridge hem de Bertelli'den ilham alınarak üretildiği belirgin şekilde okunan projesinde, seçtiği çizimler arasındaki tüm olası boşlukları dijital yolla doldurmuştur. Ardından döküm yoluyla tek parça form haline getirilen heykel, bir mekanizma yoluyla hareket eder şekilde sunulmaktadır. Dönme hareketi sırasında Dürer'in çizimleri bir metamorfoz kurgusu gibi birbirlerine dönüşmekte, ışık oyunları ile mekana düşen gölgede profillerin dönüşümü bir animasyon filmi gibi izlenebilmektedir. "Profilograflar bir yüzeydeki pürüzlerin varlığını ölçümlendirmek için üretilmiş cihazlardır. Modern profilograf tasarımları, yüzey

pürüzlülüğünü ölçmek için lazerli düzenekler kullanmakta, bilgisayar programları aracılığıyla yüzeyin profil görüntülerini gösteren grafikler üreterek (Resim 12.) yüzeyin eğimi hakkında belgelendirme yapmaktadırlar” (özet, <https://www.netinbag.com/tr/manufacturing/what-is-a-profilograph.html>, e.t.10.03.2021). Garcia’nın bu profilograf teknolojisi fikrinden hareketle tasarladığı heykelinin profilden görünümündeki saklı yüzler, sinema dilinin heykelle birleştirmiş halleri olarak izleyici açısından oldukça heyecan verici, yeni ve yaratıcılık yüklüdür. Sanatçı tarihsel göndermeleriyle hatırlattığı sanatçıların açtıkları yolun devamını getirerek katkı sağlarken, adeta sanatçılara saygı duruşunda durmaktadır.



Resim 12. Profilografi ölçümleriyle pürüzlülük grafikleri, Method for Placing Template When Locating Bumps to Be Reduced, Method Of Test For Surface Smoothness Using The Bridge Profilograph adlı makaleden, <https://dot.ca.gov/-/media/dot-media/programs/engineering/documents/californiatestmethods-ctm/ctm-547-a11y.pdf>, erişim tarihi: 12.03.2021



Resim 13. Pablo Garcia, Profilograph After Dürer, Çizim ve Hareketli Heykel Görselleri, <https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-durer/>, erişim tarihi: 08.03.2021

Benzer şekilde dijital tarama, dijital modelleme ve prototip üretme teknolojisine odaklanan sanatçılardan Dan Collins, hem Janus hem Bertelli göndermeli olarak dijital

teknolojileri devreye soktuğu ‘Of More Than Two’ adlı 1993 yapımı bir erkek model büstü (Resim 94.) tasarlamıştır. Beyanında EJ Marey’in kuşlar üzerine yaptığı çalışmalardan etkilendiğini söyleyen tasarımcının bilimsel, sanatsal göndermelerle oluşturduğu büst prototipi oldukça ilginç, Bertelli ve Garcia’nın çalışmalarıyla bağlantılı okunmaktadır. (<https://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/>, Erişim Tarihi: 30.03.2021)

Grinnan da enstatatif heykel serilerinde hareket halindeki insan vücudunun, zamana ve uzama yayılan hareketini sanki tek bir ana sıkıştırır halde sunmaktadır. (Resim 15.) Heykelinin etkisinin bir aksiyon filminde gördüğümüz görsel efektleri çağrıştırdığını düşünen sanatçı Kanemaki (Resim. 16) ise hareket eden bir figürün zamana ve uzama yayılan tüm sekanslarını tek bir form üzerinde gösterme fikriyle ahşap oyma heykeller üretmektedir. Tüm heykellerinde hareket teması ön plana çıkan sanatçının Muybridge, Muray ve Duchamp göndermeleriyle okunabilecek heykelleri, pastel tonlarda oldukça hassasiyetle renklendirilmiş, suluboya resim hissi de veren figüratif çalışmalardır.



Resim 14. Dan Collins, Of More Than Two Minds Cyberware Residency Monterey CA, 1993 <https://timpickup.wordpress.com/project-description/mada2-contextualization/>, e.t:06.03.2021, **Resim 15.** Katie Grinnan, "Mirage," 2011 plastik, emaye ve kum 79 x 63 x 72 inç Hammer Museum Yerleştirme Görünümü, 2013 e.t:15.03.2021 **Resim 16.** Yoshitoshi Kanemaki, <https://www.designboom.com/art/yoshitoshi-kanemaki-wooden-glitch-sculptures-11-10-2016/> erişim tarihi: 08.03.2021

Hareketin Kendisini Temsil etmek için Kinetik Mekanizmalar Üretme Fikri

“Bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi” (TDK,2021) anlamına gelen hareket eyleminin kendisini konu eden sanat fikirlerinin kökeni, benzer şekilde yirminci yüzyılın başındaki kinetik sanat hareketlerine dayanmaktadır. Bu tür sanat eserlerinde eserin kendisinin hareketi söz konusudur. Belki de artık izleyici daha pasif ama eser daha fazla uyaran ile algıyı zorlayıcı konuma geçmiştir. İzleyici için yanılsamacı olarak değil, fiziksel olarak gerçekten hareket etmektedirler.

Kinetik sanat “parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve yapılar” (Stokstad,2005, s.1074) olarak tanımlanmaktadır. Kinetik sanatın doğuşu ve

uzantısı olarak gelişen sanatsal faaliyetlerde bazen sanatçı da, eser de tamamen ikinci plana atılır. Öyle ki; eser izleyiciyi harekete geçiren rol üstlenir. Özellikle otonom olarak çalışan sanatsal ürünlerde eserin harekete geçmesi, böylece işler hale gelmesi için izleyiciye gerek vardır. Bu interaktif süreç eserin işler hale gelmesi için gereklidir. Aynı zamanda çeşitli doğa olaylarının, rüzgarın, yerçekiminin yarattığı etkilerde eserin harekete geçmesi için başka bir uyarandır.

“Giacomo Balla ve Nando Fortunato’nun tiyatro için yaptığı üç boyutlu mekanik işler ve Alexander Archipenko’nun ahşap, cam, tel ve metal kullanarak ürettiği eserler kinetik sanatın ilk örnekleri sayılmaktadır. Robert Delaunay’ın ‘*Diskler*’ adlı etkinlik dizisi, Naum Gabo’nun ‘*Kinetik Konstrüksiyon No:1*’ adlı çalışması ve Vladimir Tatlin’in ‘*3. Enternasyonal Anıtı*’, Moholy Nagy’nin 1920’li yıllarda elektrikli makine yardımıyla ışık etkileri yarattığı çalışmaları ve Alexander Rodchenko’nun konstrüksiyonları 1940 öncesi için oldukça önemli referans kinetik sanat ürünleridir. Kinetik sanatın önemli temsilcilerinden Alexander Calder, Nicolas Schöffer, Jean Tinguely ve Vassilakis Takis çekilebilen, itilebilen ve devinen oyuncaklar gibi hareketli konstrüksiyonlar yapmışlardır” (özet, Yağmur,2007, s.125-126). Diğer yandan güncel sanat içinde kinetik sanatın uzantısı sayılabilecek oldukça fazla sanatsal çalışmadan söz etmek mümkündür. Joachim Sauter, Antony Howe, Theo Jansen, David Roy güncel sanat içinde kinetik sanat ile ilgilenen sanatçılardan sadece birkaçıdır.



Resim 17. Jean Tinguely, <https://www.sculpturenature.com/en/movement-as-the-essence-of-life-jean-tinguely-in-the-stedelijk-museum-amsterdam/>, erişim tarihi: 15.03.2021 **Resim 18.** Vladimir Tatlin, <https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>, e.t:15.03.2021

Bedenin Hareketini Esere Dahil Etme Fikri

Bedeninin hareketini esere dahil etme bağlamında Pollock, resim üretim sürecinde kullanılan şövale kullanımını ortadan kaldırarak resim yapma eylemini altüst etmiş bir ikondur. Pollock, ayınsı bir tavırla yüzeye sıçrattığı boyalar ve resim yüzeyinde adeta dans eder tavırlarıyla, ondan sonra gelen kuşağa yeni keşfedilecek yollar açmış öncü bir figürdür. Onun resimleri izleyen için eserde hem hareket duygusunun hissedilmesi, hem

de sanatçının resmi yaparken ki eylemini düşünmek için bir fırsat niteliğindedir. Hem el kol hareketleri hem de beden dili eserleri üzerinden net bir şekilde okunmaktadır.

Heather Hansen gibi (Resim 19.) performatif yollarla desen üreten sanatçıların referans aldıkları figür Pollock ve onun soyut dışavurumculuğudur. Elinde sıkıca tuttuğu kömür parçalarıyla dev bir kağıdın üzerinde yorucu bir fiziksel rutine başlayan Hansen de tamamen beden hareketlerinin okunduğu çizimler yapmaktadır. “Onca zamandır dans eşliğinde boşluğa çizimler yaparken neden bu hareketler ölümsüz kılınmasın” (Jobson, 2014) diye aklından geçiren Hansen, izleyici önünde sergilediği performanslarında geliştirdiği çizim tekniğini de işine dahil etmeye başlamıştır.

Sanatçının eylemleri 1960’larda yaşanan Fluxus sürecinin sanata getirdiği yeniliklerden olan performans sanatı ve uzantısı disiplinlerarasılığın yansıması olarak incelenebilir. “Kısmen dans ve yarı performans sanatı ürünü olan hareketli çizimleri, Hansen’in görsel sanatlara ve dansa olan sevgisini birleşik bir sanat formunda birleştirmesinin bir yoludur.” Trisha Brown, Janine Antoni gibi dans ve teatrallliği çizimle buluşturan Hansen’in “her parçada ortaya çıkan simetrik desenleri, bir rorschach testini ve doğada bulunan döngüleri anımsatmaktadır” (Jobson).



Resim 19. Heather Hansen, <https://www.thisiscolossal.com/2014/01/emptied-gestures-heather-hansen/>, erişim tarihi: 07.03.2021 **Resim 20.** Margie Livingston, *Extreme Landscape Painting*, <https://www.seattlemag.com/arts-and-culture/15-best-things-do-seattle-december-2018> erişim tarihi: 15.03.2021

Resim yüzeyini hareket ettirme fikri ise, Margie Livingston tarafından yürütülen performans resim melezi bir eylemdir. ‘*Extreme Landscape*’ (Resim 20.) adını verdiği bu performatif eylemlerinde sanatçının hareket etmesine dayalı gelişen, yüzeyde arazinin koşullarının yarattığı dokusal sonuçlara odaklı bir tür arayış gözlenmektedir. Kente ya da kırsala ait izler, yüzeyde soyut etkiler ile efekte dayalı sonuçlar vermektedir. Araziyi sanatı için malzeme olarak gören sanatçı, sanat olan eylemin kendisi mi, tuvalde karşımıza çıkan sonuç mu gibi bir tartışma yaratmaktadır. Resmin geldiği noktaya işaret etmesi bakımından incelenmeye değer etkili bir performanstır.

Bu tür performatif çizim eylemlerinde yüksek odaklanma gücü, fiziksel kondisyon yanında aynı zamanda doğaçlama becerisi ve kendiliğindenlik içinde oluşabilecek aksaklıklara hızlı çözüm üretebilme becerisi önemli bir belirleyicidir. Aynı zamanda uzama yayılma, gerek beden hareketi gerekse kağıt yüzeyinin atölyeyi kaplayan sahne hali bir diğer inceleme alanı olarak düşünülebilir. Tüm bunların ötesinde sanatçı için sanatsal performansları bilinçaltı akış, dışavurum, içsel yolculuk ve terapi için sanatçılara alan açmaktadır.

Sonuç

Metinde incelenen eser ve dönemler bağlamında görüldüğü gibi on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru gelişen teknolojik gelişmeler, özellikle fotoğraf makinesi ve kameranın icadının etkisiyle geliştirilen bilimsel deney ve gözlemler plastik sanatlar alanında büyük dönüşümler yaşanmasını sağlamıştır.

Hareket kavramı çerçevesinde yapılan araştırma süreci sonunda özetle; eserin ortaya çıkış serüveninde sanatçının hareket etme deneyimlemesini yaşadığı, çeşitli faktörlerle hareket edebilen eserler yaratıldığı ve eserin oluşum sürecinde sanatçının hareketli eylemle durağan eseri etkileşime geçirdiği zincirleme gelişen bir süreç yaşandığı görülmüştür. Sonuç olarak Tuğal'ın dikkat çektiği gibi “sanatta hareketin farklı boyutlarda devreye girmesi uzamsal ve zamansal anlamda eserin durağanlık yapısını kırarak sanatın çerçevesini değiştirmiştir” (Tuğal, 2008, s. 27). Sanat eseri artık “uzamda ve zamanda durağan değil, izleyicilerin arasında dolaşabildiği ya da ortamın gerektirdiği mekan anlayışına bağlı olarak uzamda hareket edebilir bir yapıya doğru evrilmiştir” (s.27).

Sanatta hareketin hem tematik hem de temsiliyet noktasında ifade edilmesi çabası, günümüz sanatçılarının birbirinden yaratıcı disiplinlerarası eylemler ortaya koymasını sonucunu doğurmuştur. Özellikle fütürizm ve kinetik sanat ile zirve yapan hareketin sanatta ifadesi fikri, klasik *sanatçı, eser, izleyici* üçgeninin kırılmasına vesile olmuş; eylemin mi, ortaya çıkan sonucun mu sanat olduğu tartışmalarının merkezine yerleşmiştir. En ve her şeyden önemlisi sanatta yeni ifade olanaklarının oluşması için fırsat yaratmıştır. Böylece, fotoğraf makinesiyle başlayan kırılma, bugünün teknolojiden beslenen yeni medya olarak da ifade edilen sanatını etkilemiştir. Performansla birleşen geleneksel medyaların yarattığı disiplinlerarasılık, zamanla interaktiflik fikirlerini, otonom makineler, yapay zeka ve dijital teknolojilerin sanatta kullanımını tetiklemiştir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A.(2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık. İstanbul. s.46, 67, 225.
- Clark, T. (1997). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çev. Esin Hoşsucu. Ayrıntı Yayınları Sanat ve Kuram Dizisi. İstanbul. s.81
- Kaptan, S. (1998). Bilimsel Araştırma Ve İstatistik Teknikleri. Ankara. Tekışık Web Ofset, s.59
- Jobson, C.(2014). Emptied Gestures: Physical Movement Translated into Symmetrical Charcoal Drawings by Heather Hansen.
<https://www.thisiscolossal.com/2014/01/emptied-gestures-heather-hansen/>. 20 Ocak. e.t.07.03.2021
- Fernandes, C. (2020). Étienne-Jules Marey. 30 Aralık.
<http://www.betterphotography.in/perspectives/great-masters/etienne-jules-marey/48592/>. e.t.25.02.2021
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi. İstanbul. s.28-29
- Housefield, J. (2005). The Case of Marcel DUCHAMP: The Artist As Traveller and Geographer, *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*, editör: Peter Brooker, Andrew Thacker. Taylor&Francis. s.102
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg P. R., Bone, R. O., Cayton D. L. (2015), *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. Karakalem Kitabevi Yayınları. İzmir. s.84-85.
- Stokstad, M. (2005). *Art History*. Pearson. New Jersey. s. 1074.
- Tuğal, S. A. (2018). Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat. Hayalperest Kitap. İstanbul. s.27
- Yağmur, Ö. (2007). Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları. *Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı*. s.125-126.

İnternet Kaynakları

- <https://www.analisedellopera.it/profilo-continuo-di-renato-giuseppe-bertelli/>, Erişim Tarihi: 10.03.2021
- <https://collections.artsmia.org/art/1356/the-avenger-ernst-barlach>, Erişim Tarihi: 05.03.2021
- <https://www.asu.edu/cfa/art/people/faculty/collins/>, Erişim Tarihi: 30.03.2021

<https://www.netinbag.com/tr/manufacturing/what-is-a-profilograph.html>, Erişim Tarihi: 10.03.2021

<https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-durer/>, Erişim Tarihi: 09.03.2021

<https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-muybridge>, Erişim Tarihi: 09.03.2021

Görsel Kaynakçası

Resim 1. (solda) Eadweard Muybridge, Dört Nala Koşan Atları 1872
<https://www.tzv.org.tr/#/haber/5822>, e.t:07.03.2021

Resim 2. (sağda) Theodore Gericault Epsom At Yarışları, yağlıboya, 1821,
<https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-theodore-gericault-horse-racing-in-epsom/>, , e.t:07.03.2021

Resim 3. Pablo Picasso, Dora Maar Seated, <https://terraingallery.org/aesthetic-realism/art-criticism/picassos-dora-maar-seated/>, erişim tarihi: 14.03.2021

Resim 4. Fenakistiskop (Phenakistoscope), 1832'de Brüksel'de Joseph Plateau ve Berlin'de Simon von Stampfer tarafından eş zamanlı olarak icat edilen cihaz,
<https://www.tzv.org.tr/#/haber/5820>, erişim tarihi: 09.03.2021

Resim 5. Zoetrop William George Horner tarafından 1834'te icat edilen makine,
<https://www.tzv.org.tr/#/haber/5804>, erişim tarihi: 09.03.2021

Resim 6. Marcel Duchamp Çıplak Merdivenlerden İnerken No.2 1912,
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition/room-3-movement>, e.t. 08.03.2021

Resim 7. Ernst Barlach The Avenger (İntikamcı), 1870–1938, 438 × 578 × 203 mm,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/barlach-the-avenger-t00951>, erişim tarihi: 08.03.2021

Resim 8. Renato Bertelli, 'Continuous Profile' (Sürekli Profil),
<https://www.christies.com/en/lot/lot-4629017> , erişim tarihi: 06.03.2021

Resim 9. Akiyoshi Kitaoka – Rotating Snakes (2003), <https://krasena.com/99>, erişim tarihi:28.02.2021

Resim 10. Bridget Riley, <https://mark-design.co.uk/blog/bridget-riley/>, erişim tarihi: 08.03.2021

Resim 11. Pablo Garcia, Profilograph After Muybridge (Muybridge'den Sonra Profilograf), <https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-muybridge>, erişim tarihi: 12.03.2021

- Resim 12.** Profilografi ölçümleriyle pürüzlülük grafikleri, Method for Placing Template When Locating Bumps to Be Reduced, Method Of Test For Surface Smoothness Using The Bridge Profilograph adlı makaleden, <https://dot.ca.gov/-/media/dot-media/programs/engineering/documents/californiatestmethods-ctm/ctm-547-a11y.pdf>, erişim tarihi: 12.03.2021
- Resim 13.** Pablo Garcia, Profilograph After Dürer (Dürer'den Sonra Profilograf), <https://www.pablogarcia.org/#/profilograph-after-durer/>, erişim tarihi: 08.03.2021
- Resim 14.** Dan Collins, Of More Than Two Minds Cyberware Residency Monterey CA, 1993 <https://timpickup.wordpress.com/project-description/mada2-contextualization/>, e.t:06.03.2021,
- Resim 15.** Katie Grinnan, "Mirage," 2011 plastik, emaye ve kum 79 x 63 x 72 inç Hammer Museum Yerleştirme Görünümü, 2013 erişim tarihi: 15.03.2021
- Resim 16.** Yoshitoshi Kanemaki, <https://www.designboom.com/art/yoshitoshi-kanemaki-wooden-glitch-sculptures-11-10-2016/>, erişim tarihi: 08.03.2021
- Resim 17.** Jean Tinguely, <https://www.sculpturenature.com/en/movement-as-the-essence-of-life-jean-tinguely-in-the-stedelijk-museum-amsterdam/>, erişim tarihi: 15.03.2021
- Resim 18.** Vladimir Tatlin, <https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>, erişim tarihi: 15.03.2021
- Resim 19.** Heather Hansen, <https://www.thisiscolossal.com/2014/01/emptied-gestures-heather-hansen/>, erişim tarihi: 07.03.2021
- Resim 20.** Margie Livingston, <https://www.seattlemag.com/arts-and-culture/15-best-things-do-seattle-december-2018>, erişim tarihi: 15.03.2021

SANAT ESERLERİNİN PAZARLANMASINDA ARACI KURUM OLARAK SANAT GALERİLERİ

Özet

Kültürün somut öğelerinin başında gelen sanat eserlerini ortaya koyan sanatçı, profesyonellik gerektiren ve ömür boyu devam eden bir meslek alanının üreticisidir. Sanatçı eserini üretirken; düşüncesi, duyguları, düş gücü sonucu ortaya çıkan imgelerini bireysel ve yaratıcı becerisini kullanarak ortaya koymaktadır. Bunun yanında sanatçı, tüm hayatını adadığı mesleğinden de para kazanıp geçinmek zorundadır. Günümüzde sanatçılar görüntülü ve yazılı medya ortamlarının artması ile kendi üretimlerini pazarlayabilme imkânına sahip olsalar da bu yeterli değildir ve bu pazarlamayı onun yerine yapacak olan bir takım aracı kurumların olması gerekmektedir. Bu aracı kurumların başında sanat galerileri gelmektedir. Galeri; sanatçısının tanıtımını yapan, eserlerini düzenli olarak sergileyen, sınırlı müşteriye sahip, sanatın destekleyicisi ve toplumun görsel hafızasının da taşıyıcılığını üstlenen hassas işletmelerdir. Galeriler çeşitli yollarla sanatçısının reklamını yaparak tanınırlığını arttırmakta ve onun eserlerini satın alabilecek gönüllü müşteri portföyü oluşturmaktadır. Bunun içinde işletme ve iktisat alanındaki birçok pazarlama yöntemini ustaca kullanarak hem kendisinin hem de sanatçısının ayakta durmasını sağlamaktadır.

Bu araştırmada; sanatçı ve sanat eserlerinin tanıtılmasına, sunulmasına ve pazarlamasına aracılık eden sanat galerilerinin tanıtım ve satış uygulamalarının ortaya konulması amaç olarak belirlenmiştir. Sanat galerilerinin; sanatçının ve sanat eserlerinin sanat piyasasına girmesinde diğer tüm pazarlama stratejilerine oranla daha önemli ve sürdürülebilir roller üstlendiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Sanat Galerileri, Pazarlama

ART GALLERY AS BROKERAGE HOUSE IN THE MARKETING OF ARTWORKS

Abstract

The artist, who reveals the works of art, which are the main concrete elements of the culture, is the producer of a profession that requires professionalism and continues for life. While the artist is producing his work; he reveals his thoughts, emotions, and imagination images by using his individual and creative skills. In addition, the artist has to earn money and earn a living from the profession he devoted his whole life to. Nowadays, although the artists have the opportunity to market their own productions with the increase of visual and written media environments, this is not enough and there should be some brokerage house to do this marketing instead. Art galleries come first among these brokerage houses. Gallery; they are sensitive businesses that promote their artists, exhibit their works regularly, have limited customers, support the arts and carry the visual memory of the society. The galleries increase the recognition of their artist by advertising them in various ways and create a portfolio of volunteer customers who can buy his works. In this context, he skillfully uses many marketing methods in the field of business and economics to ensure that both he and his artist stand.

In this study; The aim was to reveal the promotion and sales practices of art galleries that mediate the promotion, presentation and marketing of artists and artworks. Art galleries; it was concluded that the artist and his works of art play a more important and sustainable role in the art market compared to all other marketing strategies.

Keywords: Art, Artist, Art Galleries, Marketing

Giriş

Medeniyetlerin taşıyıcısı ve göstergesi olan sanat; soyut bir varlık olan insan düşüncesi üzerinden somutlaşarak ortaya konulmaktadır. İnsan üretimi olan bu yapı; sözle, yazıyla, görsellerle, hareketle ortaya konulmakta ve geleceğe taşınmaktadır. Sanat altında konumlanan türler, tek tek sanatçıların üretmiş olduğu sanat yapıtlarının bir araya gelmesi ile bir üst yapı ve bütün oluşturmaktadır. Sanatın amacı; kapalı kapılar ardında toplumdan kopuk sanat yapıtları üretmek değil, çeşitli yollarla görücüye çıkmak, toplumun görsel hafızasının da bir parçası olmak ve sanatsever insanların beğenisine sunulmak zorunluluğu da taşımaktadır.

Sanatçı; dünya üzerinde yer alan tüm diğer meslek alanlarında olduğu gibi, uzun vadeli olarak kendi yaşamını ve bireysel olarak sürdüreceği mesleğini finanse etmek zorundadır. Sanatçı, üretimde bulunduğu sanat alanında, tıpkı diğer meslek alanları gibi kendi düşüncesi ve yeteneği paralelinde sanat eserleri ortaya koymakta ve aynı zamanda yaşamını sürdürebilmek için çalıştığı, ömür boyu uğraşısını verdiği profesyonel bir iş ile uğraşmaktadır. Bu yargıdan; sanatçının icra etmiş olduğu sanatsal üretim alanına daha çok profesyonel bir iş ve uğraşı olarak yaklaşılması gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde ise gelişen ve karmaşılaşan sanat ortamı, değişen ekonomi ve piyasa koşulları paralelinde sanatçının ilişki içerisinde olduğu çok karmaşık bir ortam bulunmaktadır. Bu ortamının önemli üretici gücü olarak yetenekleri ve düşüncesi paralelinde ortaya koymuş olduğu sanat yapıtlarının sahibi olan sanatçı gelmektedir.

Bu araştırmada; sanat eserlerinin pazarlanmasına ve satılmasına aracılık eden sanat galerinin tarihsel gelişimine değinilmiş, sanat eserlerinin tanıtılması, sunulması ve pazarlanmasındaki, rolü ele alınmış ve pazarlama uygulamalarına değinilmiştir. Araştırma kaynak tarama modeliyle tamamlanmış olup verilerin analizi için betimsel ve içerik analizi yöntemlerinden faydalanılmıştır. Ayrıca 2 sanat galerisinden mail yolu ile görüş istenmiş, bu görüşler metnin ilgili yerlerinde açıklayıcı dipnotlar olarak eklenmiştir.

Önceki Uygulamalar

Geçmişe bakıldığında, sanatçının hamisi olarak sırasıyla kilise, aristokrat kesim, devlet ve sanat simsarlarına oradan da 1800'lerden itibaren oluşmaya başlayan küresel pazar sistemi paralelinde ortaya çıkan çeşitli kurum, kuruluş ve kişiler ile daha karmaşık bir hal aldığı görülmektedir. Bu ilişkiler incelenirken, eski sanat sistemindeki sanatçı ve piyasa ilişkisinin ortaya konulması, günümüzü tanımlamak için önemli bir temel sağlayacaktır.

Yeni sanat ticareti biçimleri, toplumsal değişimlerin ve sanat eserlerine olan artan talebin sonucu olarak Orta Çağ'ın sonunda ortaya çıkmaya başlamıştır. İnsanların refahı, kültürü, bilgisi ve ufku yükseldikçe, kültürel mallara olan ihtiyaç ve talep de artmıştır. On altıncı yüzyılın sonunda büyüyen burjuvazi, sanat piyasasına yeni aktörler eklemiştir. Büyüyen burjuvazi üyeleri, sanat eserlerini satın almış ve toplamışlardır. Daha önce sanatın tek alıcıları ve komisyoncuları olan kilise ve aristokrasiye katılmışlar ve hatta zamanla onların yerini almaya başlamışlardır (Reutter, 2001). Bu kendisi ile himaye siparişi ilişkisini getirmiştir.

Eski sanat sisteminde¹ himaye siparişi ilişkisi vardı. Sanatçı çalıştığı bir atölyeye² ve çıraklara sahipti. Bir sanatçıya sipariş verilecekse, sanatçının ve atölyenin ünü sipariş almasını sağlamaktaydı. Sipariş verilen parçanın işlevi, sanatçının harcayacağı zaman, işin zorluğu, esere ödenecek ücrette göz önüne alınmıştır. Nihai olarak ücret, sanatçının o dönem sanat ortamındaki yeri ve siparişi veren kişinin veya alıcının işi almadaki gönüllülüğüne bağlıydı. Bu sistemde sanatçı piyasanın istediği işleri üretmek zorundaydı. Sanatçı tamamen piyasanın bu talebine bağlıydı ve 1700'lerde kişiselliğin ön plana

¹ Larry Shiner, 1800'lerin öncesini Eski 'Sanat' Sistemi, sonrasını ise Yeni 'Güzel Sanat' Sistemi olarak tanımlar. Eski himaye sisteminde aristokratların ve zenginlerin koleksiyonlarında bulunan sanat eserlerinin piyasaya sürülmesi (Özellikle Fransız Devrimi Sonrasında) ile spekülative bir ortamın oluştuğu, herkesin sanat eseri alıp satabilir hale gelerek bu piyasanın 1700'lerin sonunda çöktüğünden bahseder. Bakınız: Larry Shiner, Sanatın İcadı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.

² O dönemde'ki atölye anlayışı günümüzden farklıdır. Ünlü sanatçıların başında bulunduğu bu atölye geleneğini günümüzdeki imalathane anlayışına benzetilebilir. Andrea del Verrochio, Rembrant ve Rubens atölyeleri buna örnek verilebilir.

çıkartılması bu bağımlılığa karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştı (Shiner, 2017). Yeni ‘Güzel Sanat’ sisteminde ise sanatçının bireyselleştiği, bireysel yaratıcılığı ile iş üretmeye başladığı, eserini çeşitli vasıtalarla piyasaya sunduğu, eserin parça iş olmaktan çıkıp ‘eser’ statüsüne büründüğü görülmektedir. 17. yüzyılda Hollanda’da ticaretin gelişmesi ile ortaya çıkan zengin orta sınıf ile oluşan piyasa gücü, o güne kadar süren himaye gücünden daha etkili olduğu görülmüş, sanatçı artık himayenin getirdiği sipariş sistemi yerine piyasa için üretmeye başlamıştır. Ancak bu durumun tüm Avrupa’da değişmesi 19. yüzyılı bulacaktır (Selçuk & Ünay Selçuk, 2017, s. 2236). 1800’lerden itibaren Romantik anlayışla birlikte ortaya çıkan ve farklı sanat akımlarında gelişen bireyci eğilimler o dönemde Fransız Güzel Sanatlar Akademisi’nin tekelinde olan ‘Salon’ sergilerinde reddedilmesi ile tepki toplamış ayrıca ‘Reddedilenler Salonu’ adı altında Akademinin reddettiği sanatçıların eserleri sergilenmeye başlamıştır. Akademi ve devlet ikilisinin yönlendirdiği ve desteklediği sanatçıların dışında da sanat arenasına yeni bir güç olarak bireysel, bağımsız sanatçı ve sanatçı grupları girmiştir. Bu sanatçıların sergilerini açacakları ve beğeniye sunacakları resimlerinin sergileneceği mekân gereksinimleri ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devlet destekli sergiler ile sanat simsarlarının sanatçıları için düzenlediği sergiler dışında, sanatçıların bazı mekânları eserlerini sergilemek için kullandıkları görülmektedir. “Örneğin Empresyonistler ilk sergisini 15 Nisan 1874’te ‘Nadar’ olarak bilinen fotoğrafçı Gaspar-Felix Tournachon’un fotoğraf stüdyosunda ‘Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar, Baskı Resimciler Birleşik Topluluğu’ adı altında açarak eserlerini herhangi bir yere bağımlı olmadan sergilemişlerdir. 1886 yılına kadar burada sekiz tane grup sergisi açmışlardır.” (Padberg, 2013, s. 6) 19. Yüzyılda sanatçıların eserlerinin sergilenmesi ve piyasaya sunulması yukarıdaki bazı örneklerde de görüldüğü gibi günün gereklerine ayak uydurarak değiştiği ve değişen piyasa ve pazar koşullarının kendisi ile birlikte yeni kurumları ve kişileri sanatın alınıp satılmasında ortaya çıkarttığı görülmektedir. Oluşan bu yeni koşullarda koleksiyonerler ve sanat simsarları aracı olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. O dönemde sanat simsarlarının başında Ambroise Vollard gelmektedir. Vollard, neredeyse tüm Fransız modern sanatçıları ile bir şekilde ilişki içerisinde olarak, onların birçok eserini alıp satmıştır.

Zamanın ruhu, geleneksel ve geçmişte olanı geride bırakarak, kendi düşüncesini ve uygulamaları paralelinde gününe ayak uyduracak yeni kurumlar, kişiler ortaya çıkarmıştır. Sanatın pazarlanmasında geçmişin ortaya koyduğu uygulamalar farklılaşarak ve yeni uygulamalarla kurumlarını oluşturarak devam etmiştir. 20. yüzyıl içinde sanatın alınıp satılmasına aracılık eden kurumların yanında gelişen teknoloji ile bazı sanatçıları bizzat üretmiş oldukları işlerle kendi pazarlarını yaratmaya başlamışlardır.

Tarihsel örneklerden de görüleceği üzere, her dönemin yarattığı toplumsal, politik, ekonomik koşullar 20. Yüzyıl’a kadar sanatçıların himaye ve hamiler tarafından sipariş edilen, konusu belirlenmiş eserler ürettikleri görülmektedir. 1800’lerden itibaren bu sistemin değişmeye başladığı ve bir önceki yüzyılda ortaya çıkan yeni kişi ve kurumlar,

sanat arenasında baş döndürücü değişimler, sanatçının ürettiği yapıtların tanıtımı, eserlerinin sergilenmesi ve eserlerinin pazarlanması ile ilgili yeni birtakım uygulamalar getirmiştir. Sanatçı, teknolojinin getirmiş olduğu birtakım olanaklardan yararlansa da tek başına kendi eserlerini satması, kendini, finanse etmesi zor görünmektedir. Sanatçının birincil odağı üretmek, eser ortaya koymaktır. Sanatçının ortaya koyduğu eserin-eserlerin pazarlanması ve satılması ile ilgili işleri yürüten kurumların başında sanat galerileri gelmektedir. Gerek Türkiye de ve gerekse de dünyada sanat galerileri sanatçıların ve eserlerinin ilgili kitlelere ulaşmasında geliştirmiş olduğu tanıtım, sunum ve pazarlama yöntemleri konusunda profesyonel, vazgeçilmez aracı kurumlar haline gelmişlerdir.

Sanat Eserinin Tanıtılması, Sunulması ve Pazarlanmasının Aracısı Olarak Sanat Galerileri

Sanayi devrimi ile birlikte ekonomik sistemlerin değişmesi, 20. Yüzyılda ortaya çıkan küreselleşme kavramı ve iletişim yollarının hızlı bir şekilde gelişmesi ile sanatı üreten ve sanatı pazarlayan kurumlarında çağa ayak uydurmasını ve değişimini kendisi ile birlikte getirmiştir. Sanatçının tanıtımı, ulusal ve uluslararası kabulü sanatın farklı bir boyutunu oluşturmakta, bir takım kurum ve kuruluşların sanatçının bu boyutuna eğilerek onun tanıtım ve pazarlanmasında aracı rolü üstlenmektedir.

Sanayi devrimi sonrasında sanat, hamisi olan kurumların elinden kurtulması ile gelişen galericilik sistemi, sanatçının sipariş üzerine eser ürettiği anlayıştan çıkmasını sağlamış, ilerleyen süreçte diğer kurumların yanında galerilerde sanat piyasasının en önemli aktörlerinden biri haline getirmiştir (Arıkan, 2019, s. 12). Sanatçılar kendi dönemlerinin duygusal ve görsel hafızalarını oluşturmakta ve bunu insanlığa sunan bir misyona sahiptirler. Günümüzde, sanatçı atölyesine kapanıp dünyada oluşmuş olan sanat piyasasından kopuk ve keşfedilme dönemi sona ermiştir. Sanatçılar, sanat galerileri vasıtası ile kendini tanıtmak, kabul ettirmek, geçimini sağlayabilmek, sanatını sürdürebilmek için eserini satmak zorundadır. Sanatçı pazarlama odaklı değil, yaratıcı ve özgün bir bakış açısına sahip olmalıdır. Onun yerine pazarlama işlevini yerine getirecek, pazarlamayı yapacak olan sanat galerileridir.³

³ Bu konuda Mixer Arts Galerisi: Mixer, 2012 yılında genç ve kariyerinin başındaki sanatçıların gelişmesine olanak sağlayan bir çağdaş sanat mekanı olarak kuruldu. Farklı disiplinlerde çalışan sanatçıların eserlerinin daha fazla görünürlük sağlamasına imkan tanıyan sergiler, atölye çalışmaları, eğitim ve konuşmalar düzenleyerek programlarına devam ediyor. Beraber çalışacağı sanatçılar ile öncelikli olarak Mixer'in genç ve dinamik yapısı ile örtüşen portfolyolar ile ilerliyor. Sergi takvimini oluştururken pek çok farklı disiplinde sanat üretimini göstermeyi hedefleyen içerikler çalışan Mixer sektörde aktif olarak üretim yapan sanatçıların çalışmalarını takip ediyor ve yeni diyaloglar başlatıyor. info@mixerarts.com mail adresi üzerinden ulaşan portfolyoları inceliyor ve uygun bir sergi konsepti dahilinde değerlendirmeye açık yapısı ile sanatçılara geri bildirimlerde bulunuyor ve sanat kariyerlerinde onlara belirleyici bir yön olma amacıyla hareket ediyor. Öte yandan bir sanatçı veya küratör ile çalışılan her sergide kişilerin kurumumuza kazandıracağı yeni boyut ve fikirler bizi de heyecanlandırıyor." görüşünü beyan etmiştir. (Mixer Arts Galerisi, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 25.11.2019) Haldun Dostoğlu: "Galeri Nev İstanbul olarak çalıştığımız sanatçıların anlayışını, sanat tavrını ve sanat pratiğindeki özgünlüğünü hiçbir zaman birbirinden ayırmıyoruz. Bu durumun da aramızdaki ilişkilerin uzun soluklu olmasının en önemli nedeni olduğunu düşünüyoruz. Birlikte

Sanat galerileri, sanatçıların eserlerini alıcı, izleyici ve koleksiyonerler ile buluşturan, sanatçılarla uzun vadeli olarak diyalog kuran, sanatçıların sergilediği eserlerini satarak da belli bir kar elde etmek, bunu yaparken de ulusal ve uluslararası bir çizgi takip etmek zorunda olan işletmelerdir (Ağlargoğlu & Öztürk, 2015, s. 28).

Günümüzde sanat piyasasını sanatçılar, sanatseverler, küratörler, koleksiyonerler, eleştirmenler, sanat galerileri, müzeler, sanat fuarları, müzayede evleri gibi kişiler ve kurumlar temsil etmektedir (İzmir, 2017, s. 32). Sanat piyasasının arz ve talep cephesinin iki aktörü bulunmaktadır. Bunlardan arz kısmını oluşturan sanatçılar, talep kısmını oluşturanlarda sanat eseri alıcıları ve koleksiyonerlerdir.⁴ Sanat galerileri ise bu noktada sanat piyasasında sanatçının sergilediği yapıtını talep edene satarak kar elde etmek ve bu kar ile devamlılığını sürdürmek zorunda olan aracı bir işletme konumunda görülebilir. Sanatçı, atölyesinde eserlerinin üreterek galeriye ulaştırırken, galeri de sanatçının eserlerinin piyasa ile buluşturan bir görev üstlenmektedir. Galeri, sanatçının ürettiği yapıtın tanıtımını yaparak, ona uygun satın alma gücüne sahip kişileri ve sanatseverleri bulmak görevini üstlenir. Sanat piyasasının önemli bir aracı aktörü olan sanat galerileri, sanatçı ve sanat eseri pazarlamasında tüm diğer kurumlar ve kişiler ile de bir şekilde dirsek teması içerisindedir.⁵

çalıştığımız sanatçıların büyük bir çoğunluğu ile yirmi beş yılı aşkın bir birlikteliğimizin olmasının yanı sıra onların ilk sergilerini de açmış olmanın gururunu yaşıyoruz. Çeyrek yüzyıl birlikte olmanın avantajlarını hem sanatçılar hem de biz fazlasıyla farkındayız.” demiştir (Haldun Dostoğlu, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 21.11.2019).

⁴ Haldun Dostoğlu: “Galeri Nev İstanbul olarak tabi ki uzun yıllar boyunca oluşmuş, bize güvenen ve galerimizin sunduğu sanatçıları destekleyen bir alıcı kitlemiz var, ancak tabi ki sürekli yeni izleyiciler, genç bir nesil ekleniyor bu kitleye. Eserlerin iyi koleksiyonlara girmesi bizim önceliğimiz, buna çok dikkat etmeye çalışıyoruz.” görüşünü beyan etmiştir. (Haldun Dostoğlu, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 21.11.2019) Mixer Arts Galerisi: “Türkiye’de sanat alanında alım yapan ve bilinen koleksiyonerler ile temas halinde kalmaya yönelik çalışıyoruz. Kuruluşundan bu yana Mixer’de yer alan sergileri takip eden ve alım yapan kemik bir koleksiyoner kitlemiz var. Daha önce temas etmediğimiz koleksiyonerler ile bir araya gelebileceğimiz ‘Collector’s Brunch’ gibi etkinlikler ile bu kitlemizi her geçen gün geliştiriyoruz. Koleksiyon oluşturma temelinde büyük bir sanat tutkusu ve ilgisi yer alıyor bu yüzden sanatsever, ilgili ve tutkulu koleksiyonerler ile sanatçıların eserlerinin en doğru yerde olmasını hedefliyoruz. Sanatsever bir kitlenin dışında kurumsal şirketlerle de iş birlikleri yapıyoruz. Mixer Editions seçkimizde yer alan ve farklı baskı tekniklerinde üretilen edisyonlu çalışmalar ile koleksiyonerliğe başlamak isteyenlere yönelik alternatifler oluşturarak aynı zamanda danışmanlık hizmeti veriyoruz.” görüşünü bildirmiştir. (Mixer Arts Galerisi, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 25.11.2019)

⁵ Mixer Arts Galerisi: “Diğer kurumlar, oluşumlar ve kişiler ile yakından temas kurmak galeriyi karşılıklı besleyecek iş birliklerini doğuruyor. Juma Binası’nda yer alan galeriler ile iş birliğinde olmaya ve birbirini desteklemeye yönelik çalışıyoruz. Fuarları sanatçılarımızın eserlerini galeri mekanından çıkararak daha geniş bir kitle ile buluşturmak amacıyla katılıyoruz. Bazı sergiler özelinde küratörler ile çalışıyoruz ki bu iş birliğinin galeride yer alan sergilerin fikrini, metnini ve çevresini beslemeye olanak tanıdığına inanıyoruz. Kurumsal iş birliklerine açık şirketler ile sanatın birleştiren yapısı altında buluşmayı tercih ediyor ve karşılıklı olarak galeri yapımızı besleyecek projeler üretiyoruz.” görüşünü beyan etmiştir. (Mixer Arts Galerisi, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 25.11.2019) Haldun Dostoğlu (Galeri Nev): “Saydığımız tüm kurumlarla (Koleksiyoner, fuar, müzayede evleri, küratörler, diğer galeriler, sanatçıyı destekliyor görünen holding, şirket ve bankalar vs.) doğal olarak dirsek temasındayız, koleksiyoner/galeri/sanatçı üçgeni zaten bu sektörün birincil öğeleri, küratör ve kurumlar ise bu sektörü görünebilir kılan ve destekleyen ikincil diğer unsurlar. Sponsorluk ve sanata destek veren birçok kurum ile doğal olarak temastayız. Son yıllarda Türkiye’de açılan özel müzeler sanatçı ve galeriler için vazgeçilmez değerler. Sanatın yaygınlaşmasında galerilerin yapamadığı bir sürü görevi daha büyük bütçelerle müzeler üstleniyor. SAHA gibi sanata destek veren, sanatçıların projelerini

Sanat galerileri, alıcısının ve hedef kitlesinin beklentilerini karşılayacak bir yol izlemesi gerekmektedir. Günümüzde faaliyet gösteren birçok markanın yaptığı gibi galeride alıcısına, müşterisine ve hedef kitlesine kaliteli bir hizmet sunduğunda hem kendisi markalaşacak hem de bu marka altında sergiler açacak ve bu markanın olumlu katkısı sanatçısına da yansımayaacaktır. Galerilerin sergi salonlarının; sanatsal ünleri ile ilgili teknik kalite, hizmetin sunumu ile ilgili fonksiyonel kalite ve fiziksel çevreden oluşan kalite boyutlarını da göz önüne alarak stratejiler geliştirmek zorundadır (Argan, 2009, s. 4-5)

Türkiye’de,⁶ 1980’li yıllardan itibaren banka ve kurum galerilerinin ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Her banka ve kurum, sanatçıların eserlerinin sergileyebilecekleri kendi kurumsal markaları altında sanat galerisi açmaya başlamıştır. Bir sergileme mekanı olarak banka ve kurum galerileri;

“Resim satın almak ya da sergi düzenlemek amacıyla resim sanatının gelişmesine katkıda bulunurlar. Böylece sanata farklı biçimlerde destek olmayı ilke edinen bu kuruluşlar ‘banka galerisi’ kavramının yerleşmesinde rol oynamışlardır.” (Çolak, 2011, s. 5)

Sanatçıların eserlerinin sergileme kolaylığı, yetenekli sanatçıları destekleme, plastik sanatlar zevkini yaymak ve geliştirmek, milli kültürünü tanıtmak gibi misyonlarla hareket eden Devlet Sanat Galerileri bulunmaktadır. Ancak bu galerilerin sanat piyasasına etkisinin olup olmadığı veya sanatçının eserlerinin pazarlanması ve satışını yapılması konusunda herhangi bir politikalarının bulunup bulunmadığı tartışmalıdır.⁷ Daha çok bireysel bir girişim olan sanat galerileri, devlet desteği almadan, sanatçısının eserlerini sınırlı müşteri portföyüne satmaya çalışarak ayakta durma mücadelesi vermektedir. Devletin kendisine oluşturacağı sanat politikası paralelinde, galericilere vereceği teşvikler, galeri kira yardımları, sanat eseri üzerinden alınan KDV oranlarının düşürülmesi, sanat galerilerinin daha uzun soluklu işler yapmasını, projeksiyonlar geliştirmesini sağlayacak bunun dolaylı etkisi de sanatçıya olacaktır.

Velthius; sanatçıların üretmiş oldukları işleri sergileyen galericilerin, sanatçının eserini alırken veya alıcısına satarken karı veya zararı hesaplamadığını söyler. Burada

destekleyen kurumlara da çok önem veriyoruz ve yakından izliyoruz. (Haldun Dostoğlu, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 21.11.2019)

⁶ Ülkemizde, Osmanlı’nın son dönemlerinden itibaren açılan sergilerden söz edilse de kurumsal galeriler bulunmamaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet destekli sergiler açılmış ancak ilk galeri girişimleri 1940 ile başlamıştır. Açılan ilk galeriler de uzun soluklu olamamışlardır. İlk galeri girişimi, İsmail Hakkı Oygur’a aittir. Türkiye’de uzun soluklu galerilerin açılması 1970 sonrasına dayanır. Bakınız: Emriye Okutur, Türkiye’de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011, s. 7-8.

⁷ Türkiye’de 48 ilde İl Kültür ve Turizm Müdürlüklerine bağlı Devlet Sanat Galerileri bulunmaktadır. Bu galerilerde sanatçıların eserlerinin sergilenmesinin yanı sıra çeşitli kurslar, konferanslar ve film gösterimleri gibi yan etkinlikler de yapılmaktadır. Salonlar sanatçılara belli bir ücret karşılığı kiralanmakta, kurul tarafından eserleri sergilenmeye uygun bulunan kişilerin sergi açmasına onay verilmektedir. Sanatçı eserlerini satmakta serbesttir. Bakınız: <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3124/guzel-sanatlar-galerileri.html>.

sanatçının yapıtına fiyat biçerken sanatçının konumunu, koleksiyoncunun ciddiyetini ve sanatı sanat olduğu için göz önüne almaktadır. Sanatçının eserini yüksek fiyattan satın alıp alıcısına olabildiğince kar oranını düşürerek satmaktadır. Galerici satacağı eserin fiyatlandırmasını, eseri alacak kişinin korunmasını da göz önüne almakta öte yandan galerinin işleyişini etkilemeyecek ve zarar etmeyeceği biçimde fiyat biçer (Örnek & Özatalay, 2015, s. 6). Sanat eserlerine yönelik bir talebin olması, o talepler doğrultusunda sanat eseri alıcısının beklentisinin öngörülmesi, onun karar verme sürecine yardım edecek mekanizmaların ortaya konulması sanat pazarlamasının önemli bir noktasıdır (Argan, 2009, s. 2). Ağlargoğlu ve Öztürk (2015, s. 42); sanat galerilerinin amaçlarını, sanatçıya gelir getirmek, sanatçıların çıkarlarını korumak, galerinin karını arttırmak, genç sanatçıların eserlerini sergilemek ve desteklemek, sanatsal değeri olan eserleri sergilemek, alıcı ve izleyenin sanata olan ilgisini arttırmak olarak ortaya koymuşlardır.

Ticari bir yapı olarak görülmeyen bienaller, galerilerde en fazla işin dolaşımında olduğu ve eserin satıldığı tarih aralıklarıdır (Altuğ, 2014, s. 71). 14 Eylül ile 10 Kasım 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilen 16. İstanbul Sanat Bienali esnasında İstanbul'un 90'ı aşkın sanat galerisi ve mekanında eş zamanlı olarak açılan kişisel ve karma sergilerle yüzlerce sanatçının eserleri sergilenmiş ve satılmıştır.⁸ Direkt ticarete yönelik olmayan bienal, bu potansiyeli ile sanat fuarlarını geride bırakmıştır.

Tanıtım Uygulamaları

Sanatçının reklamı, onun ürettiği eserlerin satılacağı kişilerin sergiyi gezmesi, sanatçının üretimlerinin kayda değer şeyler olduğu konusunda ikna edilmesine dayanır. Reklamın tanıtım sanat eserine uyarlandığında; yüzyüze satış dışında kalan tüketiciyi (Sanatsever, Koleksiyoner vb.) ürün veya hizmetin (Sanat Galerisindeki sergi, sanat eseri vb.) olduğu konusunda haberdar etmek, görsel ve işitsel yöntemler kullanarak (Sanat ve özel dergilerde sergi ilanları, eleştiri yazıları, afiş, broşürler, mail listeleri vb.) yayınlanmasıdır (Alıcı, 2014, s. 99).

Öncelikle sanatçı üretmiş olduğu yapıtları ile bütünleştiği zaman marka haline gelmektedir. Bu kapsamda sanatçının hem yaratıcı hem de girişimci olduğunu söylenebilir. Sanatçının oluşturmuş olduğu bu markanın sanat dünyasına, topluma tanıtılması ve sanatçının mesleği gereği pazarlanmasına aracısı olan galeriler, sanatçıyı tanıtmak için bir çok yöntem kullanmaktadır.⁹

⁸ Bakınız: 16. İstanbul Sanat Bienali, Yedinci Kıta Rehberi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Yayın Yönetmeni: Erim Şerifoğlu, YKY, İstanbul, 2019, Paralel Etkinlikler Kısmı s:189-217.

⁹ Haldun Dostoğlu: "Bir sanatçı için en önemli tanıtım şekli eserlerini düzenli olarak sergilemesidir. Eserlerinin nitelikli koleksiyonlara girmesi, eserlerinin yayınlarla belgelenmesi, arşiv çalışmalarının yapılması, yurtdışı ilişkilerinin sağlanması, onları yerli ve yabancı sanat otoriteleri ile bir araya getirmek, sanatçılara üretim aşamasında destek olmak gibi çalışmalar bir galerinin en önemli görevleridir." görüşünü beyan etmiştir. (Haldun Dostoğlu, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 21.11.2019) Mixer Arts Galerisi: "Beraber çalıştığımız sanatçıların çalışmalarını pek çok farklı platformda vurguluyoruz. www.mixerarts.com 'da beraber sıklıkla çalıştığımız sanatçıların çalışmalarını ve biyografilerini paylaşıyor, sosyal medya kanallarımızda aktif olarak gönderiler yaparak eserleri ve sanatçıları izleyici

Sanat galerileri sanatçının eserlerini pazarlarken; alıcısına sanat eserlerinin orijinalliği konusunda garanti vermekte, alıcı ve izleyicisiye sergiyi duyurmak için davet göndermekte, basın bültenleri düzenlemekte, e posta ile izleyicisine ve koleksiyoncuya ulaşmakta, kendi web sitesinde duyuru yapmakta, müşteri veritabanını tutmakta, teslimat ve satış sonrası ile ilgili işlemleri yapmaktadır (Ağlargoğlu & Öztürk, 2015, s. 44).

Geleneksel olarak galeriler; sanatçının düzenlenecek sergilerini gazete, dergi reklamları ve afişlerle sergilerini duyurdukları, sergi ile ilgili kataloglar hazırladıkları görülmektedir. Günümüzde değişen teknolojiler ve iletişim yolları, sanatçının evrensel bir olgunun parçası olması nedeniyle bazı konularda ekstra finansman gerektiren bir çok yeni yol ve yöntemin ortaya çıktığı görülmektedir.

Günümüzde en önemli tanıtım mecralarının başında, bilgisayar teknolojisi ile gelişen internet tabanlı ortamlar gelmektedir. Galeriler kendi isimleri altında açmış oldukları bu web sitelerinde, sanatçıların özgeçmişleri, geçmişte açmış oldukları sergiler, güncel sergiler ve gelecekte açılacak sergiler hakkında izleyiciyi ve sanatseveri bilgilendirici çalışmalar yapmaktadır. Bu bölümlerde sanatçının eserlerinden de bir seçkiye yer verilerek sanatçı hakkında izleyicinin bir fikir sahibi olması sağlanmaktadır. İzleyici ve alıcı bu bilgilendirmeler ışığında sanatçıyı konumlandırabilmekte ve sanatçıyı algılamasına yardım etmektedir. Ayrıca bu siteler sanatçının açmış olduğu sergiler için hazırlanmış olan, sanatçının eserlerinin geniş bir yelpazesini sunan katalogları da online olarak yayınlamakta sanatçının tanıtımına katkı sunmaktadır. Galeriler hazırlamış oldukları bu web sayfalarını, başta ingilizce olmak üzere farklı yabancı dil seçeneklerini de kullanarak sanatçının uluslararası izleyici ve alıcılarında beğenisine sunarak, sanatçının uluslararasılaşmasına katkıda bulunmaktadır. Ayrıca yaygın olarak, mail listeleri oluşturup açılacak sergiler konusunda da izleyici ve alıcıyı bilgilendirmektedir. Online ortamlarda sanatçılar bireysel olarakta girişimlerde bulunabilmektedir.

Teknoloji ile tanıtım ve pazarlamanın yeni bir boyut kazanması ile günümüzde sanatçı, kendi eserlerinin satışını ve tanıtımını yapabilme olanağına kavuşmuştur. Sanatçılar, kişisel sitelerini oluşturmakta, hedef kitleleri paralelinde sosyal medya tanıtımları yapmakta, dünyadaki önde gelen bazı sanat eseri satış sitelerinde eserlerini piyasaya sunabilmektedir. “Sanatçının kendi eserlerini satması ya da kendini finanse edeceği sponsorluklar bulması ancak tanıtım ve pazarlama ile yapabilecek çalışmalardan geçmektedir. Kendinden önceki yaşanmış deneyimler sanatçının bu tür çalışmaları yürütmesine katkıda bulunabilir.” (Beteş, 2016, s. 22). 20. yüzyılda sanatçıların bazıları

ile buluşturuyoruz. Basın ve medya ilişkileri için her sergiye özel bilgilendirici metinler ve görseller hazırlıyor ve bu içeriklerin uygun mecralarda yayınlanmasına yönelik çalışıyoruz. Sergilere paralel oluşturduğumuz iç ve dış mekan etkinlikleri ile sergilerin hafızada kalmasını ve eğitici olmasını sağlıyoruz.” demiştir. (Mixer Arts Galerisi, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 25.11.2019)

üretmiş oldukları işlerle, bizzat kendi pazarlarını yaratmışlardır. Bunların başında Warhol, Schnabel¹⁰, Damien Hirst gibi sanatçıları örnek olarak gösterebiliriz.

Yapılan genel bir araştırmada; galericiler, sanatçısını ve kendi kurumsal kimliğinin reklamını yaparken; sanatçılar, eserleri veya galeri ilgili promosyon ürünler dağıtmak, müzayedelere eser vermek, yurtdışındaki sanat fuarlarına galeri olarak katılmak, sponsor bulmak veya sponsor olmak faaliyetlerini az, internet üzerinden satış yapmaya ise olumlu bakmamaktadır. Bilboardlara belirli bir ücret karşılığı reklam vermek, kampanya yapmak, radyo veya televizyona belli bir ücret karşılığı reklam vermek en az tercih edilen tanıtım ve reklam araçları olduğu görülmüştür (Ağlargoğlu & Öztürk, 2015, s. 45).

Günümüzde kitleleri kendine çeken ve bu kitlelerin günlük yaşamlarının bir parçası haline gelen organizasyonların başında sanat fuarları¹¹ gelmektedir. Sanat fuarları; sanatın pazarlandığı ve bir çok galerinin bir araya gelerek oluşturduğu, galerilerin kendi sanatçısını veya sanatçıları temsil ettikleri geniş katılımlı ticari organizasyonlar olarak görülebilir. Sanatçının öncelikle ulusal ve devamında da uluslararası arenada tanıtımının yapılabileceği, izleyici ve alıcı sayısının yüksek olduğu kapsamlı etkinliklerdir. Galeriler bu organizasyonlara ya tek bir sanatçı ya da kendi çatısı altında eser üreten sanatçıların karma sergileri ile katılarak hem tanıtım yapmakta hem de temsil ettiği sanatçınneserlerini satmaktadır.

Sanat Galerileri, günümüzün popüler sergi düzenleyicileri küratörlük mesleği ile de iç içedir. Türkiye’de kavram başlangıçta sergi yapımcısı olarak adlandırılmıştır. Fakat “Küratör; Sanat yapıtının seçilmesi, sergileme uygulamalarının yönetimi, belgelendirme etiketlerinin yazılması, malzemelerin yorumlanması, kataloglanması ve basımıyla ilgilenir.” (Ötgünç, 2017, s. 12) Küratörlük ismini daha çok bienal gibi büyük sanat organizasyonlarında sıkça duyulmakta, yerine getirmiş olduğu görevlerin sanat galericiliği ile örtüştüğü ve galericiliğe artı bir değer kazandırdığı söylenebilir. Küratörlerin de sanat galerileri ile çalışarak sanatçıların profesyonel düzeyde ulusal ve uluslararası arenada tanıtılmasına katkı yapmaktadır.

Pazarlama Uygulamaları

Günümüzde pazarlama ve satış odaklı tüm işletmeler, kendine has tanıtım ve pazarlama stratejileri geliştirerek kurumsal ömürlerini uzatmak, diğer işletmeler ile rekabet etmek, müşteriye kendisine çekmek ve bu müşteri ile birebir veya dolaylı olarak ilişki içerisinde olmak zorundadır. “İşletme; iktisadi bir amacın gerçekleşmesi için bir müteşebbise ait bir veya birden fazla işyerinin örgütlenmesinden (organizasyonundan)

¹⁰ Donald Kuspit, Julian Schnabel’in kendisi ile ilgili olarak ‘Picasso’dan sonra gelmiş geçmiş en büyük lanet olası sanatçı olduğunu’ beyan etmiştir. Bu sözün onun satmasını sağlayan bir etken olduğunu reklamın iyisinin veya kötüsünün olmadığını söyler. Bakınız: Donald Kuspit, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.

¹¹ Mixer Arts Galerisi: “2012 yılından bu yana, hem ulusal hem uluslararası fuarlarda yer alıyoruz. İstanbul başta olmak üzere Art Stage Singapore gibi genç ve alternatif fuarlara katılım göstererek sanatçılarımızın eserlerini hem yerel hem küresel noktalarda gösteriyoruz.” görüşünü sunmuştur. (Mixer Arts Galerisi, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 25.11.2019)

oluşan bir birim” (Taşkın, 2012, s. 77) olarak tanımlandığına göre sanat galerilerinin de kendine has bir takım pazarlama stratejileri geliştirmesi ve diğer alanlarda faaliyet gösteren işletmelerin kullandığı yöntemleri kullanmaları gerekmektedir. Sanat galerileri; “...romantik ve idealist dürtülerle, kurulma nedeninin içinde de daha çok sanatçı güdümlü, sanatçının safında olan bir kurum” (Altuğ, 2014, s. 54) olarak kendilerini tanımladıkları için yapmış oldukları pazarlamanın tam olarak ismini koymazlar. Aşağıda galericilerin isimlendirmedikleri ancak doğrudan veya dolaylı olarak kullanılan pazarlama yöntemlerine yer verilmiştir.

Aracı kurumlar (Galeriler), tanıtıma odaklıdır. İlişkisel-deneyimsel pazarlama, Pazarlama; pazar bölümlendirme, ziyaretçi motivasyonu, fiyatlandırma, hizmet sunumunu içeren birçok alanın bütünlüğünden oluşturmaktadır (Argan, 2009, s. 3).

Özellikle 1980’lerden itibaren günümüzün piyasasında önem kazanan pazarlama yöntemlerinin başında ilişkisel pazarlama gelmektedir. Bu pazarlama türünde işletmeler ve şirketlerin müşteri sadakatine büyük önem verdikleri görülmektedir. Bu anlayış, hali hazırdaki müşteriye elinde tutma, yeni müşteriler kazanmak için birtakım faaliyetler yapma ve kazandığı müşteriye elde tutma anlayışını benimsemektedir. Müşterinin uzun süreli olarak sadakatini sağlanması, uzun vadeli olarak karlar getireceğinden onlarla birebir ilişkilerin ve iletişimin kurulduğu görülmektedir (Yurdakul, 2015, s. 269).

Sanat galerilerinin bu yöntemi kullanmalarının sebeplerinin başında müşteri portföyünün kaybedilmemesi üzerine kuruludur. Galerilerin müşterilerinin başında koleksiyoner ve sanatseverler gelmektedir. Ayrıca gününbirlik bir müşteri kitlesi de mevcuttur. Gününbirlik müşteri kitlesi daha çok deneyimsel pazarlama paralelinde ele alınabilir. Sanat eseri alıcısının görsel olarak sanat eseri ile kurduğu duygusal ve dekoratif bağ sonucu oluşan alımdır. Tek eser üzerinden gider ve sonrasında alıcının sanatçıya ve sanat eserine sadakati uzun süreli değildir.

İlişkisel pazarlamada, alıcının sanat anlayışı ve istekleri paralelinde birtakım sergiler açılmakta, sanatçılarla çalışılmaktadır. Sadakati sağlanmış alıcının galeriye getirisi yüksektir. Ona yeni sergilerin devamının geleceğini söyler uzun soluklu bir ilişkiyi içerisinde barındırır. Bu pazarlama türü aynı zamanda alıcıya da yüksek karlar bırakmaktadır. Onu psikolojik olarak ta rahatlatır iyi bir koleksiyona veya eserlere sahip olmanın tatminini yaratarak, sosyal anlamda da ayrıcalıklı bir statü ve değer kazandırır. Bu pazarlama sonucunda galeri alıcıyı kazanır, onu tatmin eder, onu elde tutar ve memnuniyeti geliştirmek için yeni birtakım planlamalar yapar. Galeri uzun soluklu ilişkiler yarattığında, kendisini ayakta tutacak finansal desteği yaratarak bir marka değeri kazanır ve onun uzun soluklu bir iş ortaya koymasını sağlar. Oluşan marka değeri, bünyesinde sürekli olarak farklı sanatçıları toplayarak gelişir ve büyür. İlişkisel pazarlama, galerinin rekabet etmesini, müşterinin karmaşıklaşan taleplerini yeni alternatifler sunarak, mevcut kalitesini arttırarak, vizyonunu geliştirerek sürekliliği sağlar. Kısaca bu pazarlama türü, aracı bir kurum olarak sanat galerisinin, alıcısının

gereksinim duyduğu sanat eserinin onun beğenisine sunulması ve alıcının uzun süreli olarak elde tutulması üzerine kuruludur.

Pazar bölümlendirme stratejisine göre de galeriler yeni finansal yapılanmalara gidebilir. Burada sanat galerisi, alıcı hangi sanatçıyı ve hangi tür sanat yapıtlarını tercih ediyor? Alıcı bu sanat yapıtını neden satın alıyor? Alıcı Kim? gibi sorular sormaktadır. Sanat eserinin alıcıya sunulması bu sorular paralelinde gerçekleşir. Sanat eseri alıcısının zihninde oluşan galeri ve sanatçı konumlandırması, sanat eserinin alınmasında büyük rol oynamaktadır.

Galerici bazen de konsinye satış marifeti ile sanatçının eserlerini tanıtır, sergiler ve pazarlar. Burada sanat galerisi konsinyi, galerici de konsinyator pozisyonundadır. Emaneten satış anlamına gelen bu satış yönteminde, galerici sanatçının eserlerini elinde bulundurur ve sergiler. Galerici sanat eserinin doğrudan alıcısı veya sahibi konumunda değildir. Sanatçının eseri üzerindeki hakkı, eserin satışını yapmak üzere devren kazanmıştır. Ve deyim yerindeyse bu tür satış işleminde galerici komisyoncu konumundadır. Galerici, sanatçı ile eserlerinin alımı ve satımı ile galerinin payı sanatçı ile düzenlenecek bir sözleşme üzerinde belirtilir. Galerici, sanatçının belirlediği fiyat üzerinden eserlerini satmakta, satılmamış olan eserleri de sergi sonunda tekrar sanatçıya iade etmektedir.

Sonuç

Tarih boyunca sanatçının, kendi geçimini ürettiği sanat yapıtları üzerinde sağlaması farklı kurum, kişi ve anlayışlarla günümüze kadar gelişerek ve farklılaşarak gelmiştir. Günümüzde sanatçının tanıtılması, eserlerinin sunulması ve pazarlanması konusunda birçok farklı kurum ve kişiler ortaya çıkmıştır. Ancak bu kişi ve kurumlar arasından sıyrılarak kendisine ayrıcalıklı bir kültür ve gelenek oluşturan sanat galerileri ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, günümüzde artık keşfedilmekten öte yapmış olduğu girişimler ve galeriler ile kurmuş olduğu uzun soluklu ilişkiler ile üretici ve yaratıcı kimliğini ön plana çıkararak eserlerini üretirken, onların beğeniye ve satışa sunulması işini galeriler yerine getirmektedir. Galerilerin kendilerine oluşturmuş oldukları köklü kurumsal yapı onların piyasaya tutunmasını ve sanatsever bir müşteri kitlesi kazanarak markalaşmalarına yol açmıştır. Marka oluşu aynı zamanda bünyesine alacağı sanatçıların da bu marka değerinin prestijinden faydalanmasının önünü açmaktadır. Sanatçı bir profesyonel olarak mesleğini icra ederken, galerici de birtakım pazarlama stratejilerle geliştirerek, onun görünürlüğünü artırarak, kitlelere ulaştırarak geçimini sağlayacak yolları sonuna kadar kullanmaktadır. Galerinin başarılı bir tanıtım sonrasında, kurumsal olarak izleyeceği tanıtım ve pazarlama stratejileri hem sanatçıyı hem de galeriyi ayakta tutacak itici güç olmaktadır.

Devlet; politikalarını sanat yolu ile halka benimsetme, milli kimlik ve kültür yapısını geleceğe taşıma, kendi değerlerinin ve kültürünün evrensel düzeyde özgül ağırlığını taşıyıcısı olan sanatçı ve aracısı olan sanat galerilerinin desteklenmesi ve teşvik

edici uygulamaları yürürlüğe koymalıdır. Bu sayede sınırlı bir alıcı kitlesine sahip galeriler, sanatçı perspektiflerini de geliştireceklerdir. Bunun içinde, devletin öncelikle evrensel düzeyde kendisini temsil edebilecek kurumsal bir sanat politikası geliştirmesi gerekmektedir.

Sanat galerileri; finansal, yönetsel birtakım stratejiler geliştirerek, kurumsal kimliğinin bir parçası haline getirerek yeni bir müşteri kitlesi yaratabilir ve mevcut müşteri kitlesini koruyabilir. Galeriler, çevresiyle ilişki kurmak ve bu ilişkiyi geliştirmek için planlı ve uzmanlaşmış bir halkla ilişkiler uygulaması ile kendisini ve sanatçısının tanınırlığını ve ulaşılabilirliğini geliştirmelidir. Galerileri bir araya toplayacak, fikir birliği edecek, sorun ve önerilerini üst kurumlara iletecek bir üst yapı¹² onların sıkıntı çektikleri konulara çözüm getirecektir.

¹² Haldun Dostoğlu bu konuda: “Birkaç kez böyle denemeler ve çalışmalar yapıldı, ancak çok başarılı olamadı, uzun soluklu olamadı, bu piyasanızın bir eksikliği diyebiliriz.” dedi. (Haldun Dostoğlu, Mail Yolu ile Bildirilen Görüş, 21.11.2019)

Kaynakça

- Ağlargo , F., &  zt rk, S. (2015). Sanat Dünyasının Kültürel Aracıları:Türkiye'deki Sanat Galerilerinin Profili. *ART-E SD *, 27-51.
- Alıcı, B. (2014). Reklam Bir Sanat Mıdır? *CB  Sosyal Bilimler Dergisi*, 90-117.
- Altuğ, E. (2014). *Peki, Galeriler Bu İ e Ne Diyor?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Argan, M. T. (2009). Sanat Galerilerinin Sergi Salonunda Algılanan Hizmet Kalitesi Boyutları. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-18.
- Arıkan, H. (2019). Küreselleşme ve Sanat. *Uluslararası İnsan  alı maları Dergisi*, 8-19.
- Bete , F. (2016). Günümüz Sanat Piyasası İçerisinde Pazarlama ve Tanıtım Faaliyetlerinin  nemi. *Medeniyet Sanat, İM  Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 9-26.
-  olak, B. (2011). Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye'de De i en Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekanları. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, 1-8.
- İzmir, O. (2017). Sanat Pazarlaması Kavramı, Kapsamı ve Boyutları . *Küresel İktisat ve İşletme  alı maları Dergisi*, 31-42.
-  rnek, S., &  zatalay, C. (2015). İstanbul'da  a da  Sanat ve Piyasa: Düşman Dünyalar mı? *TSBD 14. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi*, (s. 1-15). Ankara.
-  tg n , Y.  . (2017). Beral Madra'nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11-23.
- Padberg, M. (2013). *Impressionism*. Potsdam: h.f.ullman publishing.
- Reutter, M. A. (2001). Artists, Galleries and the Market: Historical Economic and Legal Aspects of Artist-Dealer Relationships. *Villanova University Charles Widger School of Law Digital Repository*, 8(1), 99-135.
- Selçuk, E., &  nay Selçuk, S. (2017). Sanat Piyasası ve Sanatçı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2233-2244.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı-Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taşkın, A. (2012). İ  Hukukunda İşletme Kavramı. * alı ma ve Toplum*, 75-112. 12 08, <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873940.pdf>, Erişim Tarihi: 13.12.2019

Yurdakul, M. (2015). İlişkisel Pazarlama Anlayışında Müsteri Sadakati Olgusunun Ayrıntılı Bir Sekilde Analizi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 268-287.

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:2, Mayıs/May, 2021, s. 119-131Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
26-02-2021Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
30-05-2021

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Toğrul

Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi.

baxtiyar.togrul@gmail.com ORCID: 0000-0002-4551-4844

AZƏRBAYCAN BOYAKARLIĞININ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

Xülasə

Məqalədə çoxəsirlik incəsənətimizin ən qədim dövrlərdən başlayaraq inkişaf mərhələləri qeyd edilmişdir. Həmçinin məqalədə tarixilik prinsipi və xronoloji ardıcılıq gözlənilmiş, əsasən təhlil metodundan istifadə olunmuşdur. Qaya təsvirləri Abşeron yarımadasında, Ordubad yaylaqlarında, Kəlbəcər dağlarında tapılmış qaya təsvirləri bu rayonlarda yaşamış qədim insanların qoyub getmiş olduğu dəyərli mədəniyyət və incəsənət abidələridir. Qədim dövr ərzində ölkəmiz ərazisində müxtəlif mərhələlərdə yaranan ilk dövlətlər Manna, Midiya, Atropatena, Albaniya ərazisində saray və məbəd memarlığının inşasının geniş vüsət alması ona gətirib çıxarır ki, monumental boyakarlıq bu tip tikililərin interyer tərtibatının ayrılmaz elementinə çevrilir VII əsrin ortalarında Azərbaycanın yeni yaranmış ərəb imperiyasının - İslam mədəniyyətinin tərkibinə daxil edilməsi ona gətirib çıxarır ki, bir çox digər Şərq ölkələrində olduğu kimi, Azərbaycan ərazisində də canlı məxluqların – insanların, heyvanların, quşların təsvirinə qoyulan qadağa boyakarlıq sənətində uzun müddətli bir durğunluğun yaranmasına səbəb olur. Memarlıq abidələrinin tərtibatında isə həndəsi və nəbatı ornamentlər aparıcı rol oynamağa başlayır. Yalnız XII əsrin sonu – XIII əsrin əvvəllərində Yaxın Şərqdə kitab sənətinin geniş təşəkkül tapıb inkişaf etməsi ona gətirib çıxarır ki, ölkəmiz ərazisində də boyakarlıq sənətinin mühüm sahələrindən biri olan kitab illüstrasiyasının - miniatür sənətinin yüksək inkişaf etməsinə zəmin yaratmışdır. Boyakarlıq tariximizin öyrənilməsi göstərir ki, qədim dövr və orta əsrlərdə həmçinin müasir dövrümüzdə mövcud olmuş istedadlı sənətkarlar Yaxın Şərq və dünya mədəniyyətini zənginləşdirən bir sıra qiymətli sənət nümunələri yaratmışlar. Hazırda dünyanın məşhur muzeylərində toplanan, ümumdünya sənət tarixinin səhifələrində şərəfli yer tutan bir çox nadir əsərlər Azərbaycan incəsənətinin orijinal simasını, özünəməxsus bədii-estetik mövqeyini müəyyən edir.

Açar sözlər: Təbriz rəssamları, Azərbaycan incəsənəti, Təsviri sənət

AZƏRBAYCAN RƏSİM SANATININ GƏLİŞİM AŞAMALARI

Özet

Çalışmada eski dönemden bu yana Azərbaycan sanatının gelişim aşamaları incelenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve tarih kronolojik sırayla verilmiştir. Kaya tasvirleri Azerbaycan'ın Abşeron yarımadasında, Ordubad yaylası ve Kelbecer dağlarında bölgede yaşayan eski insanlara tarafından miras olarak bırakılan kültürel ve sanatsal anıtlardır. Antik çağdan itibaren ortaya çıkan Manna, Midiya, Atropatena ve Albanya devletlerinde saray ve tapınakların yaygın olarak inşa edilmesi sonucu duvar resiminin gelişimi sağlanmıştır. 7. Yüzyılın ortalarından Azerbaycan'ın Arap Krallığına katılmasıyla İslam kültürü gelişmiş ve bununla insan hayvan tasvirleri yasaklanmıştır. Bu durum resim sanatında durgunluk yaşanmasına yol açmıştır. O dönem geometrik ve bitkisel süslemeler mimari yapılarda kullanılmaya başlamıştır. Yakın Doğu'da kitap süslemelerinin gelişimi etkisini Azerbaycan'da da ortaya koymuş ve minyatür sanatının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çalışmada Azerbaycan resim sanatını tarihsel açıdan ele alırken eski dönemlerden bu yana dünya ve Orta Doğu kültürü ve sanatına değerli eserler ortaya koyulduğu bulgulanmıştır. Günümüzde Azerbaycan ressamlarının eserlerinin müze ve koleksiyonlarda yer alması Azerbaycan sanatının özgün imajını, kendine özgü sanatsal ve estetik konumunu tanımlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tebriz sanatçıları, Azerbaycan resim sanatı, Güzel Sanatlar.

Giriş

İnsanların qədim dövrlərdə qayalar üzərində həkk etdikləri rəsmlər müxtəlif metod və materiallardan istifadə edərək çalışdıqlarını göstərir. Bədii yaradıcılıq üçün heyvan qanı, heyvan piyi müxtəlif gil növləri və kömür qarışığından həmçinin cizma vasitələrindən istifadə edərək işləmişdilər. Qədim insanların qaya üstü rəsmləri bizlərə həyatlarında baş verən hadisələri izah edir. Ən ibtidai rəsmlər insanın xarici görünüşündən tutmuş onun həyat tərzinə, məişət həyatının necə olduğunu çox aydın şəkildə göstərir. Əbədi olaraq daş qayalar üzərinə həkk edilmiş bu sənət abidələri onları yaradan rəssamların yaşadıkları, duyduqları və gördükləri anları əbədləşdirmək istədiklərinin göstərir. Dünyanın müxtəlif ölkələrində rast gəlinən nadir sənət abidələrinin günümüzdə qədər gəlib çatması və onların öyrənilməsi elmi təhlillərinin aparılması ən öndə gələn işlərdən biridir (Васильевский, 1983, s.18.). Qədim sivilizasiyaların aşkarlandığı ərazilər çoxdur lakin bu ölkələrin bir neçəsini qeyd etmək istərdim: Braziliyada Serra da Kapivara milli parkı, Liviyada Tadrart- Akakus ərazisi, Fransada Şove mağarası, Avstraliyada Kakadu milli parkı, Bolqariyada Maqura mağarası, Argentinada Kueva-de las-Manos mağarası, Monqolstanda İnsan dağlıq ərazisi, Hindistanda Madxiya-Pradeş əyalətində Mezolit dövrünə aid 500 yaxın insan məskəni günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Bu adları çəkilən qədim sivilizasiya yaşayış məskənləri Pallolit, Neolit, Enolit, Mezolit və tunc dövrlərini əhatə edir. Azərbaycan rayonlarında tapılmış mağaralar ibtidai və ən qədim insan məskənlərinin olduğunu sübut edir. Belə abidələr Qazax rayonunda Aveydağda tapılmış iki mağara Füzuli şəhərinin

yaxınlığındakı Azıx mağarası həmçinin Abşeronda, Naxçıvanda, Qobustanda, Gədəbəydə və başqa yerlərdə qədim dövrlərə aid abidələr aşkarlanmışdır. Cəmiyyətin inkişaf etməsi ilə bərabər incəsənətində inkişaf etməsi sivilizasiyaların bir-birini əvəz etməsi ilə yanaşı rəssamlıq sənətində yüksəlməsinə zəmin yaratmışdır. Qaya təsvirlərinin müxtəlif dövrlərdə müxtəlif məqsədlərə xidmət etdiyi şübhəsizdir. Lakin təsvirlər hansı ideallara əsasən yaranırsa yaransın, həmişə qədim rəssamın bacarığından bədii təfəkkürünün, yaradıcılıq fantaziyasının qüvvətli və ya zəif olmasından aslı olaraq, müasirlərimizə incəsənət əsəri kimi çox və ya az təsir göstərir (Kerimov və Əfəndiyev, Rzayev, Həbibov, 1992 s. 22.23).

Məqsəd

Məqalədə Azərbaycan rəssamlığının tarixi inkişaf mərhələlərini araşdırmaq. Azərbaycanın dünya incəsənətinə verdiyi töhfələr kontekstindən dəyərləndirmək, qədim dövrlərdən günümüze qədər gəlib çatan sənət nümunələrinin bədii yerini və önəmini müəyyənləşdirmək, həmçinin Azərbaycan rəssamlıq tarixinin ənənələrini yaşadan rəssamların tarixi və müasir mövzulara həsr olunan üslub xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməkdən ibarətdir.

Azərbaycan Boyakarlığının İnkişafı

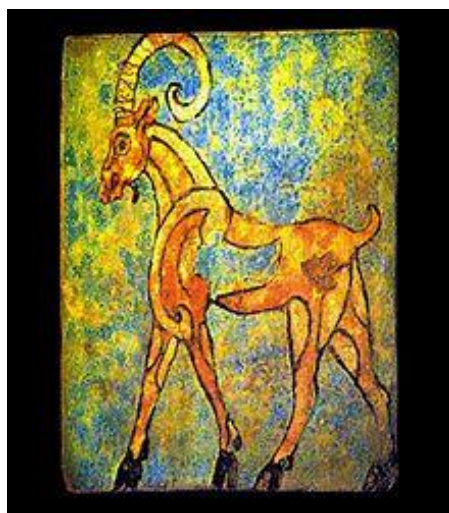
Azərbaycan incəsənəti xalqımızın tarixi və mədəni irsi qədər qədim və zəngindir. Dövrümüzə kimi gəlib çıxmış, müxtəlif dövr və mərhələlərdə ərsəyə gətirilmiş çoxsaylı müxtəlif maddi mədəniyyət nümunələri və onların qalıqları bədii irsimizin nə qədər zəngin olduğunu təsdiqləyir və sübut edir. Xalqımızın incəsənətinin geniş tədqiqi onu deməyə əsas verir ki, memarlıq və dekorativ-tətbiqi sənətlər ilə yanaşı, onun aparıcı sahələrindən biri məhz təsviri incəsənət – boyakarlıq olmuşdur.

Qobustan qayalıqlarından (“Böyükdaş”, “Kiçikdaş”, “Cingirdağ”, “Şonqardağ”, “Şıxqaya” və “Daşqışlaq” adı verilmiş qayalardan) və Abşeronun Şüvəlan qəsəbəsindən, Ordubad yaylaqlarından və Kəlbəcər dağlarından tapılmış, müxtəlif mənalar kəsb etmiş və rollar oynamış qaya təsvirləri – petroqliflər xalqımızın boyakarlıq sənətinin nə qədər qədim köklərə malik olduğunu və hələm ibtidai dövrdə onun həyatında nə qədər mühüm rol oynadığını təsdiqləyir (Şəkil 1). Bu petroqliflər vasitəsi ilə müasir dövrdə biz ulu əcdadlarımızın dünya görüşü, adət-ənənələri, məşğuliyyəti, həyat tərzini və s. geniş məlumat əldə edirik (Kerimov və Əfəndiyev, Rzayev, Həbibov 1992).



Şəkil 1: Qobustan qaya rəsmi. Bakı.

Artıq b.e.ə. I minillikdən başlayaraq b.e. VII əsrinin ortalarına - Azərbaycan ərəblər tərəfindən işğal olunduğu dövrə kimi, ölkəmiz ərazisində boyakarlıq aparıcı rol oynayır. Belə ki, vurğulanan dövr ərzində ölkəmiz ərazisində müxtəlif mərhələlərdə yaranan ilk dövlətlər -Manna, Midiya, Atropatena, Albaniya ərazisində saray və məbəd memarlığının inşasının geniş vüsət alması ona gətirib çıxarır ki, monumental boyakarlıq bu tip tikililərin interyer tərtibatının ayrılmaz elementinə çevrilir (Şəkil 2) (Kerimov və başqaları, 1992).



Şəkil 2. Manna E.Θ. 716 - 650 İzirtu xarabalıqlarından aşkarlanmış şirəli keramik lövhə.

VII əsrin ortalarında Azərbaycanın yeni yaranmış ərəb imperiyasının - İslam mədəniyyətinin tərkibinə daxil edilməsi ona gətirib çıxarır ki, bir çox digər Şərq ölkələrində olduğu kimi, Azərbaycan ərazisində də canlı məxluqların – insanların, heyvanların, quşların təsvirinə qoyulan qadağa boyakarlıq sənətində uzun müddətli bir durğunluğun yaranmasına səbəb olur. Memarlıq abidələrinin tərtibatında isə həndəsi və nəbati ornamentlər aparıcı rol oynamağa başlayır (Əfəndi, 2007, s. 80-101).

Yalnız XII əsrin sonu – XIII əsrin əvvəllərində Yaxın Şərqdə kitab sənətinin geniş təşəkkül tapıb inkişaf etməsi ona gətirib çıxarır ki, ölkəmiz ərazisində də boyakarlıq

sənətinin mühüm sahələrindən biri olan kitab illüstrasiyasının - miniatür sənətinin yüksək inkişaf etməsinə zəmin və şərait yaranır.

Orta əsrlərdə Azərbaycan boyakarları miniatür sənətində müstəsna nailiyyətlər əldə etmiş və ümumdünya incəsənəti xəzinəsinə əbədi daxil olmuş şah əsərlər vermişlər. Azərbaycan ərazisində miniatür sənətinin təşəkkülü XIII əsrin əvvəllərinə, onun çiçəklənmə mərhələsi isə XVI əsrə təsadüf edir (Cəbrailoğlu, 2009). Təbriz miniatür məktəbinin erkən mərhələsinin tədqiq olunmasında “Vərqa və Gülşə” (XIII əsrin əvvəlləri), Əlaəddin Cəvayinin “Monqolların tarixi” (1290), “Mənafi əl heyvan” (1297) və Rəşidəddinin “Cami-ət-təvarix” (1307-1314) adlı əlyazmalara çəkilmiş miniatürlər böyük əhəmiyyət və dəyər kəsb edir. Artıq XIV əsrdə Təbriz rəssamları gəlmə təsirləri yerli ənənələrlə birləşdirmə yolu ilə yeni üslub, yeni obrazlı ifadə vasitələri yaradırlar. Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Təbriz rəssamlarının yeni üslub axtarışları apardığını təsdiqləyən əlyazmalar içərisində “Böyük Təbriz şahnaməsi”nin, 1333-cü il Sankt-Peterburq “Şahnamə”sinin və bir sıra digər məşhur əlyazmaların miniatürləri böyük dəyər kəsb edirlər.

Artıq XV əsrdə tam müstəqil bədii məktəb kimi formalaşan Təbriz miniatür məktəbi Bakıda, Şamaxıda, bir sıra Orta Şərq mərkəzlərində (Herat, Şiraz) miniatür sənətinin inkişafına mühüm və əsaslı təsir göstərmişdir. Təsadüfi deyil ki, məşhur Alman alimi V. Şults Təbriz miniatür məktəbini yüksək qiymətləndirərək onu bir çox digər – Herat, Mərv, Buxara və s. miniatür məktəblərinin inkişafına səmərəli təsir göstərmiş “Ana məktəb” adlandırmışdır. XV əsrdə Təbriz miniatür məktəbinin təsiri altında Azərbaycanın başqa mədəni mərkəzlərində də miniatür sənəti inkişaf edir (Ziyadkhan Aliyev və Aslan Khalilov, 2013). Bu dövr Təbriz miniatür məktəbinin səciyyəvi üslub xüsusiyyətlərini özündə dolğun əks etdirən əlyazmalar içərisində 1445-ci il Sankt-Peterburq “Şahnamə”si və 1468-ci il Şamaxı “Antologiya”sı böyük dəyər kəsb edir (Şəkil 3).



Şəkil 3. Mirzə Əli. Xəmsə “Xosrov və Şirin”. Təbriz miniatür məktəbi.

Səfəvilər dövləti yarandıqdan sonra, Təbriz Azərbaycanın əsas siyasi və iqtisadi mərkəzinə çevrilir. Bu səbəbdən XVI əsrdə Təbrizdə Azərbaycan memarlığı və DTS ilə yanaşı, miniatür məktəbi də yeni yüksəliş və inkişaf mərhələsi yaşayır. Bu dövrdə Soltan Məhəmməd, Ağa Mirək, Mir Müsəvvir, Mirzə Əli, Müzəffər Əli, Mir Seyid Əli, Mir Zeynalabdin, Siyavuş bəy, Fərrux bəy, Məhəmmədi, Sadiq bəy Əfşar, Əli Rza Təbrizi, Şahqulu, Vəlican kimi istedadlı miniatürçü rəssamlar çalışmışlar. Miniatür sənətimizin ən yüksək inkişaf mərhələsini təşkil edən XVI əsrdə yaşayıb fəaliyyət göstərmiş bu rəssamlar Azərbaycan boyakarlığını ümumdünya miqyasına çıxarmış və incəsənətimiz tarixində ona şərəfli yer qazandırmışlar.

XVI əsr Azərbaycan miniatür məktəbinin bədii üslub xüsusiyyətlərinin tədqiq olunmasında Arifin “Quy və çovqan” (1524, Sankt-Peterburq), “Şahnamə” (1524, Sankt-Peterburq), “Zəfərnəmə” (1525, İstanbul), “Cami-ət-təvarix” (1529, Sankt-Peterburq), “Şahnamə” (1537), Nizaminin “Xəmsə” (1539-43), “Lavayeh” (1570-71), “Gərşəspnamə” (1573) əlyazmalarına çəkilmiş miniatürlər, o cümlədən müstəqil vərəqlər üzərində yerinə yetirilmiş miniatürlər və portretlər böyük rol oynayırlar.

XVI əsrin sonu və XVII əsrin əvvəllərində artıq boyakarlığın inkişafında müəyyən durğunluq izlənilir. Müharibələr, daxili ziddiyyətlərin kəskinləşməsi, vergilərin yenidən çoxalması və s. boyakarlığın inkişafına mənfi təsir göstərir.

XVII əsrdən başlayaraq, Azərbaycan ərazisində qədim köklərə malik olan monumental boyakarlıq özünün ikinci doğuluşunu yaşayır. Belə ki, əgər XII-XVI ə.ə. memarlıq abidələrinin bəzəyində əsasən, kaşı tətbiq olunurdusa, sonrakı mərhələlərdə

onları get-gedə boyakarlıq nümunələri əvəz etməyə başlayır. Belə ki, XVIII-XIX ə.ə. Şəkiddə, Şuşada, Qubada, habelə Lahıc və Həzrə kəndlərində inşa edilmiş memarlıq abidələrinin tərtibatında divar rəsmlərinə geniş müraciət olunmuşdur. Azərbaycan divar rəsmlərinin naxışları, əsasən, bitki aləmindən götürülmüş, müəyyən formalarda stilizə edilmiş dekorativ xüsusiyyət daşıyan motivlərdən yaradılırdı. Azərbaycan divar rəsmləri öz rəng müxtəlifliyi ilə fərqlənmişlər. Ən çox təsadüf edilən tünd və açıq-qırmızı, çəhrayı, tünd və açıq-yaşıl, abı, tünd və açıq-qəhvəyi, sarı və s. rənglər olmuşlar.

Adətən Azərbaycan ərazisində divar rəsmləri mürəkkəb kompozisiyada verilirdi. Belə ki, böyük divar adətən müxtəlif formalı kiçik səthlərə bölünürdü, hansılarda ki tağ, haşiyə, göl, taxça, və s. formalarda, nəbatat və yaxud heyvanat aləmindən götürülmüş motivlərdən ibarət rəsmlər yerləşdirilirdi(Əfəndiyeva, 2010).

Dövrümüze kimi gəlib çıxmış divar rəsmlərində nəbatı motivlərdən müxtəlif kollara, sərv və çinar ağaclarına, lalə, qərənfil, qızıl gül, zanbaq, nar gülü və s., heyvanat və quş aləmindən ən çox bülbül, tovuz quşu, tutuquşu, ceyran, maral və s. təsvirlərinə təsadüf olunur. Bəzi hallarda ov və müharibə səhnələrinə, Nizami əsərlərinə çəkilmiş səhnələrə də rast gəlinir. Bütün bu təsvirlər çox vaxt məharətlə işlənmiş miniatürləri xatırladır.

XVIII - XX əsrin əvvəlləriAzərbaycan monumental boyakarlığının tədqiq olunmasında dünya şöhrətli Şəki xan sarayı böyük əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, onda şəbəkə, gəc, oyma, kaşı və s. ilə yanaşı, divar rəsmlərindən də bacarıqla istifadə edilmişdir. Sarayı bəzəyən divar rəsmləri 3 dövrdə çəkilmişdir. Birinci dövr divar rəsmləri XVIII əsrin 2-ci yarısında Usta Abbasqulu, ikinci dövr divar rəsmləri XIX əsrin ortalarında Usta Qəmbər Qarabaği və onun şagirdləri – qardaşı Səfər və oğlu Şükür, üçüncü dövr rəsmlər isə XX əsrin əvvəllərində Şamaxılı Əliqulu və Qurbanəli tərəfindən yerinə yetirilmişlər(Aliyev və Xəlilov, 2013).

Şəki xan sarayında təsvir edilmiş əksər rəmzi məhəbbət səhnələri klassik poeziyadan və musiqidən götürülmüş motivləri xatırladır. Tağ və taxça formalı səthlər üzərində müxtəlif gül və quş təsvirləri, tavanda isə böyük bir xalını xatırladan ornamental rəsmlər çəkilmişlər. Divar səhnələrinin aşağı hissəsində, içərisində ov və müharibə səhnələri əks edilmiş başqa bir haşiyə tamamlayır. Bu çoxfıqurlu səhnələr miniatür təsvirlərini xatırladır (Şəkil 4).



Şəkil 4. Şəki Xan Sarayı..İkinci mərtəbənin kiçik otağının frizində ov səhnəsi Usta Qənbər XVIII əsr.

Bu dövrdə Şəkiddə başqa bir evin divarları rəssam Firuz tərəfindən yerinə yetirilmiş nəbatı naxışlar, bu divarların aşağı hissələrindəki dördkünc taxçalar isə, Nizaminin “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl” və “Leyli və Məcnun” poemalarına çəkilmiş rəsmlər ilə bəzədilmişlər.

Şəki Xan sarayında ərsəyə gətirilmiş divar rəsmlərinə bənzər boyakarlıq əsərləri XIX əsrin ikinci yarısında Şuşa şəhərində Usta Qənbər Qarabaği və onun şagirdləri tərəfindən yaradılmışdır.

XVIII-XIX ə.ə. Azərbaycan ərazisində ornamental divar rəsmləri ilə yanaşı, süjetli və portret divar rəsmləri də geniş yayılmışdır. Süjetli divar rəsmlərinin dövrümüzə kimi gəlib çıxmış ən mühüm nümunələri Usta Qənbər Qarabaği tərəfindən Şəki Xan sarayının frizlərində çəkdiyi təsvirlərdir. Belə ki, Şəki Xan sarayının 2-ci mərtəbəsindəki iri salonu bəzəyən haşiyə təsvirlərinin bir qismi İran-Türkiyə müharibələrinə - döyüş səhnələrinə həsr olunmuşdur. Bu təsvirlər müharibənin bütün dəhşətlərini açıb göstərir.

Portret divar rəsmlərinə Ordubad rayonun yaşayış evlərində təsadüf olunur. Belə ki, Vənənd kəndində, yaşayış evlərdən birində, pəncərənin yan tərəf divarlarında ayaq üstə dayanmış gənc qız və oğlan portretləri təsvir edilmişdir.

Beləliklə, XVIII-XIX əsrlər divar rəsmlərində, hələm zəif şəkildə olsa da, bəzi yeni keyfiyyətlər – realizm əlamətləri meydana çıxır, tədricən qüvvətlənir və inkişaf edir (Aliyev və Xəlilov, 2013).

XIX əsrdə Azərbaycan ərazisində monumental ilə yanaşı, dəzgah boyakarlığı sahəsində də mühüm nailiyyət və uğur qazanılır. XIX əsr dəzgah boyakarlığında formalaşan realist xüsusiyyətləri bu dövrün görkəmli sənətkarları olmuş Mirzə Qədim İrəvaninin (portret janrı), Mir Möhsün Nəvvabın (portret janrı) və Xurşidbanu Natəvanın (mənzərə janrı) yaradıcılığında izləmək mümkündür (Aliyeva Önen, 2019, s.18).

Adları yuxarıda vurğulanan rəssam və sənətkarların yaradıcılığının tədqiqi onu deməyə əsas verir ki, onlar XIX əsrin ikinci yarısı Azərbaycan boyakarlığına realist

xüsusiyyətlər gətirmiş və getdikcə onları inkişaf etdirərək təkmilləşdirmişlər. XX əsrin əvvəllərində isə bu xüsusiyyətlər yeni ictimai şəraitdə tam yeni keyfiyyətli realist sənətin yaranması üçün zəmin yaratmışlar.

XX əsrin ilk onillikləri, yəni Azərbaycanda 1920-ci ildə Sovet hakimiyyəti qurulduğu dövrə kimi, onun ərazisində dəzgah boyakarlığının inkişafı Əzim Əzimzadənin və Bəhruz Kəngərlinin məhsuldar fəaliyyəti və yaradıcılığı ilə bağlı olmuşdur (Əfəndi, 2007, s.210). Öz məhsuldar yaradıcılığı ilə onlar Azərbaycan təsviri sənətində realizmin əsasını qoymuşlar, onda yeni bir dövr açmışlar, onu qabaqcıl ideya və ictimai məzmunla, yeni bədii forma və janrlarla, təsvir vasitələri ilə zənginləşdirmişlər (Şəkil 5).



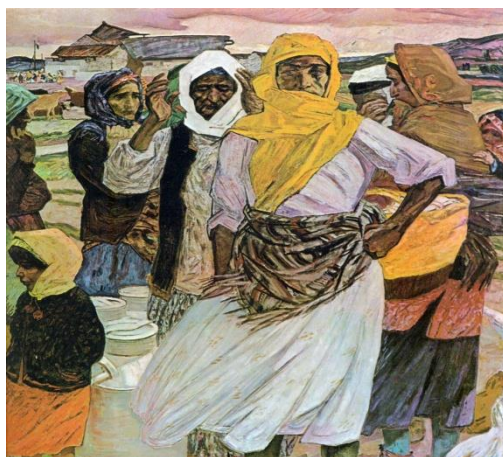
Şəkil 5.Bəhruz bəy Kəngərli. “Qaçqın qadın”.1920. Kağız sulu boya 77x53.

Sovet hakimiyyəti bərqərar olduqdan sonra Azərbaycanda keçmiş bədii irsin ən gözəl ənənələrinə əsaslanan, öz formasına, janrlarına və ideya-məzmununa görə novator səciyyə daşıyan yeni tipli realist incəsənət bərqərar olur (Cəbrayılloğlu, 2009, s. 53).

1920-ci ildə Respublikamızda yeganə peşəkar təhsil ocağının – Bakıda Dövlət Rəssamlıq məktəbinin açılması Azərbaycan təsviri sənətinin inkişafında müstəsna rol oynamışdır. Görkəmli satira ustası Əzim Əzimzadənin rəhbərliyi altında bu məktəbdənəçə-neçə nəsil istedadlı gənc rəssam təhsil almışdır. Məktəbin yetirmələri hələ təhsil illərində respublikamızın mədəni həyatının müxtəlif sahələrində fəallıq nümayiş etdirmişlər (Əfəndi, 2007, s. 203).

1920-30-cu illərdə Azərbaycanda çalışmış istedadlı rəssamlar içərisində Ə. Əzimzadənin, gənc rəssamlardan İ. Axundovun, Ə. Rzaquliyevin, H. Mustafayevin, S. Salamzadənin, T. Tağıyevin, Q. Xalıqovun, K. Xalıqovun, S. Şərifzadənin, H. Haqverdiyevin, S. Bəhlulzadənin, B. Əliyevin, M. Abdullayevin, B. Mirzəzadənin və s. Yaradıcılığı böyük diqqət doğurur. Bu dövrdə Azərbaycan ərazisində çalışan rəssamlar əsasən portret, mənzərə, tarixi və məişət janrlarına müraciət etmişlər (Советский Художник, 1978)

Böyük Vətən müharibəsi dövründə bütün çətinliklərə, rəssamların bir çoxunun cəbhəyə getməsinə baxmayaraq, Azərbaycan boyakarlığı bu dövrdə də öz şərəfli inkişafını davam etdirir (Şəkil 6). Rəssamlarımız bu dövrdə əsasən xalqımızın tarixi keçmişindən götürülmüş səhnələrə, arxada fədakarcasına çalışaraq, cəbhəyə yardım göstərən insanların əməyini, məişətini, arzu və istəklərini əks etdirən tablolar, cəsur döyüşçülərin və məşhur mədəniyyət xadimlərin portretlərinə müraciət etmişlər. Bu dövrdə məhsuldar fəaliyyət göstərmiş istedadlı rəssamlarımız içərisində M. Abdullayevin, S. Şərifzadənin, B. Mirzəzadənin, T. Tağıyevin, S. Salamzadənin və s. adlarını xüsusən vurğulamaq lazımdır (Əfəndiyeva, 2010, s. 340).



Şəkil 6. Mikayil Abdullayev. 1941-ci ilin iyunu 1964-1965.

Böyük Vətən müharibəsinin qələbəindən sonra başlanan dinc quruculuq dövrü – 1950-1980-cı illər Azərbaycan təsviri sənətinin əsl yüksəliş dövrü sayılır. Bu dövrdə görkəmli Azərbaycan rəssamları Ümumittifaq miqyasında, habelə Vətənimizin hüdudlarından xeyli uzaqlarda böyük şöhrət qazanmışlar. Məhz XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan boyakarlığında novatorluq meyli güclənmiş, üslub axtarışları və fərdi ifadə tərzlərinin rəngarəngliyi üçün geniş imkanlar açılmış, milli kolorit parlaq şəkildə təzahür etmişdir (Aliyeva Önen, 2019, s.43). Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə, kütlələrin ideya-bədii tərbiyəsində yaxından iştirak edən Azərbaycan rəssamlarının əsərləri, ardıcıl olaraq respublika, Zaqafqaziya və Ümumittifaq sərgilərində nümayiş etdirilirdi.

XX əsrin ikinci yarısı Azərbaycan rəssamlığı üçün rus və qərb mədəniyyətinə, eləcə də milli ənənələrə müraciət səciyyəvidir. Bunu həmin mərhələdə Azərbaycan boyakarlığını təmsil etmiş bir çox istedadlı rəssamın -S. Bəhlulzadənin, M. Abdullayevin, T. Salahovun, Ə. Məmmədovun, B. Mirzəzadənin, B. Əliyevin, H. Məmmədovun, A. Abdullayevin, Q.Seyfullayevin, N. Əbdürrəhmanovun, A. Cəfərovun, N. Qasimovun, T. Sadıqzadənin, D. Kazımovun, T. Tağıyevin, T. Nərimanbəyovun, S. Şərifzadənin, H. Zeynalovun, S. Haqverdiyevin, T. Cavadovun, M. Mircavadovun, qadın rəssamlardan V. Səmədovanın, M. Rəhmanzadənin, R. Topçubaşovanın və s. izləmək mümkün idi. Adları vurğulanan rəssamların əksəriyyəti qısa müddət ərzində milli boyakarlığımızda öz sözünü demiş, boyakarlıq dilinin individuallığı ilə fərqlənən gözəl əsərlər ərsəyə gətirmişlər (Kərimov və başqaları, 1992).

1990-cı illərin əvvəllərində Sovet imperiyası parçalandıqdan və Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra milli boyakarlığımız yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyur. XX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəlləri müstəqil Azərbaycan dövlətinin incəsənət və mədəniyyətinin inkişafında milli boyakarlığımız özünəməxsus, şərəfli yeri tutur (Şerəfxanova, 2010). Məhz bu dövrdən başlayaraq Qərb incəsənətinə böyük inteqrasiya baş verir. Əksər gənc nəsllə aid rəssamlar öz yaradıcılığında abstraksionizm, modernizm və s. üslublara müraciət edir (İbrahimov, 2013). Yaşlı və orta nəsillər rəssamlar isə öz yaradıcılığında əsasən realistik ənənələri qoruyub saxlayır. Bununla yanaşı, bəzi rəssamların yaradıcılığında orta əsr - miniatür ənənələrinə müraciət baş verir. Bununla yanaşı, bəzi milli rəssamların yaradıcılığında müxtəlif üslubların sintezinə də təsadüf olunur (Önen və İnam Karahan, 2019).

Nəticə

Müasir dövrdə Milli boyakarlığımızı layiqincə təmsil edən, müxtəlif nəsillərə aid edilən rəssamlar içərisində Siruz Mirzəzadənin, Arif İsəyevin, Cəlil Hüseynovun, Akif Kazımovun, Altay Sadıqzadənin, Ələvsət Əliyevin, Həsənağa Məmmədovun, Asif Rzayevin, Eldar Qurbanın, Vaqif Ucatayın, Arif Mərdanovun, Arif Həsənovun, Kamal Əhmədin, Fərman Qulamovun, Mais Ağabəyovun, Nazim Bəykişiyevin, İsa Məmmədovun, İlham Ənvəroğlunun, Əbülfəz Fərəcoğlunun, Mansur Cəfərovun Mərdan İsgəndərovun, Teymur Tağıyevin, Sakit Məmmədovun, Teymur Rzayevin, Namiq Məmmədovun və bir çox digərlərinin adlarını xüsusən vurğulamaq lazımdır.



Şəkil 7. Fərman Qulamov. Mənzərə. kətan yağı boya 90×110, 2007.

Belə nəticəyə gələ bilərik ki, bütövlükdə, dövrümüzə kimi gəlib çıxmış çoxsaylı monumental və hazırda Azərbaycan Milli İncəsənət Muzeyində, Rusiya, Avropa və Dünya ölkələrinin muzeylərində və şəxsi kolleksiyalarda saxlanılan Azərbaycan rəssamlarının çoxsaylı dəzgah boyakarlıq əsərləri onu deməyə əsas verir ki, uzun və şərəfli inkişaf yolu keçmiş Milli boyakarlığımız xalqımızın tarixi inkişafının hər bir mərhələsində layiqli və şərəfli yer tutmuş və onun mədəniyyətinin, incəsənətinin, dünya görüşünün formalaşmasına və inkişaf etməsinə böyük təsir göstərmişdir (Şəkil 7). Azərbaycan rəssamlarına gələcəkdə yeni-yeni yaradıcılıq uğurları və Milli boyakarlığımızı dünya səviyyəsi və miqyasında layiqli səviyyədə təmsil etmələrini arzulayıram.

Ədəbiyyat

Aliyev, Z. və Khalilov, A. (2013). *The Art of Azerbaijan*. Fine Art Decorative Applied Art, Architecture. Baku, Letterpress publishing house.

Aliyeva Önen, L. (2019). *Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Resim Sanatı ve Yeni Sanat Yaklaşımlarının Sanat Eğitime Yansımaları*. Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Cəbrailoğlu, O. (2009). Çağdaş Azərbaycan rəsim sanatında minyatür etkileri, Selçuk Üniversitesi, *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 27, s.51-69.

Əfəndi. R. (2007). *Azərbaycan incəsənəti*. Bakı : Şərq- Qərb.

Əfəndiyeva, N.T. (2010). 2.5.13. XX əsr Azərbaycan mədəniyyəti. M. Manafova, N. T. Əfəndiyeva, və S. A.Şahhüseynova, (Ed.). *Mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi*, Qrifli Nəşriyyat, s. 352-355

İbrahimov, E. (2013). *Azərbaycanın milli təsviri sənəti*. National Fine Arts of Azerbaijan, A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd.Şti , İstanbul -2013.

Kərimov, K., və Əfəndiyev, R., Rəzayev N., Həbibov N. (1992). *Azərbaycan incəsənəti*. Bakı: Işıq.

Önen, L.ve İnam Karahan, Ç. (2019). Çağdaş Azərbaycan sanatının gelişim aşamaları. *İdil*. 59 :s. 877-889.

Васильевский, Р.С. (1983). *Пластика и рисунки древних культур. Первобытное искусство*, Новосибирск.

Şərəfxanova, Y. (2010). Müasir dövrdə Azərbaycan incəsənəti. Bakı Universiteti Turizm İşinin Təşkili və İdarə Edilməsi Fakültəsi, Muzeyşünaslıq-Diyarşünaslıq Bölümü, (Baklavr Desertasiyası). Bakı.

Советский Художник. (1978). *Изобразительное Искусство Азербайджанской ССР*.

Yıl/Year:2 Sayı/Issue:2, Mayıs/May, 2021, s. 132-144

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
26-12-2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
30-05-2021

ISSN: 2757-6000

Süleyman Akgün
Milli Eğitim Bakanlığı
Suleymanakgun84@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0909-3242

EZOTERİK DÜŞÜNCE VE İKONOGRAFİK ÇÖZÜMLEME BAĞLAMINDA EL GRECO'NUN “İSA'NIN VAFTİZ EDİLİŞİ” ADLI ESERİNİN ANALİZİ*

Özet

Günümüzde, disiplin temelli sanat eğitiminde dört disiplin bulunmaktadır. Bu disiplinler sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik ve sanatsal uygulamalardır. İyi bir sanat eğitimi ancak bu dört disipline dayanan eğitim ile mümkündür. Bunlardan sanat eleştirisi kişiye, bir sanat yapıtına nasıl bakılacağını ve onun nasıl anlamlandırılacağını öğretmeyi amaçlamaktadır. İkonografik yöntem, akademik eleştiri kapsamında değerlendirilmekle birlikte, tarihsel ve sosyolojik eleştiriyle ilgilidir. Bu yöntemde mühim olan, sanat yapıtıyla karşı karşıya kalındığında şekilsel çözümlemenin ötesine geçip yapıtın içeriğini, zamanını, anlatım tarzını ve anlam inceliklerini kavrayabilmek, yapıtı farklı bir bakış açısıyla irdeleyip yorumlamaktır. Doğüstü varlıklarla iletişim kurma çabası olarak da ifade edilen antik sanat döneminden günümüze kadar, sanatın yapısı içinde birçok sembollerle kendini gösteren kavramlardan biri de ezoterizm kavramıdır. Günümüz uygarlığının temel beşiği olan Mısır ve Yunan uygarlığı incelendiğinde, Ezoterik öğretisi ve inisiyenin Mısır'dan başladığını ve daha sonra Yunan uygarlığında kullanıldığı görülecektir. Ancak Mısır uygarlığında sözsöz öğretisi, yerini Yunan uygarlığında şifreli yazıya bırakmıştır. Bu çalışmada, El Greco'nun "İsa'nın Vaftizi" adlı çalışması Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemine dayanılarak analiz edilmiş ve ezoterik kavram çerçevesinde yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkonografik Çözümleme, El Greco, İsa'nın Vaftizi.

* Bu makale 5.Uluslararası Assos Güzel Sanatlar Sempozyumu'nda "Sözlü Sunum Bildiri" olarak sunulmuştur.

ANALYSIS OF EL GRECO'S "BAPTISM OF JESUS", IN THE CONTEXT OF ICONOGRAPHIC ANALYSIS AND ESOTERIC THOUGHT

Abstract

Today, there are four disciplines in discipline-based art education. These disciplines are art criticism, art history, aesthetics and artistic practices. A good art education is only possible with education based on these four disciplines. The purpose of art criticism, one of the four disciplines; is to teach the individual how to look at a work of art and how to make sense of it. Although the iconographic method is evaluated in academic criticism, it is closely related to historical and sociological criticism. The important thing in this method is to go beyond formal analysis when face to face with the work, to go deeper into the subject's subject, period, expression and meaning, to question and interpret it from different perspectives. From ancient art, which is defined as an effort to communicate with the gods, to today, one of the concepts that has found itself in the structure of art with many symbols is the concept of esotericism. When Egyptian and Greek civilization, the main cradle of today's civilization, is examined, it will be seen that Esoteric doctrine and initiate started from Egypt and then used in Greek civilization. However, the verbal doctrine in the Egyptian civilization was replaced by cryptic writing in Greek civilization. In this study, El Greco's work titled "Baptism of Jesus" was analyzed based on Panofsky's "Iconographic and Iconological Art Criticism" method and interpreted within the framework of the esoteric concept.

Key Words: Iconographic Analysis, El Greco, Baptism of Christ.

Giriş

Sosyal bir unsur olan insanın gelişimi hayatı boyunca sürmektedir. İlkokuldan başlayarak verilmesi gereken sanat eğitimi de bireyin genel eğitiminin bütünlüğü içerisinde, estetik duygularının, becerilerinin, yaratıcılığının ve üretici hayal gücünün geliştirilmesini hedeflemektedir. Günümüzde uygulaması sürmekte olan disiplin temelli sanat eğitimi “sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik ve sanatsal uygulamalar” olmak üzere dört başlıktan oluşmaktadır. Olması gereken sanat eğitimi, sayılan bu başlıkların altında değerlendirilebilecek etkinliklere dayalı olarak yapılacak bir eğitimle mümkün olabileceği düşüncesi, ülkemizde 1996-1997 öğretim yılından itibaren öğretmen yetiştiren kurumlarda müfredatlara yerleştirilmiştir. Çünkü nitelikli bir sanat eğitimi için bireyin sanatsal yapıtı yalnızca eleştirel bir bakışla açıklamaya çalışması, sanatsal gelişimi için gerekli olan birikimi ve yeteneği kazandırmamaktadır. Bireyin her dört başlığın altında değerlendirilebilecek etkinliklerle gerekli bilgi birikimini ve deneyimleri edinmesi gerekmektedir (Karabulut, 2008, s. 3).

Sanat eleştirisi kişiye, bir sanat yapıtına nasıl bakılacağını ve onun nasıl anlamlandırılacağını öğretmeyi amaçlamaktadır. İkonografik ve ikonolojik yöntem ise, akademik eleştiri kapsamında değerlendirilmektedir. Bu yöntemde mühim olan, sanat

yapıtıyla karşı karşıya kalındığında şekilsel analiz yapmanın ötesinde, yapıtın içerik, dönem, ifade ve anlam inceliklerini kavrayabilmek ve yapıtı farklı bakış açılarıyla sorgulayabilmek ve yorumlayabilmektir.

Erwin Panofsky, erken dönem sanat tarihçilerinden çok şey öğrenmiştir. Bu sanat tarihçilerinden Wölfflin'in sanat eserinin biçimsel çözümlemelere dayanan kuramını eleştirmiş ve kendi sanat tarihi yöntemini oluşturmuştur. Sanat yapıtını doğru bir şekilde tanımlayabilmek için yapıtın oluşturulduğu yaşamsal ortamdan çekip bir nesne olarak değerlendirilmesinin yeterli olmadığını ve yapıtın içinde oluşturulduğu yaşam ortamı içerisinde ele alınması gerektiğini savunmuştur. Bu konuda Düz'ün (2014) yaptığı şu tespit yerindedir: "Toplumun yapısı; tarihi, coğrafyası, dini, dili, ekonomik ve politik yapısı, yapıtın oluşturulduğu dönemin olguları olarak yapıta yansıyan onun anlam ve içeriğini oluşturan özellikleridir. Yapıtın biçimi kadar, bir konusunun, bir anlamının, bir içeriğinin olması da önemlidir."

Panofsky'e göre bir sanat eserini; biçim, konu ve içerik olmak üzere üç merhale ve bunlarla ilişkili olan üç başlık altında ele alıp incelemek gerekmektedir. Panofsky bu merhalelerin birincisini "*ön-ikonografik inceleme*" şeklinde adlandırır. Bu merhalede eserin içerdiği biçimler belirli nesnelere benzetilerek adlandırılır ve daha sonra bu biçimlerin ifade ettiği davranışlar saptanır ve böylece eserin olgusal ve ifadesel anlamlarına ulaşılır. Bu anlamlar "**Doğal Anlam**" başlığı altında incelenir (Cömert, 2008, s.15). Panofsky, bu merhalelerin ikincisini "*ikonografik tanımlama*" şeklinde adlandırır. Bu merhalede sanat eserinde resmedilmiş bulunan formlar ile kavramlar arasında bir bağ kurulur, imgeler çözümlenir, öykü ve alegoriler saptanır. Panofsky'e göre eserin, gündelik tecrübelerimizle ifade edemediğimiz bu anlamı "**Uzlaşmalı Anlam**" başlığı altında incelenir. Panofsky, bu merhalelerin üçüncüsünü ise "*ikonolojik tanımlama*" şeklinde adlandırır. Bu merhalede sanat eserinin olduğu dönemdeki kültürel özellikler, sanatçının kişiliği ve bu ortamda oluşan eserin içerdiği "anlam" irdelenir (Akyürek, 1995, s.13). Bu irdeleme "**İçsel Anlam**" başlığı altında yapılır.

Doğüstü varlıklarla iletişim kurma çabası olarak da ifade edilen antik dönem sanatından günümüz sanatına kadar, sanatın yapısı içinde birçok sembol ve simgelerle kendinden söz ettiren kavramlardan biri de ezoterizm kavramıdır. Günümüz uygarlığının temel beşiği olan Mısır ve Yunan uygarlığı incelendiğinde, Ezoterik öğreti ve inisiyenin Mısır'dan başladığını ve daha sonra Yunan uygarlığında kullanıldığı görülecektir. Ancak Mısır uygarlığında sözsöz öğreti, yerini Yunan uygarlığında şifreli yazıya bırakmıştır (Koyuncu, 2018, s.2).

Sanat bugüne dek gizemden ve mistisizmden büyük oranda beslenmiştir. Sanatçılar bazen ezoterik toplulukların üyesi olmuş, orada gerçekleşen mistik deneyimlerini imgelerle ifade etmişlerdir. Ezoterik çağırışımı olan yapıtlar, ayrıca bu topluluklar için göstergeler

üzerinden kurulmuş bir haritayla iletişim kurmaları yönünden önemli bir hizmet yerine getirmiştir. Yakın zamanlarda toplumun ilgi gösterdiği farklı alanlardan yapıtlara baktığımızda, gizemli konularla ilgili çalışmaların önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz (Akman, 2006, s.16-17).

Kısaca "Ben içimdekilerin ağzı diliyim" diye de özetleyebileceğimiz ezoterist anlayış ile varlık ile yokluk arasında yaptığı yorumlarla bizleri biçimlendiren sanatın kesişmesi elbette kaçınılmazdır. Örneğin; Dürer'in Mahşer tablosuna baktığımızda oldukça dindar bir insanın ruhsal gücünün derin izlerini görürüz. Dürer, mikro kozmos ile makro kozmos arasında derin ilişki ve uyuma, bu uyum ve ilişkinin geometrik esaslara dayandığına inanır. Parlak renkler ve ince uzun deformesi, göğe yükselircesine figürleriyle el Greco, neredeyse tamamen mistik konularıyla Bosch, yapıtları ve el yazmalarıyla tam bir muamma olan Leonardo, Tintoretto, Giotto, Michelangelo, Raphael, Jean Cocteau, Dante isimleri bir çırpıda aklımıza gelen, ezoterik öğretinin simgelerini kullanmış olan ve ezoterizm ile hatırlanan sanatçılardır (Koyuncu, 2018, s.3).

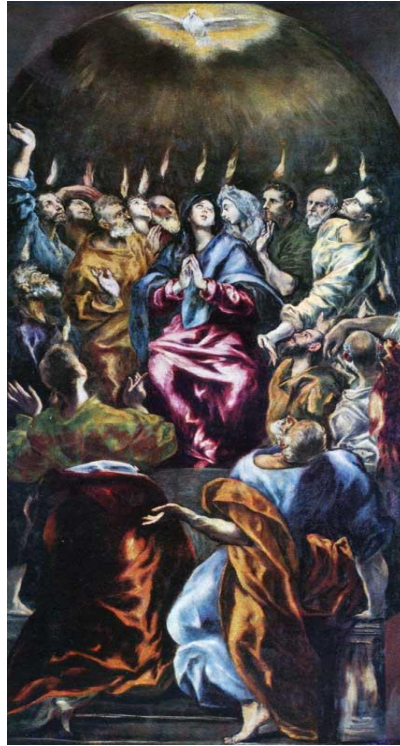
El Greco'nun Hayatı ve Eserleri

Ezoterik öğretinin simge ve sembollerini kullanan ve ezoterizm ile hatırlanan sanatçılardan biri olan El Greco Yunan asıllı, İspanyol, maniyerist bir ressamdır. Asıl adı Domenikos Theotokopoulos'tur. İspanyollar ona "Yunanlı" anlamında kısaca El Greco demişlerdir. 1541 yılında Girit adasında doğmuş, 1624 yılında Toledo'da ölmüştür. Yetişme çağında Tintoretto ve Tiziano gibi ustalardan ders almış ve onlardan etkilenmiş olan El Greco, ekspresyonizm vb. çağdaş sanat akımlarını etkilemiştir. Velazquez ile birlikte İspanyol resim sanatının duayenlerinden biri olarak görülmüştür. Çağında sanat âleminin tartışmasız tek hâkimi olan El Greco'nun en üstün tarafı kompozisyonlarındaki din mistisizmi kadar portre sanatındaki ifade gücüdür (Resim 1).

Manevi heyecanla yaptığı eserlerinde gerçekliği bozarak özgün bir anlatım şekli geliştirmiştir. Eserlerinde gerçek dışı, öznel bir mekanda, vücutlar, bulutlar, giysiler şiddetli ve titreşen renklerle, bloklar halinde göğe yükselirler. Figürlerde biçimlerin böyle değiştirilip uzatılması, mekanda ve portrelerde dolaşan ışık oyunları onun resimlerine ruhani bir anlam kazandırmaktadır (Resim 2).



Resim 1: El Greco "Kutsal Üçlü" (1577), Tuval Üzerine Yağlıboya, 300 x 179 cm, Museo Del Prado, Madrid



Resim 2: El Greco "Göğe Yükseliş" (1614), Tuval Üzerine Yağlıboya, 275 x 127 cm, Museo Del Prado, Madrid

Katolik kültürü ve değerleri içinde yetişip yaşayan El Greco, sanatında da bunun etkilerini ortaya koyar. Resimlerinde, Karşı-Reformasyon döneminin birikimine ve yaşantılarını temel alarak, kültürel ve ideolojik bir atmosfer yansıtmaktadır. Yaşadığı dönemde yaygın olan ve El Greco'da da karşılaşılan şüphe, kaygı, korku gibi duygular, Orta

Çağ Mistisizminin hakim olduğu İspanya iklimi ve ruhuyla birleşerek onun yaratıcılığında ve üslubunda yer almıştır. Zaman ve perspektif unsurlarının yer almadığı mekânlarda, hayaletler kalabalığını andıran figürleri, yalazlar gibi kıvrılan biçimleri, dış gerçekliğe benzetme çabası olmadan yaratılmıştır. El Greco bu şekilde mistik tecrübelerini yapıtlarında göstermiştir. Eserlerinde, oldukça samimi ve spontane bir çalışma, ruhani sayılabilecek derin ve ezoterik bir ruhsal coşku gözlenmektedir. Bu yapıtlarında gerçek dünya ile hayal dünyası çok ince bir sınırla ayrılmış gibi durmaktadır. Bunlar sürekli birbirlerine dönüşerek izleyenin gözünde bir başkalaşım, bir değişim etkisi oluşturmaktadır. El Greco'nun sanatı, bu son demlerinde daha dışavurumcu, daha üslupçu ve daha dinsel bir şekle dönüşmüştür. Formlar daha çok zorlanıp değiştirilmiş, sübjektiflik son merhaleye ulaşmıştır. Formların arasındaki bağlantılar azalmış, renk kullanımı ise daha belirgin ve daha canlı olmuştur.



Resim 3: El Greco "Toledo'ya Bakış" (1610), Tuval Üzerine Yağlıboya, 132 x 228 cm, El Greco Museum, Toledo

El Greco'nun resimlerindeki tinsel durum, onun doğduğu ve yetiştiği Girit'te, Bizans İkona ressamlığı konusunda yetkinleşmesi kaynaklıdır. Ezoterik ruhsal coşkunun kökeni, buradan beslenmektedir. Ayrıca tinsel olanın simgesel anlatımında figür formunun uzatılması da Bizans resmi kaynaklıdır. El Greco'yu 17.yy sanatçılarından ayıran şey, resimsel öğeleri çok başarılı kullanmasından da öte bir yere varmış olmasıdır. Resimlerinde renk, yüzey ve soyutlaştırılmış biçimler, içerikle bir bütün oluştururlar ve böylece içerik çok yeni ve farklı bir estetiğe ulaşır. Örneğin Son Akşam Yemeği eserinde oldukça öznel bir anlatım göze çarpmaktadır (Resim 4). Doğalcılıktan ve zamanın bütün geleneksel biçimlerinden farklı olan bu estetik, o zamandaki insanının hayata bakışının da bir

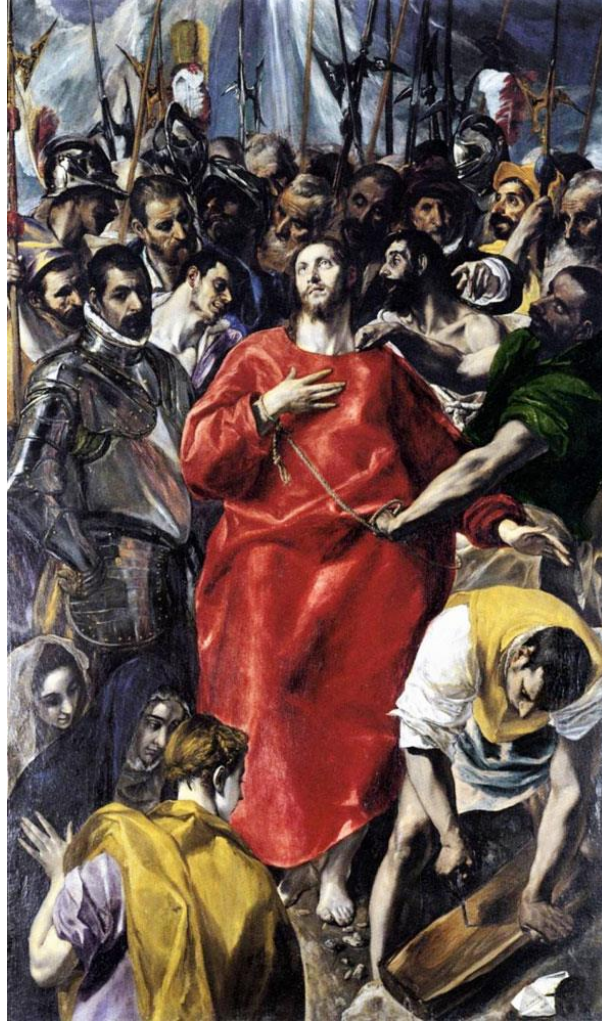
neticesidir. O dönemde, özellikle İspanya'da, Orta Çağ Mistisizmi hala sürmekte, dünyadan kaçma, kendi içine dönme, imajlar dünyasına dalma ve dini yaşanmışlıklara bu yolla samimiyet ve derinlik katma, Orta Çağ'daki mistik akımların ortak özelliği olarak göze çarpmaktaydı. El Greco'nun sanatı, bu duyuşun bir sözcüsü olmuş ve onu yaşadığı çağda, öznelciliğin insanın kendini, ruhunu yakından bilme, tanıma isteğinin resimdeki temsilcilerinden biri haline getirmiştir. Rönesans sanatçılarının aksine, o bu dünyayı dışarıdan seyretmemiş, içinde yaşamış, kendisi de onu içinde duyumsamıştır. Daha çok dini konulu, manevi ve ruhani yönü kuvvetli resimler yapmıştır (Resim 5). 1624 yılında ölünce Santa Domingo Kilisesine gömülen El Greco'nun oğlu olan J.Manuel, sanatçının bütün resimlerini çeşitli özelliklerine göre ayırmış ve bir araya getirmiştir. Böylece 200'e yakın tablo toplanmıştır.



Resim 4: El Greco "Son Akşam Yemeği" (1596), Panel Üzerine Yağlıboya, 43 x 52 cm, Pinacoteca Nazionale Di Bologna

Sıkı bir maneviyatın etkisiyle yapılmalarına rağmen bu eserler, bugün hangi inançtan olursa olsun, her sanatseverin beğeniyle izleyeceği eserlerdir denilebilir.

Başlıca eserleri; Son Akşam Yemeği-1596, Kutsal Üçlü-1577, Tutuklanış-1579, Göğe Yükseliş-1614, Diriliş-1600, Bahçede Acı Çekme-1590, Körün İyileştirilmesi-1569, Toledo'ya Bakış-1610, İncilci Yahya-1595, Çarmıha Geriliş-1600, Meryem'e Müjde-1612, Çobanların Bağlılık Sunuşu-1614 ve İsa'nın Vaftiz Edilişi-1596 vb. daha birçok başyapıt sayılabilecek eser bırakan El Greco'nun resimleri İspanya, Amerika gibi yerlerdeki dünyaca ünlü müzelerde sergilenmektedir.



Resim 5: El Greco "Tutuklanış" (1579), Tuval Üzerine Yağlıboya, 285 x 173 cm, Metropolitan Museum Of Art, New York

El Greco'nun "İsa'nın Vaftiz Edilişi" Adlı Eserinin Analizi

Hem heykel sanatında, hem de resim sanatında başarılı eserleri olan sanatçı El Greco'nun en iyi yapıtları, dini konulu resimleridir. Bu eserler, izleyicilerinin din ile ilgili algılarını değiştirmiştir. **El Greco**'nun 27 yaşındayken yaptığı ve İsa'nın vaftiz edilmesi olayını anlattığı "**Baptism of Christ - İsa'nın Vaftiz Edilişi**" adlı eseri analiz edilecektir. 1568 senesinde başlayıp 1570'te bitirdiği orijinal ismi "Battesimo di Cristo" olan eserini

analiz etmeye başlamadan önce bu eserin **El Greco'nun özgün bir anlatımı** olduğunu eklemek gerekir. Yani, 24 x 18 cm ebatlarında yapılan bu eserde, İncil'deki hikâyenin El Greco tarafından yorumlanmış versiyonu resmedilmiştir.



Resim 6: El Greco "İsa'nın Vaftiz Edilişi"(1596), Ahşap Pano Üzerine Tempera, 24 x 18 cm, Museo Del Prado, Madrid

Doğal Anlam

Resim doğal anlam kapsamında ele alınacak olursa; esere bakıldığında ilk göze çarpanlar; resmin ortasında akan bir dere, biri suyun içinde diğeri derenin kıyısında resmedilmiş iki erkek figürü vardır. Resmin sağ tarafındaki erkek figürünün ayakları uzaklardan süzülerek gelen dere suyunun içinde gösterilmiştir. Resmin sol tarafındaki erkek figürü, derenin kıyısındaki toprağın üzerinde durmakta, sağ elindeki su dolu kâseyi sağdaki erkek figürünün başı üzerinden dökmektedir. Sol elinde ise ucu çarmıh şeklinde olan bir asa ve asaya dolanmış bir yılan vardır. Soldaki erkek figürünün üstünde sarı renkli bir peştamal vardır ve neredeyse vücudunun tamamını örtmektedir. Arkasında bir ağaç vardır. Sağdaki erkek figürü ise her iki elini birleştirmiş, başını eğmiş, tam bir teslimiyet içerisinde, yüzü soldaki figüre dönüktür. Üzerinde sadece belini örten sarı işlemeli bir peştamal vardır. Arkasında üç tane melek figürü vardır. Melek figürlerinden ikisi bize en yakın duran melek figürünün yüzüne bakmaktadır. Melek figürlerinden ikisi önlerindeki erkek figürünün arkasından bir pelerin tutar. Melek figürlerinden en arkadaki figür ile en öndeki figürün elbiseleri kırmızı renkli, ortadakini elbisesi ise sarı renklidir.

Onların da arkasında bir ağaç vardır. Tabloya turuncu ve sarı renklerinden oluşturulan bir manzara hâkimdir. Resimde sağdaki figürün yüzüne doğru vuran, sarı ve beyazın bireşiminden oluşan bir ışık huzmesi; resmin ortasındaki erkek figürünün hemen üstünde ise ona doğru süzülen beyaz bir güvercin yer almaktadır. Genel olarak tabloya yeşil ve turuncu renkler hâkimdir. Vakit ise öğleden sonra veya günbatımını çağrıştırmaktadır.

Uzlaşmalı Anlam

Resmin uzlaşmalı anlamı değerlendirilecek olursa; resimde gösterilen iki erkek figüründen sağdaki ve dere suyunun içinde duran, sarı işlemeli peştamalı olan figür İsa, resmin sol tarafında derenin kıyısında, İsa'ya göre daha yüksekte resmedilen, koyu sarı peştamalı figür ise Vaftizci Yahya olarak betimlenmiştir. Elinde tuttuğu tas ile resmin sağ tarafındaki İsa'ya vaftiz işlemi uygulamaktadır. *Yeni Ahit'te anlatıldığı üzere Şeria Nehri'ne gelen İsa, Vaftizci Yahya'dan kendisini kutsamasını ister. Yahya, İsa'ya "Senin beni vaftiz etmen gerekirken, sen bana geldin!"* der. İsa, bunun böyle olması gerektiğini söylediğinde **Yahya** kabul eder ve nehrin kıyına gelirler ve vaftiz gerçekleşir. Vaftiz bittiğinde beyaz güvercin, Yahya'nın elindeki yılanı öldürür ve bu, *"insanoğlunun günahlarından arınması"* şeklinde yorumlanır. Ellerini birleştirip başını eğmiş teslim olmuş bir biçimde duran İsa, İncil'e göre *"...ateşle ve Kutsal Ruh ile vaftiz edilecektir."* Resimde gördüğümüz sarı ve kırmızıdan türeyen ve alevi çağrıştıran renkler ve **Kutsal Ruh'u** simgeleyen *beyaz güvercin* bu duruma gönderme yapar. İsa'nın arkasına baktığımızda kanatları beyaz olmayan *üç melek* görürüz. İki melek, bize en yakın duran meleğe bakmakta ve meleklerden ikisi İsa'nın vaftiz pelerinini tutmaktadır. Vaftiz etmek ve İsa'nın vaftiz edilmesi konusunda Düz (2014) şunları kaydetmektedir: "Vaftiz etmek; Hristiyanlıkta bir kişiyi kutsamak için yapılan bir çeşit dini seremonidir. Kişi vaftiz sayesinde günahlarından arınır. Sanatçı resminde İncil'den alınan bir hikâyeyi biraz değiştirerek tasvir etmiştir. Resimde görülen ve İsa'nın Vaftiz edildiği nehir İncil'e göre; Ürdün'deki Şeria Nehridir. İsa vaftiz edilirken gökyüzünde, başının tam üstündeki ışık huzmesinde beliren beyaz güvercin ise Kutsal Ruhu yani Tanrı'nın Ruhunu temsil eder. Buna göre İsa vaftiz edildikten sonra gökyüzü yarılr, Kutsal Ruh, buradan beyaz bir güvercin şeklinde inerek İsa'yı kutsar ve o anda Tanrının sesi duyulur." Ayrıca resmin solunda Yahya'nın elindeki asa ağaca kadar uzanıyor haç işaretini andırıyor. İsa'nın başında ise, vaftiz için dökülen suyun kutsallığının metaforlaştığı, etrafı aydınlatan etkin ışık patlamaları görülüyor.

İçsel Anlam

Hristiyanlık inancında bireyi günahlardan temizlemek için yapıldığı söylenen vaftiz işleminin resmedildiği, vaftiz işlemi uygulanan bireyin de İsa olduğu ve içeriğinin İncil'deki ilgili kıssadan ilham alınarak oluşturulan "İsa'nın Vaftiz Edilişi" adlı eseri El Greco, 1568

yılında Ahşap pano üzerine tempera tekniğinde yapmıştır. Ölçüleri 24x18 cm ve günümüzde Galleria Estense, Modena 'da sergilenmektedir (Net-1). Dinsel bir olayın betimlemesi olan eserin tamamına bakıldığında El Greco'nun, İncil'de geçen kıssaya herhangi bir ekleme yapmadan, kıssanın orijinaline sadık kaldığı görülmektedir. El Greco'nun farklı anlatımları ve yorumları bazı konularda kendini küçük detaylarda göstermektedir. Örnek verilecek olursa, resimde İsa'nın ellerini birleştirip teslimiyetçi bir edayla Vaftizci Yahya'nın önünde eğilmiş şekilde betimlenmesi. İsa olarak betimlenen figür izleyicide güçlü bir izlenim uyandırmamaktadır. Tam tersine Vaftizci Yahya'nın daha güçlü ve uzun bir yapıyla betimlendiği görülmektedir. İncil'de geçen kıssa incelendiğinde Vaftizci Yahya'nın İsa'yı beklediği ve İsa hakkında "Ben eğilip O'nun çarıklarının bağlarını çözmeye bile layık değilim." biçiminde bir ifade kullandığı görülmektedir (Net-1). Bu gerçeğe rağmen İsa, Vaftizci Yahya'nın önünde başı ve bedeniyle eğilmiş, yüzü yere dönük, bir büyüğünün önünde mahcup şekilde bekleyen küçük bir çocuk gibi betimlenmektedir. El Greco belki de bu eserde İsa'nın Vaftizci Yahya karşısında mahcupluğunu değil, Hristiyan inancında büyük öneme sahip olan Vaftiz Olayına hissettiği saygı ve onurdan dolayı İsa'yı bu edayla ve bu biçimde betimlemiştir denilebilir.

El Greco'nun yaptığı eserlerin büyük bir kısmı dini içerikli resimlerdir. Normal şartlar altında sanatçıların kiliseye gömüldüğü pek görülen bir durum değildir. Ancak El Greco'da diğer sanatçılarda olmayan bir şeyler varmış ki öldükten sonra Santa Domingo Kilisesine gömülmüştür. Buradan El Greco'nun inisiye edilmiş ezoterik öğretiye sadık bir sanatçı olduğu şüphesi uyanmaktadır. Sanatını, dini içerikli, dinsel imge ve sembollerle dolu eserler yaparak icra eden sanatçı bu öğretinin devam etmesine hizmet etmiş ve eserlerini ezoterik düşüncenin şifreleriyle uyumlu şekilde gerçekleştirmiş dindar bir sanatçıdır denilebilir.

Sonuç

Yapıtın somut mevcudiyetinden soyut kısmına geçerek, anlam ve ifade inceliklerini kavrayabilmek; ne, neden, nasıl ve ne zaman sorularına anlamlı cevaplar bulmak ve bu cevapları sübjektif bir bakış açısıyla dile getirmek, yapıtı ikonografik ve ikonolojik yöntem ile analiz etmek ve kavramak demektir. Kişi bu yöntemle yaşam ile ilgili birçok kazanım elde eder ve eser hakkında pek çok bilgi edinir. Gördüğü eserin dönemi, içeriği ve aidiyeti hakkında bilgi edinir. Eserin nasıl bir kültürel zeminde yaratıldığı hakkında hatırı sayılır izlenimlere sahip olur. Bu yöntem sayesinde gördüğü eserler hakkında yüzeysel değil, derinlemesine düşünme yeteneği gelişir.

Bu çalışmada da, El Greco'nun "İsa'nın Vaftiz Edilişi" adlı eseri Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemine göre analiz edilerek eser hakkında derinlemesine bilgi edinme ve irdeleme hedeflenmiştir. İlgili eser, bu yöntemin doğal anlam, uzlaşmalı anlam ve içsel anlam şeklinde sayılabilecek olan üç başlığı altında incelenmiştir.

Doğal olarak, esere ilk bakıldığında dikkatin odaklandığı kısımda hadisenin cereyan ettiği görülmüş, bu hadiseyi gerçekleştiren figürlerin resmedilmiş hareketlerinin içerdiği anlamlar bulunmuş, mekân – zaman betimlenmiş ve bu veriler eserin doğal anlamı olan ilk başlık altında verilmiştir. İkinci başlık olan uzlaşmalı anlam başlığı altında, eserde kullanılan çizgi, renk ve kompozisyon özelliklerine değinilmiş eserin ihtiva ettiği imge, simge ve semboller açıklanmaya çalışılmıştır. Üçüncü başlık olan içsel anlam başlığı altında ise; eserin üretildiği dönemin yaşamsal özellikleri, sanatçının kişiliği ve bu ortamda oluşan eserin içeriği açıklanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak El Greco'nun "İsa'nın Vaftiz Edilişi" isimli eserinin de, dönemin pek çok diğer eseri gibi; sadece görünenden ibaret olmadığı, arka planında pek çok gizem barındırdığı, çeşitli anlamların yüklü olduğu sembollerle dolu olarak yapıldığı anlaşılmıştır.

Kaynakça

- Akman, K. (2006). *Sanatın Sırları Ezoterik Düşünceler ve İmgeler Üzerine, Sanat Dünyamız*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Akyürek, E. (1995). *Erwin Panofsky ve İkonografi ve İkonoloji Üzerine - Bilime Adanmış Bir Yaşam*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Düz N. (2014). *İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun "İsa'nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt :7, sayı:29.
- Karabulut, N. (2008). *Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin Olarak Sanat Eleştirisi ve Bir Akademik Eleştiri Örneği*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü E-Dergisi.
- Koyuncu, S. (2018). *Sanatın Boşluğunda Duran Giz Ezoterizm*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş*, (E. Akyürek, Çev.), İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Net – 1.https://www.wga.hu/html_m/g/greco_el/02/0202grec.html Erişim Tarihi: 24.09.2018

Görsel Kaynakça

Resim 1 – Kutsal Üçlü - 1577

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/greco-el/el-greco-kutsal-uclu-7747/>
Erişim Tarihi: 24.09.2018

Resim 2 – Göğe Yükseliş - 1614

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/greco-el/el-greco-goge-yukselis-379/>
Erişim Tarihi: 24.09.2018

Resim 3 – Toledo'ya Bakış - 1610

<https://tr.pinterest.com/pin/421368108880164473/> Erişim Tarihi: 24.09.2018

Resim 4 – Son Akşam Yemeği - 1596

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/greco-el/el-greco-son-aksam-yemeği-7745/> Erişim Tarihi: 24.09.2018

Resim 5 – Tutuklanış - 1579

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/greco-el/el-greco-tutuklanis-7748/>
Erişim Tarihi: 24.09.2018

Resim 6 – İsa'nın Vaftiz Edilişi -1596

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/24/el-greconun-baptism-of-christ-eseri/>
Erişim Tarihi: 24.09.2018