



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

ULUSLARARASI  
**SOSYAL**  
BİLİMLER VE  
**SANAT**  
ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

TEMMUZ 2023 / JULY 2023  
CİLT 2 - SAYI 2 / VOL 2 - NO 2

ISSN: 2792-0968

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

**İLAMER**

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINIDIR

ULUSLARARASI  
**SOSYAL**  
BİLİMLER VE  
**SANAT**  
ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

**TEMMUZ 2023**  
JULY 2023

**CİLT 2 - SAYI 2**  
VOL 2 - NO 2

**ISSN: 2792-0968**



İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINIDIR

<https://dergi.neu.edu.tr/>

## YAYIN KURULU

### İLAMER Başkanı ve Baş Editör:

Prof. Dr. Fevzi Kasap - Yakın Doğu Üniversitesi

### Sorumlu Editör:

Dr. Serkan Fundalar - Yakın Doğu Üniversitesi

### İLAMER Başkan Yardımcısı:

Dr. Serkan Fundalar - Yakın Doğu Üniversitesi

### Yönetici Editörler:

Dr. Serkan Fundalar - Yakın Doğu Üniversitesi

Öğr. Gör. Murat Cem Acaralp - Yakın Doğu Üniversitesi

Öğr. Gör. Zeyde Yaliner Örek - Yakın Doğu Üniversitesi

### Sanat Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl Çetin Özkan - Dokuz Eylül Üniversitesi

### Dil Editörü:

Prof. Dr. Ahmet Güneşli - Lefke Avrupa Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ediz Tuncel - Yakın Doğu Üniversitesi

### Tasarım Editörü:

Öğr. Gör. Hüseyin Aşkaroğlu - Yakın Doğu Üniversitesi

### Web Editörü:

Orhan Özkılıç - Yakın Doğu Teknoloji

### Yayıncı ve Sahibi:

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi (İLAMER)

## BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

- Prof. Dr. Ayhan BIBER - Arel Üniversitesi, İstanbul/Türkiye  
Prof. Dr. Aytakin CAN - Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye  
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi, GaziMağusa/KKTC  
Prof. Dr. Fatoş SILMAN - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Prof. Dr. Tolga GÜYER - Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye  
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa/Türkiye  
Prof. Dr. Fatoş ADILOĞLU - Doğu Akdeniz Üniversitesi, GaziMağusa/KKTC  
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ - Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye  
Prof. Dr. Oğuz MAKAL - Beykent Üniversitesi, İstanbul/Türkiye  
Prof. Dr. Önder ERKARSLAN - Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir  
Prof. Halil YOLERİ - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Bülent GÖKSEL  
Prof. Dr. Mehmet KOSTUMOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU - Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye  
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL - Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye  
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa/Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR - Yaşar Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Belkıs TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Filiz TİRYAKIOĞLU  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR  
Prof. Ünlen DEMİRALP  
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL - Atatürk Üniversitesi, Erzurum/Türkiye  
Prof. Dr. Faruk KALKAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Abdolhossein LALEH - Çerh-i Nilüfer-i Üniversitesi, Tebriz  
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Doç. Dr. Naka NIKSIC - Belgrat Üniversitesi, Sırbistan  
Doç. Dr. Onur BEKİROĞLU - 19 Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye  
Doç. Dr. Lokman ZOR - Niğde Üniversitesi, Niğde/Türkiye  
Doç. Dr. Metin ÇOLAK - Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Doç. Dr. Safura BORİBAEVA - Al Farabi Milli Üniversitesi- Kazakistan  
Doç. Dr. Tutku AKTER - Doğu Akdeniz Üniversitesi- GaziMağusa/KKTC  
Doç. Dr. Yeşim ÜSTÜN AKSOY - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Kamil KANIPEK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Özen ÇATAL - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. İzlem KANLI - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Andreas Treske - Bilkent Üniversitesi, Ankara/Türkiye



## BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

Dr. Öğr. Üyesi Zuhal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Dr. Berin YOCA - Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye  
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Göral Erinç YILMAZ - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Vali GJINALI - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEK - Karabük Üniversitesi, Karabük/Türkiye  
Öğr. Gör. Stambulbek MAMBETALIYEV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Artıkpay SÜYÜNDÜKOV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Öğr. Gör. Zeyde Yalın ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC

## ALAN EDITÖRLERİ

### Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi

- Prof. Dr. Belkıs A. Tarhan - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Lefke Avrupa Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz Adanır - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Lefke Avrupa Üniversitesi  
Prof. Dr. Serdar Öztürk - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. İncilay Yurdakul - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Uşak Üniversitesi - Türkiye

### Görsel Sanatlar - Tasarım- Fotoğraf

- Prof. Dr. Simber Rana Atay - Fotoğraf - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Elvan Adanır - Tekstil ve Moda Tasarımı - Ekonomi Üniversitesi - İzmir - Türkiye  
Prof. Dr. Metin Çolak - Görsel Sanatlar - Fotoğraf - Ege Üniversitesi - TÜRKİYE  
Prof. Dr. Filiz Tiryakioğlu - İletişim Bilimleri - Görsel Sanatlar - Sosyal Medya - TÜRKİYE  
Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Sanat-Resim İş- Sanat Eğitimi-Görsel Okur Yazarlık - Atatürk Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Aydın Zor - Grafik - Tasarım ve Hareketli Görüntü Tasarımı - Akdeniz Üniversitesi - Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Birsal Matara - Görsel Sanatlar ve Fotoğraf - TÜRKİYE  
Dr. Serra Erdem - Görsel İletişim Tasarımı - Sanat Tarihi - Tasarım Tarihi- Dijital Tasarım - Grafik Tasarım  
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

### Sinema Kuram ve Uygulama Alanları

- Prof. Dr. Faruk Kalkan - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Şefik Güngör - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Yaşar Üniversitesi - TÜRKİYE  
Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu - Sinema - Kuramsal - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Mersin Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Yusuf Gürhan Topçu - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Mersin Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Sabire Soytoğ - Sinema - Kuramsal- Uygulama Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Dr. Öğrt. Üyesi Zuhale Çetin Özkan - Sinema- Kuramsal - Uygulama- Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye

### Tiyatro ve Sahne Sanatları

- Prof. Dr. Abdul Hussein Laleh - Tiyatro - İran Sanat Akademisi - İran  
Doç. Dr. Zerrin Akdenizli-Tiyatro - Akademie der kreativen Bildung, Inetrkulturellaktiv Berlin - Almanya

### Sanat Eğitimi- Sanat Tarihi - Müzecilik

- Prof. Dr. Ahmet Sipahioğlu - Sanat Tarihi 360 Derece Araştırma Grubu - Türkiye  
Prof. Dr. Feyzi Kuru - Temel Sanat Eğitimi - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Remzi Yağcı - Müzecilik - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Ayşe İlhan Çakır - Sanat Eğitimi - Müzecilik - Ankara Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Ceren Karadeniz - Müzecilik - Ankara Üniversitesi - Türkiye

## ALAN EDITÖRLERİ

### Edebiyat

Prof. Dr. Esra Karabacak - Edebiyat - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Şevket Öznur - Edebiyat - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### Mimarlık

Yrd. Doç. Dr. Ayten Özsvağ Akçay- Mimari - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Hayriye Kuruoğlu - Mimari - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### Plastik Sanatlar (RESİM - HEYKEL)

Prof. Halil Yoleri - Plastik Sanatlar - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Erdal Aygenç - Plastik Sanatlar - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Evrim Ergün - Heykel - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### Geleneksel Türk El Sanatları ve Müzik

Prof. Dr. Oya Sipahioğlu - Geleneksel Türk El sanatları - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. İbrahim Yükselsin - Müzikoloji - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Emine Kıvanç Öztuğ - Müzik Eğitimi Politikaları - Müzikte Drama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### İletişim Bilimleri (Halkla İlişkiler - Reklamcılık - Gazetecilik - Radyo - TV)

Prof. Dr. Ahmet Bülend Göksel - Halkla İlişkiler ve Tanıtım - İzmir - Türkiye  
Prof. Dr. Ayhan Biber - Halkla İlişkiler ve Tanıtım-Örgütsel İletişim - Arel Üniversitesi - İstanbul - Türkiye  
Prof. Dr. Bahire Özad - Radyo-TV - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Enderhan Karakoç - Radyo-TV - Selçuk Üniversitesi - Konya - Türkiye  
Prof. Dr. Elif Asude Tunca - Yeni Medya Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Korkmaz Alemdar - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC  
Doç. Dr. Dilan Çiftci - Siyasal İletişim - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC  
Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanlı - Radyo-TV - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Öğüç - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC  
Dr. Öğrt. Üyesi Zeynep Merve Şıvgın - İletişim Çalışmaları - Yeni Medya - Kültürel Çalışmaları  
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

### Engellilik Araştırmaları - Sanat Çalışmaları - Engelli İletişimi

Prof. Dr. Murat Özgören - Engelli Bireyler - Uygulama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Bülent Salderay - Resim, Engelli Bireyler Sanat Eğitimi, Sanat Terapi, Algı Psikolojisi, Sanat ve Yaratıcılık  
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye  
Prof. Dr. Berrin Baydık - Özel Eğitim- Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Doç. Dr. Attila Döl - Sanat Eğitimi - Sanat ve Çocuk - Ömer Halisdemir Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Bilgehan Eren - Müzik Eğitimi - Okul Öncesi Dönem Çocuklar ve Özel Gereksinimli Çocuklar Müzik Eğitimi  
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara - Türkiye

## ALAN EDITÖRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Akfırat - Özel Eğitim - Yeditepe Üniversitesi - Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Gönül Ay Çalılı - Güzel Sanatlar- Resim İş Eğitimi - Mustafa Kemal Üniversitesi - Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Ferda Öztürk Kömleksiz - Özel Eğitim – Sanat Eğitimi - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Dr. Yılmaz Çıracıoğlu - Serebral Palsili Çocuklar ile Dijital Sanat Eğitimi - Güzel Sanatlar Eğitimi  
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Türkiye  
Uzm. Öğr. Gör. Kerem Kaban - Dezavantajlı Bireylerle İletişim ve Sağlık Alanında Terapötik Sanat Uygulamaları  
Yaşar Üniversitesi - Türkiye



## EDİTÖRDEN...

### 4. SAYI İÇİN ÖNSÖZ

Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin 4. Sayısı ile sizlerle. . . Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi olarak yayınladığımız bilimsel dergimiz; Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin dördüncü sayısında sizlerle olmanın mutluluğunu yaşamaktayız.

Alan editörlü ve hakemli dergimiz, yayın hayatına başladığı andan itibaren akademisyenlerden ve uluslararası indeksler tarafından büyük ilgi görmüştür. Dergimizin birçok uluslararası indeks tarafından taranıyor olması ve birçok indeksin de inceleme alanına girmesinden dolayı mutluluk duyuyoruz.

Gurur verici bir diğer gelişme ise; çok genç bir akademik dergi olmasına rağmen, sadece Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ve Türkiye'nin seçkin üniversitelerinde görev alan akademisyenler tarafından değil, dünyanın bir çok saygın üniversitesinde görev yürüten bilim insanları tarafından da itibar görmeye başlamasıdır. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanan makaleler ayrıca TC. Yüksek Öğretim Kurulu tarafından belirlenen Doçentlik atamaları için gereken kriterleri de karşılamaktadır.

DergiPark kapsamında yer alan dergimiz, yayın hedeflerinde belirtilen tarihlere sadık kalarak, akademik yaşama ve araştırmacılara katkı koymaya devam etmektedir. Özellikle sanatın her alanında üretim ve araştırma yapan bilim insanlarını ve sanatçıları desteklemeyi hedefleyen dergi, sosyal bilimlerin geniş akademik alanlarını da kapsamında bulundurmaya amaçlamaktadır. Kısa sürede dördüncü sayının yayına hazır hale gelmesi, siz akademisyenlerin başarılı çalışmaları ile destek vermeniz kadar, dergimiz kapsamında gönüllülük esasına göre görev üstlenen; editör, editör yardımcıları, alan editörleri, hakemler ve teknik ekibin de disiplin ve kararlılıkla çalışması sonucunda tamamlanabilmiştir. Bu vesile ile yoğunluklarına rağmen büyük özveriyle çalışmalarını sürdüren, emek veren akademisyenlerimize sonsuz teşekkürlerimizi sunmayı görev biliriz.

Tüm hakem ve diğer süreçleri başarıyla geçen bu sayıda yer almayı hak eden yazarlarımızı kutlarken, değerli bilimsel eserlerini yayınlamak için Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'ni tercih eden akademisyenlere de teşekkür ederiz.

Dördüncü sayıyı yayınlamaya hazırlanırken; Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi, bilimsel, etik ve ahlaki değerler kadar, insani temel hak ve değerleri, evrensel bağlamda kılavuz bilerek, üretmeye devam edecektir.

Bu sayımızı, 6 Şubat 2023'de yaşanan, ülkemizden ŞAMPİYON MELEKLERİMİZ VE ÖĞRENCİLERİMİZİ de yitirdiğimiz büyük deprem felaketindeki kayıplarımıza adıyoruz.

Yeni sayının akademik yaşama katkı sağlaması dileği ile bilim ve sanatın; demokrasi, insan hakları ve dünya barışı için daha fazla katkı koyabileceği aydınlık günler dileriz.

**Prof. Dr. Fevzi Kasap**

Baş Editör

İletişim Araştırmaları Merkezi Başkanı

**TEMMUZ 2023**

JULY 2023

**CİLT 2 - SAYI 2**

VOL 2 - NO 2

*4. Sayımız; 6 Şubat 2023'de yaşanan, ülkemizden  
**ŞAMPİYON MELEKLERİMİZ VE ÖĞRENCİLERİMİZİ** de yitirdiğimiz  
büyük deprem felaketindeki kayıplarımıza ithaf olunur.*

<b>SİNEMANIN İDEOLOJISINI OKUMAK: MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİ VE DEMİR LEYDİ.....</b>	<b>1-16</b>
READING THE IDEOLOGY OF CINEMA: CONSERVATIVE IDEOLOGY AND THE IRON LADY Bahtiyar Ahu ALPASLAN - Dr. Öğretim Üyesi Kübra ÖZARSLAN	
<b>KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN KARŞILIKLI ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE GENEL BAKIŞ.....</b>	<b>17-26</b>
AN OVERVIEW ON THE INTERACTION OF TURKISH AND GREEK CYPRIOT FOLK DANCE MUSIC Buğçe Dikmenay ÖZER	
<b>MİNİMALİST REKLAM TASARIMI: “AZ” İLE ÖZÜ YANSITMAK.....</b>	<b>27-39</b>
MINIMALIST ADVERTISING DESIGN: REFLECTING THE ESSENCE WITH “LESS” Fatma Nazlı KÖKSAL	
<b>AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ GİŞE GELİRLERİNİN UZUN DÖNEM REGRESYON DENKLEMLERİNİ KULLANARAK ANALİZ EDİLMESİ .....</b>	<b>40-54</b>
ANALYZING BOX OFFICE REVENUES OF UNITED STATES BY USING LONG RUN REGRESSION EQUATIONS Doç. Dr. Nezahat DOĞAN	
<b>GÖBEKLİTEPE KÜLTÜR BÖLGESİ'NDEKİ TARİH ÖNCESİ TOPLUMLARIN KÜLTÜREL ETKİLEŞİM VE İLETİŞİMİNE DAİR KURAMLARIN ARKEOLOJİK BAĞLAMI.....</b>	<b>55-85</b>
THE ARCHAEOLOGICAL CONTEXT OF THEORIES ON CULTURAL INTERACTION AND COMMUNICATION METHODS OF PREHISTORIC SOCIETIES IN THE GÖBEKLİ TEPE CULTURAL REGION Mehmet ALTUN	
<b>FİLM AFİŞLERİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME: KIBRIS FİMLERİ ÖRNEĞİ.....</b>	<b>86-103</b>
SEMIOTIC ANALYSIS THROUGH MOVIE POSTERS: THE CASE OF CYPRUS FILMS Dr. Öğretim Üyesi Özgür YILMAZKOL	
<b>EĞİTİMDE GÜNCEL YAKLAŞIMLARIN ODAĞINDA ÖĞRENEMLERİN İYİLOLUŞ HALLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....</b>	<b>104-116</b>
THE RELATIONSHIP BETWEEN CURRENT APPROACHES IN EDUCATION AND LEARNERS' WELL-BEING Dr. Öğretim Üyesi Selime GÜNTAŞ IŞIK	
<b>CUMHURİYET DÖNEMİ YAPILARINDAN İZMİR DEVLET TİYATROSU BİNASI ÖZELİNDE TARİHİ ÇİNİ PANOLARIN BELGELENMESİ VE KORUMA ÖNERİSİ.....</b>	<b>117-132</b>
DOCUMENTATION AND CONSERVATION PROPOSALS OF HISTORICAL TILE PLATES IN THE CONTEXT OF THE BUILDING OF IZMIR STATE THEATRE FROM THE PERIOD OF TURKISH REPUBLIC Serap IŞIKHAN	
<b>SİNEMADA KURGUSAL MEKÂN KULLANIMI: PARAZİT FİLMİ.....</b>	<b>133-151</b>
THE USE OF FICTIONAL SPACE IN CINEMA: PARASITE MOVIE Doç. Dr. Fatih US	

## SİNEMANIN İDEOLOJİSİNİ OKUMAK: MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİ VE DEMİR LEYDİ

### Bahtiyar Ahu ALPASLAN

Dr. Öğr. Üyesi  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
0000-0002-3296-3050

### Kübra Özarslan

ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü  
kubra.ozarslan@erzincan.edu.tr  
0000-003-4003-6852

### Öz

*Neoliberal ekonomi politikalarının tüm dünyada yaygınlaştığı ve moderniteden bir kopuşu temsil eden postmodern çağımızda; serbest piyasa, gelenekler, yerellik ve milliyetçiliğin altını çizen ve modernizmin krizlerine uyum sağlayan muhafazakâr ideolojinin yeniden canlandığına tanık olmaktayız. Sosyal Darwinizm düşüncesi ile oldukça yakın; sosyal devlet anlayışı ile ise oldukça sorunlu olan bu ideoloji, sinemaya da yansımakta ve düşünsel düzeyde yeniden üretilmektedir. Bu ideolojinin yeniden üretildiği filmlerden biri de Demir Leydi (The Iron Lady, 2011) filmidir. Birer anlam yaratma aracı olan filmler, ideolojik unsurlar barından medya içerikleridir. Filmleri ideolojik açıdan analiz etmek, egemen ideolojinin sinemaya nasıl yansıdığını farketmek, filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak üretilmiş olan örtülü ya da açık anlamları ortaya çıkarmak eleştirel ekonomi politik yaklaşım açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmada, Demir Leydi filminin ideolojik karakterinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaçla, eleştirel ideolojik çözümleme yöntemi kullanılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** İletişim çalışmaları, medya, ideoloji, sinema, Demir Leydi.



## READING THE IDEOLOGY OF CINEMA: CONSERVATIVE IDEOLOGY AND THE IRON LADY

### **Bahtiyar Ahu ALPASLAN**

Dr. Öğr. Üyesi  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
0000-0002-3296-3050

### **Kübra Özarslan**

ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü  
kubra.ozarslan@erzincan.edu.tr  
0000-003-4003-6852

### *Abstract*

*We are witnessing revival of conservative ideology that underlines nationalism, adapting to the crises of modernism, free market, traditions and locality in our postmodern age that represents rupture from modernity and with the spread of Neoliberal economic policies all over the World. This ideology being very close to the thinking of Social Darwinism and quite problematic with the understanding of the social state, is also reflected on the cinema and is intellectually reproduced. The Iron Lady movie ("The Iron Lady", 2011) is one of the films in which this ideology is reproduced. As a means of creating meaning, these films are media contents of the type of ideology elements. It is very important to analyze the films from an ideological perspective, realizing how the dominant ideology is reflected in the cinema, consciously or unconsciously to reveal implicit or explicit meanings that have been produced in terms of critical political economy approach. In this article, the ideological character of the movie The Iron Lady is intended to be revealed. For this purpose, the critical method of ideological analysis is used in this study.*

**Keywords:** *Communication studies, media, ideology, cinema, The Iron Lady.*

## Introduction

Various ideologists make claims for the reproduction of the capitalist mode of production that prioritizes profit maximization, and they create a “false consciousness” by reproducing these claims through the media. One of these claims is that the increase in wages and public expenditures will result in inflation and lead to the bankruptcy of the economy. Throughout the history of capitalism, which wanted to increase their profits by reducing wages, undoubtedly contradicted by the claim that the increase in wages will be balanced by an increase in price. Along with this claim, it is asserted that the working class’s demand for an increase is stupid while trying to get them to accept a decline in wage is less stupidity. In other words, this claim asserts that the amount of wages will be constant depending on inflation. However, for instance, if the total amount we have is 8, the absolute limits of this number do not prevent change on the relative boundaries of the parts that make up this number: if profits are 6, wages are 2, wages may rise to 6, profits may fall to 2, yet the total amount remains 8. Thus, even if the amount of production is stable, it cannot be proved that the amount of wages is stable in any way. The main point here is that falling rates of profits as a result of the general rise in wages will result in having to spend less money on luxury objects since falling rates of profit will not be compensated by the rise in prices as claimed because the demand for these commodities will not increase. Thus, the general rise in wage rates will lead to a general decline in the rate of profit without any permanent change in commodity prices after a temporary irregularity in market prices. This is proved with the developments after the fifteen-hour law, which was enacted in the United Kingdom in 1848 and was one of the biggest economic changes (Marx, 2017). Despite this, it is seen that the myth that an increase of wage will cause to increase in inflation and this drives the state into bankruptcy is asserted by ideological devices to reproduce the capitalist mode of production. Undoubtedly, one of these ideological devices is the media.

Cinema, one of the most basic media outlets, is undoubtedly an effective tool in mind-steering. This myth, mentioned above, was also reproduced in the film *The Iron Lady* (*The Iron Lady*, 2011), a media output; Trade unions and workers’ demands for their rights, strikes, etc., were shown as the cause of bad process in the economy in the British Kingdom, it was asserted that public spending and wage increases drove the country to bankruptcy, but this cannot go on any longer and it is stated by Margaret Thatcher that they must fight against unions without fear. This is the first of two fundamental problems in the film, which focuses on the life and career of former British Prime Minister Margaret Thatcher. Throughout the film, it is shown Thatcher’s political career, she cuts public spending and struggles with unions demanding wage increases, and she has faced criticism for this. The most important scene of the film is that Thatcher expresses why she struggles with it. In the film, Thatcher states that she is struggling for the good of Britain, and she says that in a short period of time the public may hate her but will thank her for generations, because Thatcher’s main argument in the film is that, as mentioned earlier, public spending and wage increases will lead the country into bankruptcy. Thatcher’s argument is, as stated above, an argument that remains only at the level of assertion and is necessary for the reproduction of the capitalist mode of production. Marx (2017) refuted this argument with numerous evidence in his work named *Wage, Price, Profit*. After revealing this contradiction between material reality and narrative, with this first question keeping in the mind regarding the film, it is the analysis of the second problem that needs to be done. Conservative ideology, which was soldered with neoliberal economic policies in the 21st century, turned into a stream of thought called Thatcherism during the Thatcher period. Since the critical political economy perspective requires recognizing the implicit ideology in the narrative and bringing it to light with its material contradictions, the film needs to be analyzed with the method of critical ideological analysis.

**Theoretical Framework:** Media, whose ideological importance and shaping effect is accepted by many communicators and political scientists, is the most important struggle area of the dominant ideology as an ideological device (Altun, 2016, p. 23). It seems very difficult not only for individuals but also for our society as a whole to escape from the shaping and determining the effect of media, which has become the main source of communication for people today (Golding and Murdock, 2008). Cinema, which is a mass communication tool and known as the seventh branch of art, is also used as a means of forming public opinion, political engagement, and changing the world (Jafarli, 2004, p. 3). Cinema, just like other mass media, is an ideological narrative, not only a tool that the audience prefers to have an enjoyable time but also an important tool in creating a reality (Erdönmez, 2019, p. 40). Cinema, one of the most basic media outlets, is undoubtedly an effective tool in mind-steering. A film emerges from the combination of technique and meaning. When filmmakers set up a platform to create a film, they place the camera in specific positions and put together the stacks of shots to form a coherent narrative, so, along with this process to make a film, they do not only tell a story but also create meaning. These meanings are created consciously or unconsciously. Movies are connected with the social world in which they are made, and unintentional meaning arises from this connection. Therefore, all films have historical, political, cultural, psychological, social, and economic meanings and refer to the world in which they are created in many ways (Ryan and Lenos, 2014). Ryan and Lenos (2014), underline that; dominant ideas, tend to be compatible with the institutions and practices of society, and mostly they do not defy the distribution of source and power, unlike, they make it stronger and they support it. Therefore, there are many contradictions between cinema which is a media output which conveys ideology and reality. Like all movies, there is a contradiction between material reality and meaning in *The Iron Lady*, which depicts the life of Margaret Thatcher, the first female prime minister to be nominated from the conservative Party of the United Kingdom. In the film, Thatcher is mostly portrayed as the brave woman who is able to reach the highest political position while working in a grocery store, struggling to pursue her political career as a woman in a male-dominated society, with high British ideals, devoting herself to the public, and fighting against unions. Whereas, when we look at the material reality, there is a period keeping interest rates high and in which millions of people are unemployed with the policies implemented by her to cut public expenditures. In this study, we examined the discourse of the movie which conveys Thatcherist ideology with the critical ideological analysis method, which is a method that keeps in mind the control of the dominant class over the means of production, is the most appropriate method for this study. Thatcherism is a kind of conservative ideology which identified with Margaret Thatcher. Conservative ideology which emerged in the 19th century and called the century of ideologies, has problems with all ideologies such as liberalism and Marxism. This ideology has many problems with the social state principles like state aid and states funds and very close to social Darwinism. Throughout the whole movie there are many discourses which contain social Darwinist principles. In the study, we revealed hidden aspects of discourse with the critical ideological analysis method. For example, these statements contain conservative, social Darwinist principles: “If there is any aid, we should solve this problem within ourselves as a society, not the state.”, “Soon they will nationalize even the air, you don’t say to breathe, it is state property. The industry is getting nationalized, unions are increasing, and Pound is getting worse, whoever solves this issue is my candidate.”, “We must break the chains of socialism and reach prosperity.” “Gentlemen, we will go bankrupt if we do not cut public spending.”, “we must break the chains of socialism and reach prosperity”. We examined the discourse of the movie to reveal the ideological character of *The Iron Lady*. Throughout the film, it is stated that conservative ideology is reflected in the discourses, and discourse against income justice, equality, trade unions, and public spending is appeared and developed. Thatcher is shown in the film as a person trying to implement her conservative principles and neoliberal economic policies, devoting her life to the people, she gave all this struggle for the good of all the British people and she took all the criti-

cism. However, when it is looked at the material reality, she increased the profit maximization by refusing demands to increase wage and by cutting public spending, and it caused the impoverishment of Britain's working class.

## Conceptual framework

A film emerges from the combination of technique and meaning. When filmmakers set up a platform to create a film, they place the camera in specific positions and put together the stacks of shots to form a coherent narrative, so, along with this process to make a film, they do not only tell a story but also create meaning. These meanings are created consciously or unconsciously. Movies are connected with the social world in which they are made, and unintentional meaning arises from this connection. Therefore, all films have historical, political, cultural, psychological, social, and economic meanings and refer to the world in which they are created in many ways (Ryan and Lenos, 2014).

(Ryan and Lenos, 2014), states that the way the vast majority of their films deal with themes that normalize and legitimize high-income injustice:

“The vast majority of the films that you see are the films that are shot in the capitalist countries and in these countries, those who have the most of the wealth, hold it in their hands with the way of producing their wealth (factories, work-life, companies, and such), and they control it. Those who do not own that wealth, have to work for the first group. The first group is owning it while the second group has to put their effort into it. They are connected to each other in a modern, capitalist way but the first group is stronger in terms of economic and political way. Well then, why is this important in order to understand the movies? Capital class, even though it can't directly orient the political institutions, it exerts considerable influence on society by possessing and controlling the means of distribution of ideas that guide society. They own the media outlet; for example, they make movies. Rupert Murdoch, owns and controls the media, all around the world. (Including Fox News) And, as a wealthy conservative, thoughts advocated by its affiliates support the power of wealthy people like him. These companies make the unequal distribution of wealth seem like a cost for “freedom” and they picture as if the distribution of the wealth in a more justified way through the state's hand is something unreasonable and dangerous.”

Ryan and Lenos (2014), underline that; dominant ideas, tend to be compatible with the institutions and practices of society, and mostly they do not defy the distribution of source and power, unlike, they make it stronger and they support it. The clearest example of this; in medieval Europe, the nobility was seen as superior toward ordinary people. The unfair class structure that reigns for centuries, seeing it as something normal and legitimate by the dominant idea of its time, people who believe in this idea indicate that this structure will keep living by reproducing itself.

Ryand and Lenos (2014), cites Working Girl (Nichols, 1988) as an example of films dominated by dominant thought. The film is about the life of a young girl named Tess Mcgill, who works as a secretary in New York at a time of high injustice in income and high rates on mass layoffs, and in the final, she finds herself working in a better company. Ryan and Lenos (2014) pointed out that to understand this positive and funny narrative is a good example for ideology, we need to look at material reality, they emphasized while the upper class profited greatly from the crisis on that period, the lower class's income was gradually declining and many middle-class Americans were pushed back to live in the mediocre and low-income lives. Asking the question of how such a painful reality was depicted so differently in an important film of the period, Ryan and Lenos indicate that the film took all the boredom and pain and turned the lead actor into a joyful, jovial, feel-good story of hope, success and personal transformation (p. 221). Ryan and Lenos state that the movies reach the highest ideological level in the period that social deprivation and potential anger is on the peak. Ryan and Lenos (2014) underline in these movies both that empty promises



and futile desires are created, and the spread of the feeling that the institutions of society are right and just, ignoring the inequalities they create.

Like in the movie named *Working Girl*, there is a contradiction between material reality and meaning in *The Iron Lady*, which depicts the life of Margaret Thatcher, the first female prime minister to be nominated from the conservative Party of the United Kingdom. In the film, Thatcher is mostly portrayed as the brave woman who is able to reach the highest political position while working in a grocery store, struggling to pursue her political career as a woman in a male-dominated society, with high British ideals, devoting herself to the public, and fighting against unions<sup>1</sup>. Whereas, when we look at the material reality, there is a period keeping interest rates high and in which millions of people are unemployed with the policies implemented by her to cut public expenditures.<sup>2</sup> Therefore, there is a paradox between the material reality and the generated meaning, in other words, “false consciousness” is produced in the movie. When the media is viewed with a critical economic-political perspective, it is necessary to examine and criticize the ideological character of the communication contents, which are the output of intangible intellectual production, and reveal the contradiction between material reality and the meaning produced through the media. In this movie, where the dominant ideology is reproduced, the character of the ideology produced will be analyzed using the “Ideological Critique” method used by Ryan and Lenos (2014).

According to McLellan (1999), ideology, which is the most complicated concept to define, was first used in 1796<sup>2</sup> by the French philosopher Antonie Destutt de Tracy as a mean of ‘the way of thinking correctly’<sup>3</sup> and it was used by Bonaparte as ‘the strange ideas of some men’ in negative mean (Altun, 2016, p. 6). On the other hand, Marx and Engels (1992) argued that ideology has functions<sup>4</sup> such as “false consciousness” and “inversion of reality”<sup>5</sup>, and Lenin claimed that ideology was “the world view of a class” (Alemdar and Erdoğan, 1994). While Althusser (1991, p. 31) refers to ideology as ‘a material practice’, Gramsci stated that ideology is like ‘a plaster that holds society together’ (Document, 1989, p. 220). According to Eagleton (1996), it is possible to conceptualize the concept of ideology as a world view in general (Örs, 2014) which does not have a consensus definition and has a pejorative meaning in the historical process.

As a product of superstructure, ideology is conveyed through narratives.<sup>6</sup> Narratives; Starting

1 <sup>2</sup> According to the movie, the reason behind Thatcher’s refusal of union’s demands is; the idea of the rise of the wages and practices such as public spending will increase inflation and this will conclude with bankruptcy. Since Thatcher wants the Britain to reach welfare so she does not accept these demands. However, the general rise in wage rates leads to a general decrease in the rate of profit, without any change in commodity prices, after a momentary, temporary turmoil in market prices (Marx, 2007). It is beneficial to mention about the analyze of material reality, that; The detailed analysis of the economic conditions of England at that time was not the subject of this study, but contented with the critical political-economy interpretation of Thatcher’s main argument in the film: “If wages rise, inflation will increase and the country will go bankrupt”.

2 For the emergence and meaning of the concept of ideology in the 18th century, see. H.M. Drucker, *The Political Uses of Ideology*, London, Barnes and Noble, 1974; Jorge Larrain, *The Concept of Ideology*, Hutchinson.

3 Antonie Destutt de Tracy explains why he preferred this term as follows: “I prefer to use the name ideology or science of ideas. This name is appropriate as it does not imply anything unknown or suspicious, does not associate with any idea of cause/effect. Even considering only the French word “idea”, its meaning is clear to everyone, because everyone knows what it is meant by “idea”, even if very few people actually know what it really is ... ‘ideology’ is an appropriate word because it is a complete translation of the science of thought.” (Çelik, 2005, p. 35).

4 As seen in the ‘Introduction’ section of the study, Ryan and Lenos (2014) use the concept of ideology in this sense.

5 Marx and Engels explain this issue in their book *The German Ideology*: “The thoughts of the ruling class are the dominant ideas in all ages, in other words, the class, the dominant material force of society, is also the dominant mental force. The class that possesses the means of material production also keeps the means of mental production in its hands., they are so intertwined that the thoughts of those who are not given the means of mental production are also dependent on this ruling class. The dominant ideas are nothing more than the intellectual expression of the dominant material relations”. (Marx and Engels, 1992, p. 70).

6 The superstructure is the institutions that correspond to the infrastructure or the foundation regarding the political, religious, economic, legal, artistic, and philosophical view of the society, corresponding to legal, political, and other institutions in the economic order

from the cave paintings produced in the early periods of humanity, there are many genres such as epics, fairy tales, operas, news programs, sports broadcasts, novels, television series, jokes, computer games, movies, advertisements containing symbols, figures, images, and visual elements. These are cultural products that contain feelings, thoughts, ethical values, and political views (Erdönmez, 2019). The idea that narratives can change and transform the infrastructure is quite old.<sup>7</sup> Plato (2012, pp. 75-85) also mentions in his work titled “The State” that some narratives such as stories or poems can lead young people, can be a bad example and this can cause radical changes in the state.

## Ideology and cinema

Media, of which ideological importance and shaping effect is accepted by many communicators and political scientists, is the most important struggle area of the dominant ideology as an ideological device (Altun, 2016, p. 23). It seems very difficult not only for individuals but also for our society as a whole to escape from the shaping and determining the effect of media, which has become the main source of communication for people today (Golding and Murdock, 2008). Cinema, which is a mass communication tool and known as the seventh branch of art, is also used as a means of forming public opinion, political engagement, and changing the world (Jafarli, 2004, p. 3). Cinema, just like other mass media, is an ideological narrative, not only a tool that the audience prefers to have an enjoyable time but also an important tool in creating a reality (Erdönmez, 2019, p. 40). Cinema, which enables the continuation of cultural representations and has the function of directing thought like other mass media tools, is used for propaganda in an ideological dimension (Schiller, 2018).

According to Ryan and Kellner (1997), movies that psychological stances that lay the groundwork for the construction of social reality are part of a broader system of cultural representations that sustain social institutions by guiding common thought about what the world is and should be. Almost all film theorists agree that cinematographic narration makes all kinds of content real, whether the content is realistic or not, and in this sense, it has become a powerful tool in ideology transmission. One of the definitions of ideology is as follows: “Ideology is coding reality.” The audience is in a universe where the illusion is very competent while they are watching the movie (as cited in Jafarli, 2004, p. 13). According to Fargier (1970), cinema represents the given ideologies, enables them to become widespread, and creates the impression of reality on the screen as a unique ideology. Thus, it creates the impression that reality exists as it is on the screen.

There are also meanings in films that have cultural, social, and political effects that are created not only consciously but also unconsciously. For this reason, cinema has meanings that are both produced consciously in line with certain interests and produced by the effect of the historical conditions in which the filmmaker is (Erdönmez, 2019, p. 40). In this context, the movie *The Iron Lady* is also a narrative that conveys ideology, encodes and constructs reality.

## Margaret Thatcher and Iron Lady

Margaret Hilda Thatcher, the longest prime minister in the UK and also the kingdom’s first female at a certain stage of the development of society. Each foundation has a superstructure corresponding to that foundation. For example, the foundation of the feudal order has its own superstructure, legal, political, and other views, and corresponding institutions, as well as the capitalist base has its own superstructure (Politzer, 2003).

<sup>7</sup> This argument is also true for Marx and Engels. Engels (2018), who defended the criticisms towards Marx’s being an “economic determinist” in his “Letters on Historical Materialism 1890-1894”, emphasized that the infrastructure internalizes the superstructure and that the superstructure internalizes the infrastructure and that it “interacts”, and he stated that it is the infrastructure that ultimately determines it.

prime minister, known as the “The Iron Lady”, has recently been one of the most influential people in the kingdom, with implemented neoliberal-conservative policies of her such as “privatization” and “cuts in public spending” called Thatcherism. Born in a small town called Grantham in Eastern England, Thatcher worked in her father’s shop, who was once the Mayor of Grantham and played an active role in local politics and ran a small grocery store. Having completed her chemistry education at Oxford University, Thatcher participated in the 1950 and 1951 elections as the youngest candidate of the Conservative Party, and at that time she met and married to Denis Thatcher, a wealthy businessperson. When the Conservative Party won the elections in 1970, she served as the Minister of Education and Science and implemented policies that restrict public spending. After the defeat of the Conservative Party in the elections in 1974, she became the Minister of Environment and Housing. During this period, she advocated a tax system called “head tax”, based on equal taxation by everyone, and gathered support for conservatives with this decision. Thatcher formed the government on May 4, 1979, becoming Prime Minister three times in a row, pledging to prevent the UK’s economic collapse and to reduce the state’s role in the economy. She considered that inflation rose to 21% in 1980 because of excessive public spending and borrowing, so, Thatcher aimed to get the money supply under control and raised interest rates to reduce borrowing. Increasing interest rates resulted in an economic stagnation and an increase in the unemployment rate, and it caused to get people’s reactions. Having disagreed with her own party on the economic situation and relations with the European Union, her deputy Geoffrey Howe presented his resignation to Thatcher. Following this incident, in 1990, another election took place for the leadership of the party, Thatcher resigned from the Prime Ministry stating that she would not be a candidate in the second round and left the Parliament in 1992 (Biography, n.d.).

The Iron Lady, a British-French co-production and released in 2011, is a semi-biographical film about Margeret Tatcher’s career and life. Alexander Roach, acts out her youth when Thatcher was at the beginning of her political career, and her later stages were played by Meryl Streep. The effects of the Conservative ideology, implicitly or explicitly, are seen in the film, in Thatcher’s statements, in her policies, etc.

## Conservative ideology

Conservatism, which manifests positions specific to each country and culture in a long historical period, differentiates and diversifies in itself such as moderate conservatism and neo-conservatism, in its most general terms, the “ancient order” or the period before the Enlightenment, Reformation and the French Revolution; It is a traditionalist ideology that argues that the old regime should be preserved and maintained. Conservative ideology, which emerged in the 19th century and called the century of ideologies, has problems with all ideologies such as liberalism and Marxism. It sees itself as above ideologies and is based on the idea that all emerging movements cause conflict and unrest in society. While conservatives prioritize society to the individual, liberalism glorifies “individualism”. Left ideologies glorify the ideals of the revolution, while the conservatives prefer reforms of conflict and inaction that lead to chaos whatever the cost. What is more deeply desired by conservatives is a state of religious acceptance, trust, and inaction. If a reform becomes necessary, this change must be slow and gradual. In fact, not reform, but “revision” should be realized. The conservative ideology against the social contractarian philosophy of liberalism and the class and conflict-based theory of socialism is based on the idea that the ancient regime and the given regime should be preserved as much as possible. It has been described by its opponents as “self-styled” because it was close to the medieval economy based on the guild and absolutist political system of the Middle Ages (Güler, 2014).

Looking at the way ideologies handle social formation and its unit is useful in revealing their specific side. Liberalism sees “the individual” as the unit forming the social formation while socialism and Marxism see “class”, and conservative ideology sees “society”. In this context, conservatism, which has an organismic worldview, is very close to nationalist ideology in this respect and, just like it, underlines the different cultural and historical aspects of locality in every country and proposes to preserve traditions, institutions, and culture.

Edmund Burke’s (1986) powerful work named “Thoughts on the French Revolution” has an important place in the formation of the conservative doctrine. Burke, as opposed to the French Revolution’s ideals of equality and freedom, argues that, contrary to socialist ideology, inequality is natural and does not disturb the unity and harmony of the whole. Conservatism, which has been strongly conceptualized since this period, has begun to form a center of gravity against left ideologies since the mid-1970s and called “neo-conservatism”. Conservatism, which was against the welfare state practices in this period, and accompanied by neo-liberal political initiatives such as privatization, achieved its cultural and intellectual victory with the United States (hereafter “USA”) Prime Minister Ronald Reagan and British Prime Minister Margaret Thatcher and it can be said to have come to life again (Güler, 2014).

Conservative views, which have been effective in all US administrations since the 1990s, increased their effectiveness after the dissolution of the Soviet Union and followed an aggressive attitude rather than traditionalism. When the collapse of socialism made international institutions and organizations a topic of discussion again, in the document called the “New American Century Project” it has been underlined that the hegemony of the USA including the United Nations was narrowed by global organizations. What the USA needs to do is to follow an aggressive foreign policy regardless of such institutions. The most vocal advocates of this ideal have been the neoconservative ideology, that is why, it has been criticized for being an ideology that is very compatible with the needs of new imperialism (Güler, 2014).

## Method

Cinema is a device that Althusser defines as the “ideological apparatus of the state”, in other words, it is a mass communication tool that is used to adopt the ideology of the ruling class and the policies of those who have economic, political, and social power. For this reason, it is necessary to reveal the ideological point of view in movies, to analyze and position it in its place within ideologies (Erdönmez, 2019, p. 122).

The main purpose of the study, problematizing the contradiction between material reality and the ideological narrative in *The Iron Lady*, is to recognize the dominant ideology in the narrative and reveal its hidden aspects with a perspective of critical political economy.

The narratives, which contain many elements such as emotions, thoughts, ethical values, and political views, allow them to be analyzed and critically researched since they contain ideologies. According to Ryan and Lenos (2014), movies create certain meanings by using many methods. For example, the movie *Avatar* (Cameron, 2009) refers to the current debates between the humanism of liberal environmentalists and the conservatives who dominate the economy. Such films should be criticized in order to be handled, isolated, and analyzed in depth (p. 185). In this study, the method of ideological criticism, which is one of the frequently used methods in film criticism, will be used. Since the aim of the study is to reveal the ideological character of *The Iron Lady*, the critical ideological analysis method, which is a method that



keeps in mind the control of the dominant class over the means of production, is the most appropriate method for this study.

### **Conservative ideology and The Iron Lady**

The movie begins with Thatcher's late old age, when she stays in her home in the care of caregivers. In this house, Thatcher hallucinates about her deceased husband Denis Thatcher, and also talks to him. The audience watches Thatcher's past and career journey with memories she remembers from time to time. In the film, Thatcher's first memory shown to the audience is when she worked in her father's little grocer and listened to his political speeches. The film shows Thatcher's father, Alfred Roberts, had a major influence on the young Margaret. Thatcher, along with the locals, watches her father's speech, a local preacher, grocer, and politician, with great attention and admiration. Her father uses the following expressions in his speech; "What is the lifeblood of a society? Trade. It is not only in big but also in small commercial institutions like mine. We, as those in this land, are strong, confident in ourselves. Sometimes we can be simple-minded. But we also love to help each other." Roberts' statement that the lifeblood of society is small and large commercial institutions reminds conservative ideology's longing for the ancient order based on guild organization. The reason behind the statement, "Sometimes we can be simple-minded," is associated with the conservative ideology's clear opposition to the new, rational, revolutionary ideals of Enlightenment philosophy, its preference for the old experienced for centuries over the inexperienced new, the principle of its preserving is calm against rootlessness, confusion and chaos, and its preference for the simple over the "hard". Conservative ideology, relying on historical continuity and the society that has taken its present form as a result of trial and error for centuries, prefers the simple, continuity, and inaction against the atmosphere of unrest created by the efforts of liberals and socialists to change the world (Güler, 2014). The reason behind Roberts' use of the phrase "we love to help each other" is related to the "minimal state" understanding of the conservative ideology. In conservative ideology, "aid" or "redistribution" is an issue that needs to be resolved within society, not by the state. Conservative ideology, which is against redistribution politics, distant to "welfare state" and "social state" policies and prioritizes "laissez-faire principles", emphasizes the power of the state but without intervention, and the vacant activity in this area should be filled by the local community, neighborhood, decentralization, church, and localism. Briefly, the subtext in Roberts' statement is as follows: "If there is any aid, we should solve this problem within ourselves as a society, not the state." This attitude of conservative ideology would be tantamount to leaving those in need of help to an uncertain tradition or the mercy of other members of society, by its opponents, especially by left ideologies. However, this has been criticized because what needs to be done is that those in need of help should be taken under protection without relying on others through "statutes" and "rational and central planning" by an organized and institutional structure, that is, by the state. When we look at the material reality of that period, it can be easily seen that there is a contradiction between Roberts' ideology and practice: In the period of Robert who brought the good society or good individual to the forefront against the social state, which is a rational regulation in the economy; during the processes when the industrialization phenomenon became widespread in the 19th and 20th centuries, the policies of liberal approaches that deemed necessary to liberate the market completely went into crisis because the market is in complete freedom; spontaneous processing caused great inequalities and tensions. The failure of this approach, which sets out from the assumption that human nature is good and competitive and foresees complete freedom in the economy, became more visible at the beginning of the 20th century. The solutions developed by each society regarding the new tensions differed. In some, the state intervenes in all areas, while in others, the state intervenes in social life for a fairer sharing with smoother transitions. For example, in England, more egalitarian and fair regulations in the economic and

political sphere advocated by Fabian socialists have gained weight; As a matter of fact, the ideological rise of the British Labor Party that emerged from this movement coincides with this period (Çubukçu, 2014, pp. 256-257).

The audience watches the old Thatcher hallucination after Thatcher's youthful memory. In the hallucination that Thatcher saw, the question that her husband Denis asked her while solving the puzzle in the newspaper and the answer he received is quite meaningful: "Anyone who opposes change?". Thatcher answers Direngen (Obstinate). Thatcher states that, just as conservative ideology predicts, those who oppose change are resistant, in other words, they must resist change. The reason behind Thatcher's anti-change statement is the conservative ideology's perspective on "change". The reason conservatives oppose change is due to the belief that society is in a spontaneous harmony and therefore a belief it is unproblematic. That is why the opposition's demand to shatter and change this sacred system of families and communities is perceived as an "external" effect that shatters the social structure and causes moral values to disappear. According to the history of conservative philosophy, while the Renaissance, Reform, and the age of reason, radically changed the world history, in other words, modern history is not a progress but a regression; The French Revolution, on the other hand, is a tragic result of the disruptive steps listed above. Joseph de Maistre explains his approach to reforms with the following words: "We do not want a counter-revolution. We want something that is the opposite of revolution." (Nisbet, 1986, p. 20). Middle Age resulted in the emergence of "modernity", which is thought to have an overwhelming and sweeping power called collapse and disintegration. Conservatives argue that the knight, gentleman, and aristocratic traditions are more civilized than modernity. While conservatives see and acknowledge the existence of change in history, this change should never be squeezed into a short period of time, it should be a deep belief in the "wisdom" that underlies the prejudices and institutions that societies have accumulated over centuries, gradually evolving, the ways and methods of the ancestors should not be tried to be changed with the modern reasoning methods. Otherwise, the change will drag humanity into new disasters (Güler, 2014). Therefore, Thatcher's answer to the question of her husband Denis should be read together with the attitude of conservative ideology towards change. Conservative ideology has been criticized in this context as being the status quo supporter.

This time, the audience is watching Thatcher's dinner with her daughter and family relatives who come to visit her. Thatcher uses the following expression to her guests at this dinner; "I never liked coalitions, and I never did." It is necessary to look at the management understanding of conservative ideology to reveal the implicit side of this statement. Sharing the administration by representing different-thinking segments of society through political parties in the parliament is an area where conservative ideology is problematic. Moreover, not only coalitions but the idea of a self-governing society is an issue to which conservative ideology is distant. Conservatives formed a conscious opposition movement against the idea of democracy that emerged since the end of the 18th century, as well as those trying to have the right to be represented in the parliament, and they opposed the conceptualization of a rational society based on the contract in order not to change the status quo. Conservatives, who are concerned that democracy will create unlimited freedom, foresee that the mentioned political order will not be stable as there will be no consensus in terms of spiritual values, and argue that the pursuit of democracy that emerged during the revolution period created anarchy as well as degenerative. Moreover, they think that this system will gradually lead to tyranny and one-man rule. Displaying such an approach increases the importance of the question of what is the normative management approach of conservatives in this case. Conservatives hold the idea that representation of a kingdom in the legislature is the basis of all legitimate governments, not just constitutional freedom. A political organization established without this basis will not be legitimate

and legal. The activities of the French Revolution aimed at destroying the old regime are also criticized by conservatives (Güler, 2014). In short, conservatives advocate that the legitimate base of the government is, or should be the absolute authority holders of the Middle Ages. For this reason, they deal with questions about where the kingdoms got their legitimacy from. In such a situation, it would be appropriate to emphasize that the concern over the possibility of the democracies carried by conservatives turning into tyranny hangs in the air. Despite all these objections, conservatives opposed the expansion of the democratic ground, symbolized by general suffrage, from the late 19th century to the pre-World War II, and it would be appropriate to reveal the ideology behind the narrative by taking into account the above-mentioned understanding of governing to evaluate Thatcher's statement on coalitions.

The audience watches the memory of the dinner, where Thatcher met with people to become a conservative party candidate in the parliamentary elections. One of the guests uses the following statements: "Soon they will nationalize even the air, you don't say to breathe, it is state property. The industry is getting nationalized, unions are increasing, and Pound is getting worse, whoever solves this issue is my candidate."

In the following scenes of the film, issues related to unions come to the fore again. In a heated debate in parliament at a time when Thatcher was Minister of Education and public workers were on strike, she spoke to the Labor Party as follows: "The gentleman knows that we have no choice but to close schools because his unionists deliberately launched a strike to undermine our economy. Teachers cannot do their work without heaters and lights in the classroom. And I'm asking you esteemed gentleman, whose fault is this?". Trade unions come to the fore in another scene of the movie. While Thatcher is teaching her daughter to drive in traffic, hears the following words on the radio: "We came to 1974, but you think that it is the years of World War II. There is no electricity, no oil, everywhere is complicated. Heath should resign immediately and it should be given chance for those who would not be afraid of dealing with the unions." Then, to tell the audience that this fearless person is herself, Thatcher tells her daughter: "You have to be brave to sit behind the wheel." In one of the later scenes of the film, Thatcher calls out to the public in the 1979 elections: "We must break the chains of socialism and reach prosperity." The issue of the union comes back to the agenda in a debate on coal mines in the parliament when Thatcher is criticized as following "This woman is the woman who did not even blink and did nothing when 10 men killed themselves in a hunger strike." She says as following "They believe in the strike but believe in working" in response to the criticism against her. In the scene, where the recommendations for her staff officer to take a step back as a result of public reactions to the leaked budget draft of Thatcher, Thatcher declares her determination as follows: "Gentlemen, we will go bankrupt if we do not cut public spending." Thus, the following inference can be drawn from the film regarding unions: Thatcher sees unions as an obstacle to achieving prosperity because they "disrupt production".

The reason behind these narratives is related to the economic perspective of the conservative ideology. First of all, it should be noted that the common denominator of conservatism throughout the 20th century, especially in the post-Cold War era, was respect for private property and anti-communism (Ball and Dagger, 1995). Thus, conservative ideology is against unions because these institutions are seen as interfering with the functioning of the market. Michael Oakeshott (1962), one of the leading British conservative thinkers, linked the civic idea of conservatism with the economy in his work "On Being Conservative" and supported that the state should be downsized and market forces should be liberated. In this context, unions are seen as shackles at the foot of the free market, and there is dissatisfaction with the "welfare state" practices in which the unions are active.

Neoconservatives such as Daniel Bell, Nathan Glazer, or Jeanne Kirkpatrick have also expressed this discontent. According to them, the government is doing too much (redistributing) unnecessarily, but what is done is making things worse, not better. This is the thought behind Thatcher's statement that "we must break the chains of socialism and reach prosperity"; unions are causing the country to become impoverished. Conservatism, which developed internal and external under the conditions of the Cold War with the discourse of "the danger of communism", represented a break from the social democracy/welfare state tradition after the 1970s (Gunn, 1989). Conservative ideology accepts a free market environment that individuals can compete with each other and underlines the need to minimize social state expenditures; the problems will be solved spontaneously not by the unions but by the "invisible hand" in the free market, and everyone will benefit from it in the end. This is the ideology behind Thatcher's statement, "They believe in the strike and I work." Trade unions are perceived as "external intervention" just like democracy. When it is considered that the conservatives are firmly affiliated with economic liberalism, the ideology, behind the dinner guest's statement "whoever solves the problem of expropriation and union is my candidate", will become clearer. Considering these approaches of the conservative ideology to the economy in general, the reason behind the veiled narratives of wage increases, unions, and public expenditures appears by itself. In this context, conservative ideology deals with the question directed by its opponents, "Why do you strive to strengthen and fortify your self-proclaimed legitimacy as a naked authority, even though you support the purification of the state from its social functions?" (Bora, 2003). Bauman (2015) also states that the thesis that the invisible hand in the market cannot ultimately be the only condition of prosperity that will reach the broad layers of the population, that wealth will flow from top to bottom, has been falsified throughout history and has turned into an impenetrable sieve, and as a result, he shows with the statistics that the neoliberal economic policies have become more widespread than ever before, and that income inequality has increased more than ever before. As a matter of fact, neoliberal economic policies, in other words, the "invisible hand" or "we love to help each other" discourses, have not been able to bridge this gap.

The audience is taken to the memory of Thatcher listening to her father's speech with the locals. Robert says in his speech; "There is no need to pretend that we are all equal, we are not, and we were not." The reason behind this narrative is, of course undoubtedly, that conservative ideology is opposed to the idea of equality. Burke (1986) clearly expresses this contrast as follows; "Equality is a monstrous fiction." According to him, the existence of the nobility in society is natural and what should be; the existence of different layers in the society does not disturb the unity and harmony of the whole. Trying to align segments of society that are naturally at different levels is both useless and impossible because political equality is against nature, and the idea of equality is a challenge to this natural order. Equality does not have positive references, since classical conservative thinking is based on an organic and feudal society. Conservatives react very strongly to the collectivism that has been reconstructed instead of old on the basis of urban poor public movements of Jacobenism, and they worry as the scope of democracy and equality expands; "Or will the feet be head, the head will be feet?" For Burke (1986), perfect democracy is the world's most shameless and fearless phenomenon (Güler, 2014). The reason behind Roberts' statements is based on the conservative ideology's view of equality and freedom. Conservatives are criticized by their opponents on account of the fact that inequality is created "by forcefully" because the surplus value produced by the workers is appropriated by those who own the means of production, and this situation is justified and naturalized in conservative ideology.

In another scene of the film that Thatcher, in a public speech, emphasizes the need to work hard and thus rebuild Great Britain, and in another scene in the film, it is seen that she uses this statement "I'm



proud to be British.” The reason behind this narrative is based on the relationship between conservatism and nationalism. Burke (1986), one of the most important theorists of conservative thought and also the British nationalist, developed similar nationalist discourses: “Britain should be one family, one body, one heart and one soul.”, “Freedom is not a right to be part of the human, but a remained legacy to the British people.”, “As the chosen race and the sons of England worship freedom, they will turn to you (the British Empire). As their number increases, your friends will also increase.” Considering Burke’s these ideas, Thatcher nationalist discourses become more understandable.

Lastly, after the memories of her being removed from her seat, by saying this statement “I made such difficult decisions, is there any benefit now? Don’t they know, when it is taken tough decisions... Yes, the people may blame you on that day, but they will thank you for generations”, she implies that the neo-liberal economic policies that she put into practice will ultimately increase the welfare of the whole people and implies that she has pursued those policies for her subjects. Moreover, Thatcher implies, in these words, that she knew that because of cutting interest and hence it causes unemployment and to cut public spending in order to achieve prosperity creates a difficult situation for the majority of the population for a temporary period, but she implies, prosperity will benefit future generations when reaching the prosperity in time. Conservative ideology has been criticized in this respect as well, on the grounds that it is susceptible to develop a kind of “immorality” that ignores those who are living in poverty (Güler, 2014, p. 136).

## Conclusion

Throughout the film, it is stated that conservative ideology is reflected in the discourses and discourse against income justice, equality, trade unions, and public spending is appeared and developed. Thatcher is shown in the film as a person trying to implement her conservative principles and neoliberal economic policies, devoting her life to the people, she gave all this struggle for the good of all the British people and she took all the criticism. However, when it is looked at the material reality, she increased the profit maximization by refusing demands to increase wage and by cutting public spending, and it caused the impoverishment of Britain’s working class. Cinema, one of the most basic media outlets, is undoubtedly an effective tool in mind-steering. A film emerges from the combination of technique and meaning. When filmmakers set up a platform to create a film, they place the camera in specific positions and put together the stacks of shots to form a coherent narrative, so, along with this process to make a film, they do not only tell a story but also create meaning. These meanings are created consciously or unconsciously. Movies are connected with the social world in which they are made, and unintentional meaning arises from this connection. Like all movies, there is a contradiction between material reality and meaning in *The Iron Lady*, which depicts the life of Margaret Thatcher, the first female prime minister to be nominated from the conservative Party of the United Kingdom. In the film, Thatcher is mostly portrayed as the brave woman who is able to reach the highest political position while working in a grocery store, struggling to pursue her political career as a woman in a male-dominated society, with high British ideals, devoting herself to the public, and fighting against unions. Whereas, when we look at the material reality, there is a period keeping interest rates high and in which millions of people are unemployed with the policies implemented by her to cut public expenditures. Therefore, there is a paradox between the material reality and the generated meaning, in other words, “false consciousness” is produced in the movie. When the media is viewed with a critical economic-political perspective, it is necessary to examine and criticize the ideological character of the communication contents, which are the output of intangible intellectual production, and reveal the contradiction between material reality and the meaning produced through the media.

## References

- Alemdar, K., & Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Publishing.
- Althusser, L. (1991). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Publications.
- Altun, A. (2016). *Türkiye’de Belgesel Sinema Aracılığıyla Kadın Emeğinin Görünür Kılınması*. İstanbul: Marmara University.
- Ball, T., and Dagger, R. (1995). *Political Ideologies and The Democratic Ideal*. HarperCollins Publishers.
- Bauman, Z. (2015). *Azınlığın Zenginliği Hepimizin Çıkarına Mıdır?* İstanbul: Ayrıntı Publications.
- Belge, M. (1989). *Marksist Estetik*. İstanbul: BFS Publications.
- Biography. (n.d.). Margaret Thatcher Foundation. Reach Date: 27th March 2020, <https://www.margaret-thatcher.org/essential/biography.asp>
- Bora, T. (2003). *Türk Sağının Üç Hali*. İstanbul: Birikim Publications.
- Burke, E. (1986). *Reflections On The Revolution In France*. Londra: Penguin Books.
- Cameron, J. (2009). *Avatar* [Film].
- Çelik, B. N. (2005). *İdeolojinin Soy Kütüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Publications.
- Çubukçu, S. U. (2014). *Sosyal Demokrasi: Melez Bir Politik Gelenek*. In H. B. Örs (Ed.). *Modern Siyasal İdeolojiler* (pp. 253-294). İstanbul: Bilgi University Publications.
- Drucker, H. M. (1974). *The Political Uses of Ideology*. Londra: Barnes and Noble.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Publications.
- Engels, F. (2018). *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-1894*. İstanbul: Kor Book.
- Erdönmez, S. (2019). *2001 Sonrası Kathryn Bigelow Sinemasının İdeoloji Bağlamında İncelenmesi*. İstanbul: Marmara University.
- Fargier, J. P. (1970). *Sinema Politika İlişkisinin Kuramsal Açından Tanımlanması Üzerine*. *Yeni Magazine*, 50.
- Golding, P., and Murdock, G. (2008). *İdeoloji ve Kitle İletişim Araçları: Belirlenim Sorunu*. In L. Yaylagül and N. Korkmaz (Eds.). *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji* (p. 31). Ankara: Dipnot Publications.
- Gunn, S. (1989). *Revolution Of The Right*. Londra: Pluto Press.
- Güler, E. Z. (2014). *Muhafazakârlık: Kadim Geleneğin Savunusundan Faydacılığa*. In H. B. Örs (Ed.). *Modern Siyasal İdeolojiler* (pp. 115-158). İstanbul: Bilgi University Publications.
- Jafarli, R. (2004). *Sovyetler Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sineması’na Yansıması (1920-1941)*. Ankara: Gazi University.
- Larrain, J. (1979). *The Concept of Ideology*. Hutchinson.
- Lloyd, P. (2011). *The Iron Lady* [Film].
- Marx, K. (2017). *Ücret Fiyat Kar*. İstanbul: Kor Book.
- Marx, K., and Engels, F. (1992). *Alman İdeolojisi*. Ankara: Sol Publications.
- McLellan, D. (1999). *İdeoloji*. İstanbul: Doruk Publishing.
- Nichols, M. (1988). *Working Girl* [Film].
- Nisbet, R. (1986). *Conservatism: Dream and Realty*. Oxford: Oxford University Press.
- Oakeshott, M. (1962). *On Being Conservative*. Londra: Basic Books.
- Örs, H. B. (2014). *İdeoloji: Karmaşık Dünyayı Anlaşılır Kılmak*. In H. B. Örs (Ed.). *Modern Siyasal İdeolojiler* (pp. 3-38). İstanbul: İstanbul Bilgi University Publications.
- Platon. (2012). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Bilgi University Publications.
- Politzer, G. (2003). *Felsefenin Temel İlkeleri*. İzmir: İlya Publishing.
- Ryan, M., and Kellner, D. (1997). *Politika ve Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Bilgi University Publications.
- Ryan, M., and Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. Ankara: De Ki Basım Publishing.
- Schiller, H. (2018). *Zihin Yönlendirenler*. İstanbul: Pınar Edition Publications.



Thompson, J. B. (2008). Kitle İletişimi ve Modern Kültür: Eleştirel Bir İdeoloji Kuramına Katkı. In L. Y. Korkmaz (Ed.). Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji (p. 89). Ankara: Dipnot Publications.

## KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN KARŞILIKLI ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE GENEL BAKIŞ

**Buğçe Dikmenay Özer**

Telefon No:0548 860 76 11

bugce.d.ozar@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7949-8988

**Öz**

*Bu çalışma, Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerinin benzerlikleri ve farklılıklarının, birbiri ile etkileşimlerinin neler olduğunun ortaya koymak amacı ile yapılmıştır. Konu ile ilgili kaynak eksikliğinin tespit edilmesi, bu araştırmanın yapılmasında ve makalenin yazılmasındaki motivasyon kaynağı olmuştur. Yöntem olarak Betimsel/Tarihsel araştırma tekniği kullanılmıştır. Kıbrıs halk müziklerinin hangi ülkeler ve olaylardan etkilendiklerini ortaya çıkarmak temel hedef olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Kıbrıs'ın konumu ve tarihsel süreçte yaşanan olaylar özet olarak incelenmiştir. Kıbrıs'taki halk dansları müzikleri, bu müziklerde kullanılan çalgılar, ayrıntılı bir şekilde, hem Türklerin hem de Rumların yazılı kaynaklarından ayrıca gerçekleşen kişisel görüşmelerden derlenen bilgilerle aktarılmıştır. Sonuçta da; Kıbrıs'ta hüküm sürmüş Arap-İslam, Akdeniz, Yunan ve Anadolu kültürlerinden bir karma kültürün ortaya çıktığı, adada yaşamış çingenelerden de etkilendiği saptanmıştır. Yani Kıbrıs'ta tarihi birçok olay yaşanmış olması ve birçok ulusun gelip geçmesinden kaynaklanan zengin bir kültür mirasının oluştuğu ortaya çıkmıştır. Kıbrıs'ta yaşayan iki halkın aynı coğrafyada ve yıllarca bir arada yaşamalarından dolayı kültürlerinin büyük ölçüde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Tespit edilen farklılıkların ise halkların ayrı dinlere mensup olmaları, Türk halkının Türkiye, Rum halkının da Yunanistan'la olan ilişkilerinin zaman geçtikçe güçlenmesi ve savaş nedeniyle halkların arasına giren soğukluğun sonucu olarak birbirini reddetme isteğinden kaynaklandığı saptanmıştır. Bu konunun yetkili devlet kurumları tarafından ortak çalışmalar ile aydınlatılması önerilmiştir.*

## AN OVERVIEW ON THE INTERACTION OF TURKISH AND GREEK CYPRIOT FOLK DANCE MUSIC

**Buğçe Dikmenay Özer**

Telefon No:0548 860 76 11

bugce.d.ozler@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7949-8988

### *Abstract*

*This research has been carried out on differences and similarities between Cyprus Turkish and Cyprus Greek folk dances and folk dance music. The form of the research is descriptive and historical. Events in history and Cyprus' status were examined to bring out what affected Cyprus folk dance and folk dance music. Cyprus folk dance, folk dance music, instruments, and clothes were examined. Both Turkish and Greek written sources were gathered in order to show this information. As a result, Arab-Islam, Mediterranean, Greek, The Balkans and Anatolian culture affected Cyprus and Cyprus also was affected by gypsies on the island. So Cyprus has a 'multi-culture' because a lot of nations ruled Cyprus. Because of living in some geography together, they have similar cultures. The difference between them is religion. The Turkish religion with the Turkish Republic and the Greek religion with Greece gradually improved. The war between them caused them to ignore stories of each other. This is a topic to be investigated academically.*

**Anahtar sözcükler:** Kıbrıs, halk dansları müzikleri, benzerlik, farklılık

## GİRİŞ

Akdeniz'in kuzey doğusunda bulunan ve üçüncü büyük adası olan Kıbrıs'ta, İlkçağ ve Ortaçağ'a ait yaşam bulunmamıştır. Adada tarihi süreç içinde sırasıyla; Mısırlılar, Hititliler, tekrar Mısırlılar, Akalar, Dorlar, Fenikeliler, Asurlular, Mısırlılar, Makedonyalılar, Romalılar, İngilizler, Lüzinyanlar, Venedikliler, Osmanlılar ve İngilizler egemenliklerini sürdürmüşlerdir (Serter, 1999). Osmanlı yönetimi sürecinde dini özgürlüğü bulunan Rum ve Türk halkları toplumsal uzlaşma içerisinde uzun yıllar birlikte huzur içinde yaşamışlardır (Öğüç, Kasap ve Güneyli, 2022). İngiltere II. Dünya Savaşı'ndan sonra Kıbrıs'a bağımsızlığını vermiştir. Bunun sonucunda adada yaşayan Rum ve Türk halklarının arasında egemenlik kaygısının sonucu olarak, sorunlar çıkmaya başlamıştır. 1960'ta ise Türkiye, Yunanistan ve İngiltere'nin garantörlüğü altında Türk ve Rum halklarından oluşan bir devlet kurulmuştur. Bu devletin ömrü üç yıl sürebilmiş ve 1974'te tekrar savaş çıkmıştır. Bu savaşın sonucunda Türkler kuzeye, Rumlar ise güneye olmak üzere ikiye ayrılmış ve kendi cumhuriyetlerini kurmuşlardır. Günümüzde bu devletler halen varlıklarını sürdürmektedirler. Bu iki devletin halklarının kültürleri, dolayısı ile müzikleri, bir zamanlar birlikte yaşamalarının sonucu olarak büyük ölçüde benzerlik, az da olsa farklılık gösterdiği bilinmektedir (Kafkas, 2001).

Bu çalışmada, Kıbrıs Türk ve Rum toplumlarının halk dansları müziklerinin ve bu müziklerde kullanılan çalgıların aralarındaki benzer ve farklı niteliklerin araştırılması hedeflenmektedir. Bu çalışma bağlamında yapılan bilimsel araştırmalara katkı koymak, konu hakkında bilgi sahibi olmak isteyenlere farklı bir bakış açısı ile ışık tutmak, Kıbrıs kültürünün unutulmamasını sağlamak amaçlanmaktadır.

## KIBRIS'TA OYNANAN HALK DANSLARININ ANA BAŞLIKLARI VE BU DANSLARDA KULLANILAN MÜZİKLERİN GENEL ÖZELLİKLERİ

### KARŞILAMALAR

Karşılamaların zengin bir müzik yapısı olduğu saptanmıştır. Coşkulu bir dans oluşu nedeni ile bu dans adanın en fazla oynanan dansı olduğu bilinmektedir. Karşılamalar Kadın Karşılamaları ve Erkek Karşılamaları diye iki bölüme ayrılmaktadır. Karşılamaları kadın ve erkeklerin ayrı ayrı oynadığı tespit edilmiştir. Erkek ve kadın karşılamalarında dört ayrı karşılama ve dört ayrı ritim bulunmaktadır, bununla birlikte ritimlerin değişmediği saptanmıştır. Bu dört karşılamanın birbiri arkasına sıra ile oynandığı tespit edilmiştir. Bölümlere ayrılmış olması ve art arda çalınması karşılamalara suit özelliği kazandırmaktadır (Kanol ve Hoca, 1987).

### Birinci Karşılamalar

Birinci karşılamanın girişinde uzun veya kısa olarak değişebilen bir taksim bulunmaktadır. Taksim çalındıktan sonra kısa bir duraklama yapılmakta, ardından esas ezgi icra edilmektedir. Birinci karşılamanın ölçü sayısının 9\8'lik olduğu saptanmıştır. Birinci bölümde sürekli eksen seste kalışlar yapılmaktadır. Daha sonra tekrar aynı eksen sese sahip farklı bir makama geçilmektedir. Ardından ikinci bölümün icra edildiği gözlemlenmektedir. Üçüncü bölümde tiz sesler ağırlıktadır. Soru cevap ilişkili cümlelerin sıklıkla kullanılmasının ardından, aniden eksen sese gelip şarkının bitirildiği saptanmıştır (Kanol ve Hoca, 1987).

### İkinci Karşılamalar

İkinci karşılamanın ölçü sayısının 7\8'lik olduğu tespit edilmiştir. Art arda devam eden birçok cümleden

oluşmaktadır. Erkek karşılaşmalarındaki ikinci karşılaşmanın sonunda bir köprü ile üçüncü karşılaşmaya geçiş yapıldığı ve bitiş hissi verilmeden üçüncü karşılaşmaya bağlandığı saptanmıştır (Averof, 1985).

### Üçüncü Karşılamalar

Üçüncü karşılaşmanın ölçü sayısının 2\4'lük olduğu bilinmektedir. İkinci karşılaşmanın devamı gibidir. İkinci karşılaşmada olduğu gibi sık sık makamı değişen cümlelerden oluştuğu tespit edilmiştir. Üçüncü karşılaşmanın eksen sesinin farklı olmasına rağmen, ikinci karşılaşmanın eksen sesiyle bitirildiği saptanmıştır (Petrides, 1986).

### Dördüncü Karşılamalar

Dördüncü karşılaşmanın ölçü sayısının 9\8'lik olduğu tespit edilmiştir. Bu bölümün tıpkı zeybeklerdeki gibi 3\8'lik eksik ölçü ile başladığı saptanmıştır (Petrides, 1986).

## SİRTOLAR

Türkiye'de değişik ölçü ve karakterde çalınan sirtolar olmasına karşın, Kıbrıs Türk ve Rum halk dans müziklerinde her zaman 2/4' lük ölçüde icra edildikleri saptanmıştır (Dölek, 1999). Sirtolar bazen Kıbrıslı Türklerde Mendil oyunu adı altında da çalınıp oynandığı bilinmektedir. Kıbrıslı Rumlarda ise Sirta ismiyle bilindiği tespit edilmiştir. Genellikle karşılaşmaların hemen ardından sanki onların devamıymış gibi çalındıkları bilinmektedir. Bu bağlamda birinci karşılaşmanın veya çiftetellinin başında bulunan taksim sirtolarda da bulunduğu bilinmektedir. Sirtoların orta hızda ve neşeli bir yapıda olduğu belirtilmiştir. Dini inanç ve gelenek göreneklerinden kaynaklı olarak, kına yakma geleneği olmadığından dolayı Kıbrıslı Rumlarda kına sirtosu icra edilmemektedir. Kozan Sirtosunun da Kıbrıslı Rumlarda kullanılmadığı bilinmektedir (Petrides, 1987).

## ZEYBEKLER

Kıbrıs'ta Zeybek'lerin genellikle 9/8' lik veya 9/4'lük ritim ölçüleri ile icra edildiği tespit edilmiştir. Karakter yönünden incelendiğinde ise bazı zeybeklerin hızlı ve neşeli, bazı zeybeklerin ağır ve ciddi bir tavırla çalındığı ve ezginin başında bir taksim bulunduğu saptanmıştır (Averof, 1985).

## KADIN OYUNLARI

### Çiftetelli

Çiftetelli bir çift tel anlamına gelmektedir. Bu şekilde anılmasındaki sebep kemanı çalan kişinin birinci tel ile ikinci teli aynı kertiğe koyup, ya her ikisini de aynı oktavda ya da bir oktav farklı olarak çalma tekniğidir. Kıbrıs'ta çalınan çiftetelliler genellikle 2/4'lük ölçü sayısı ile çalınmaktadır. Çiftetellilerin uzun veya kısa taksimlerinin olduğu tespit edilmiştir. Müziğin temposu oynayan ve çalan kişilerin o anki durumuna göre belirlenmektedir. Bununla birlikte genellikle canlı bir karakterde çalındıkları saptanmıştır (Averof, 1985).

## Arabiye

Arabiye dansının her zaman Çiftetelli dansı ile birlikte çalınıp oynandığı bilinmektedir. Müziği 2/4'lük ölçü sayısı ile icra edilmektedir. Temposunun ise orta veya ağır bir tempo ile icra edildiği saptanmıştır. Tiz seslerle yapılan taksimlerin belirgin özelliği olduğu tespit edilmiştir (Dölek, 1999).

## DRAMATİZE EDİLMİŞ OYUNLAR

Kıbrıs'ta çeşitli olayların canlandırılması veya canlıların taklidini konu alan seyirlik oyunların dramatize edilmiş oyunlar adı altında icra edildiği bilinmektedir. Sözlü veya sözsüz çalınabildikleri saptanmıştır (Kani, 1987).

## KIBRIS TÜRK HALK DANSLARINDA KULLANILAN MÜZİKLERİN ÖZELLİKLERİ

Kıbrıs'taki Türk Müziği, Türk Sanat ve Türk Halk Müziği olarak ikiye ayrılmaktadır. Türk Sanat Müziği'nin Türkiye'de icra edilen sanat müziğinden pek farkı olmadığı ortaya konulmaktadır. Halk Müziği'nin ise geçmişten bugüne Kıbrıs'ta hüküm süren diğer kültürlerle (Rum, Arap-İslam, Akdeniz, vb.) doğal olarak etkileşim gösterdiği, kökeninin Anadolu Türk Halk Müziği'nden farklı bazı özelliklere sahip olduğu saptanmıştır (Kafkas, 2001).

Kıbrıslı Türkler otantik dönemi araştırmaya 1974'lerden sonra başlamış, bu nedenle Türk halkına ait birçok halk dansları müziğinin unutulduğu tespit edilmiştir. 1974'te gerçekleşen savaştan önce araştırılmış fakat arşivlenmemiş halk dansları müzikleri, savaştan sonraki dönemlerde, teknolojinin gelişmesi ile iletişim araçlarından dinlenen müziklerin etkisi altında kalınarak, ilginin başka yönlere kaydığı ve zaman içinde bazı kültür değerlerinin yitirildiği tespit edilmiştir (Kanol, 2006).

Kıbrıs Türk halk dansları müziklerinin genel yapısı incelendiğinde, birçoğunun sözsüz olarak icra edildiği belirtilmiştir. Bahsi geçen sözsüz müziklere örnek olarak karşılamalar, sirtolar ve zeybeklerin müzikleri gösterilebilmektedir (Kanol ve Hoca, 1998).

Kıbrıs Türk halk dansları müziklerinin oluşturulmasında Türkiye ile olan yakın ilişkilerin büyük bir rol oynadığı ve bu müziklerin Türkiye halk müziği ezgileri ile benzeşim gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Kıbrıslı Türklerin dini inançlarından kaynaklı Müslüman gelenek ve göreneklerine uygun etkinlikler düzenledikleri ve bu etkinliklere özgü müziksel yapıların ortaya çıktığı bilinmektedir. Kına gecelerinde çalınıp söylenen 'Kebapçıların Şişi' müziği bu duruma örnektir (Selçuk Garanti, kişisel görüşme, Eylül 2005).

## KIBRIS RUM HALK DANSLARINDA KULLANILAN MÜZİKLERİN ÖZELLİKLERİ

Kıbrıslı Rumların otantik dönem araştırmalarına 1900'lü yıllarda başlamış oldukları saptanmıştır. Bu bağlamda Rum halk dansları müzikleri çok geniş bir arşive sahip olmalarına ek olarak, arşivlerindeki halk dansları müziklerini zaman içinde zenginleştirdikleri tespit edilmiştir (Yorgos, 2001).

Kıbrıs Rum halk dansları müziklerinin genel yapısı incelendiğinde, birçoğunun sözlü olarak icra

edildiği belirtilmiştir (Tombolis, 2002). Kıbrıs Rum halk dansları müziklerinin oluşturulmasında Yunanistan ile olan yakın ilişkilerinin büyük bir rol oynadığı ve bu müziklerin Yunanistan halk müziği ezgileri ile benzeşim gösterdiği sonucuna varılmıştır. Kıbrıslı Rumların dini inançlarından kaynaklı Hristiyan gelenek ve göreneklerine uygun etkinlikler düzenledikleri ve bu etkinliklere özgü müziksel yapıların ortaya çıktığı bilinmektedir (Averof, 2001).

## **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI**

### **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNDE KULLANILAN ENSTRÜMANLAR VE ARALARINDAKİ BENZERLİK İLE FARKLILIKLAR**

Kıbrıs'ta oynanan halk dansları müziklerinde Kıbrıslı Türklerin ince saz, davul ve zurnayı sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İnce sazın genellikle kapalı yerlerde düzenlenen eğlencelerde kullanıldığı belirtilmiştir. Davul ve zurnanın ise güçlü ses özelliklerinden dolayı, açık yerlerde düzenlenen eğlencelerde kullanıldığı saptanmıştır. İnce saz kapsamında çok yaygın olarak kemane, döbleg, ud, tef, ve zil yer almaktaydı. Kıbrıslı Rumların davul ve zurnayı hiç kullanmadığı, halk danslarına genellikle keman, laudda ve tefin eşlik ettiği belirtilmektedir. (Kanol, 2006).

### **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN SİYASAL VE SOSYAL İLİŞKİLER BAĞLAMINDAKİ BENZERLİK VE FARKLILIKLARI**

Kıbrıs Rum ve Türk halklarının uzun yıllar uyum içinde yaşamaları ve aynı sosyal çevreleri paylaşmaları sonucunda halk dansları müziklerinin büyük oranda benzerlik gösterdiği belirtilmiştir ( Özkan Yıkıcı, kişisel görüşme, Şubat 2006).

Yapılan araştırmalar göstermiştir ki Kıbrıs'a egemen olmak için gelen kavim ve devletlerin adaya yerleşmesi, tarihsel süreç içinde gerçekleşen savaşlar önemli birer etken oluşturmaktadır. 1960'larda başlayan Türk ve Rumlar arasındaki olaylar sonucunda halkların birbirlerini reddetmeleri, adadaki Türk halkının Türkiye, Rum halkının da Yunanistan'la olan ilişkilerinin daha sıkı olması Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerinin yapısında farklılıklardaki en önemli etkenlerden olduğu saptanmıştır. Ancak Kıbrıs Rumlarının Türkiye'den gelen bazı halk oyunları müziklerini benimsemiş oldukları tespit edilmiştir. Örnek olarak Köroğlu ve Konyalı şarkıları verilebilmektedir (Mustafa Serdengeçti, kişisel görüşme, Nisan 2006).

### **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN, RİTİM KALIBI BAKIMINDAN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI**

Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerinde ritim kalıbı bakımından hiçbir farklılık bulunamamıştır. Aynı olan müziklerin ölçü sayıları ve ritim kalıplarının da aynı olduğu saptanmıştır. Farklılıklarının bulunmaması, beraber yaşamalarının sonucu olarak iki halkın ortak bir kültüre sahip olmasına bağlanmaktadır. Başka ülkelerden Kıbrıs müzik kültürüne katılan 2/4'lük bir şarkı bile hem Rumlarda hem de Türklere aksak olarak çalındığı ve aynı ritimde olduğu belirtilmiştir (Selçuk Garanti, kişisel görüşme, Eylül 2005).



### **5.1.KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN, TEMPO BAKIMINDAN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI**

Bu iki halkın halk dansları müziklerinde tempo bakımından farklı bir nitelik bulunamamış, iki halkın da oyunları aynı tempolarla oynadıkları saptanmıştır. Genel olarak Kıbrıs'ta halk dansları müziklerinin canlı bir tempoya sahip oldukları belirtilmiştir. Farklı ülkelerde yavaş tempoda çalınan halk dansları müzikleri bile Kıbrıs'ta canlı bir tempo ile çalınıp oynandığı tespit edilmiştir (Engül Atamet, kişisel görüşme, Nisan 2006).

### **5.2. KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN, EZGİ BAKIMINDAN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI**

Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerinin ezgi bakımından, temelde benzemelerine karşın, farklılıkları da bulunduğu saptanmıştır. Ezgilerin zaman zaman bir oktav farkla oluşturulmuş olduğu bilinmektedir. Genel olarak Kıbrıs Rum halk dansları ezgilerinin daha zengin olduğu belirtilmiştir. Bunun başlıca nedeni olarak da Rumların otantik dönemi daha önce araştırmaya başladıklarını ve ellerindeki müzikleri muhafaza edip gerektiğinde geliştirdiklerini, Kıbrıs Türk'lerinin ise araştırmalara geç başladıklarından dolayı, sahip oldukları müziklerin birçoğunu unutarak kaybettikleri sonucuna varılmıştır (Kanol ve Hoca 1998).

### **5.3. KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİNİN, KARAKTER BAKIMINDAN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI**

Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerinde karakter bakımından bir farklılık saptanmamıştır. Genellikle iki toplumun da Akdeniz insanı olmalarının sonucu olarak, halk dansları müziklerinin karakterleri canlı, orta hızlı veya hızlı oldukları tespit edilmiştir (Özkan Yıkıcı, kişisel görüşme, Nisan 2006).

### **5.4. Kıbrıs Türk ve Rum Halk Dansları Müziklerinde Kullanılan, Çalgılar Bakımından Benzerlik ve Farklılıkları**

Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerinde kullanılan çalgılar bakımından farklı çalgılar saptanmış fakat birçok çalgının aynı olduğu belirtilmiştir. İki halkın da sıklıkla kullandığı çalgılar; keman, darbuka, kaval, parmak zilleri, zilli deftir. Sadece Türklerin kullandığı çalgı olarak ud, sadece Rumların kullandığı çalgılar; santur, lavta ve klarnet olarak saptanmıştır (Kanol, 2006).

Yunanistan ile Kıbrıs Rumlarının ilişkileri sıkılaştıktan sonra, Yunanistan'dan Kıbrıs Rumlarına gelen bozuk akor manasındaki buziki Rum halkında kabul görürken, Türkiye ile Kıbrıs Türk'lerinin ilişkileri sıkılaştıktan sonra Türkiye'den Kıbrıs Türk'lerine gelen saz halk tarafından fazla kabul görmeyip, çok ender kullanılmıştır (Selçuk Garanti, kişisel görüşme, Eylül 2005).

### **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİ OLUŞTURULURKEN HANGİ KÜLTÜRLERİN ETKİSİ ALTINDA KALIN MIŞTIR?**

Kıbrıs Türk ve Rum halk dansları müziklerini oluştururken Kıbrıs'ın konumundan kaynaklanan sebeplerle, Akdeniz Kültürü, Yunan Kültürü, Anadolu Kültürü, Çingene Kültürü ve Arap Kültür'lerinden etkilenildiği saptanmıştır. Bu bağlamda Kıbrıs'ta zengin ve çeşitli bir kültür bulunduğu sonucuna varıla-

bilmektedir (Özkan Yıkıcı, kişisel görüşme, 2006).

### **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİ OLUŞTURULURKEN HANGİ DİN VE GELENEKLERİN ETKİSİ ALTINDA KALIN MIŞTIR?**

Rum ve Türk halkları birlikte yaşarken beraber yaptıkları düğün ve eğlencelerin, müzik ve oyunlarının birbirleri ile benzerlik göstermelerinde önemli etkenler saptanmıştır (Ayhan Bıçaklı, kişisel görüşme, Şubat 2006).

İki halkın ayrı dinlere inanıyor olmasının sonucu olarak ise bazı dinsel gelenekler gereği gerçekleştirdikleri farklı etkinliklere özgü olarak oluşturdukları farklı halk dansları müzikleri bulunmaktadır (Sozos, 2002).

### **KIBRIS TÜRK VE RUM HALK DANSLARI MÜZİKLERİ OLUŞTURULURKEN HANGİ ÜLKELERİN ETKİSİ ALTINDA KALIN MIŞTIR?**

Kıbrıs Türk ve Rum halklarının, halk dansları müziklerini oluştururken Türkiye, Yunanistan, Arap ülkeleri, Balkan ülkeleri ve Akdeniz ülkelerinin etkisi altında kaldığı saptanmıştır. Bunların sebepleri arasında ülkeler arası komşuluk ve siyasi ilişkiler ayrıca bazı ülkelerin adada hüküm sürmeleri gösterilebilmektedir (Raftis, 2004)

## SONUÇ

Bu araştırmanın sonucunda, Kıbrıs'ın birçok kavim ve devlete ev sahipliği yaptığı, birçok yıkım yaşadığı ve bu olayların Kıbrıs'ı karma bir kültür ülkesi haline getirmiş olduğu ortaya çıkmıştır. Sonuçta meydana gelen kültür; Arap-İslam, Akdeniz, Çingene, Balkan, Bizans, Yunan, İngiliz ve Anadolu kültürlerinden etkilenmiş olduğu tespit edilmiştir.

Kıbrıs'a birçok kavim, ulus ve kabile gelmiştir. Hepsinin ayrı bir kültürü bulunmasından dolayı, her gelen uygarlık farklı bir kültür mirası bırakmıştır. Halkın kabul ettikleri kalmış ve zamanla gelişmiş, kabul edilemeyenler ise yok olup gitmişlerdir. Fakat adaya bir şekilde gelen müzik ve halk oyunları, her topluma katılıp değişen müzik ve oyunlar gibi, Kıbrıs'ta da iklim, konum ve yeryüzü şekillerine göre daha değişik çalınıp oynanmaktaydılar. Genellikle Akdeniz kültüründen kaynaklanan bir özellik olarak, Kıbrıs'a gelen müziklerin daha canlı çalındığı tespit edilmiştir. Kıbrıs'ta genellikle aksak ritimler kullanılmaktadır. Örneğin başka bir kültürde 2/4'lük çalınan parçalar Kıbrıs'ta aksak ritimlerle çalınmaktadır. Halk dansları müziklerinin büyük bir çoğunluğu otantik döneme ait oldukları için genellikle anonimdirler. Otantik dönemde müzik usta çırak ilişkisi ile öğrenilmekteydi. Usta seçiminde Türk ya da Rum ayrımı yapılmadığından dolayı iki halk da aynı müzikler ile yetişmekteydiler. Her iki toplum üyeleri de şarkıları ustalarından öğrendikleri için başka bir kültürden gelen müzik eserleri, zaman içinde değişip gelişebilmekteydi.

Kıbrıs'ta genel anlamda bir ulusal kültür yoktu. Yörelere göre oyunlar ve müzikler çeşitlilik göstermekteydi. Kıbrıs'ta eskiden Rum ve Türkler beraber yaşamalarının sonucu olarak da genellikle aynı halk dansları müziklerini kullanmakta oldukları saptanmıştır. Hatta Kani Kanol'un 1984'te yaptığı bir alan araştırmasında kaynak kişi Mehmetali Vasfi Tatlıyay şöyle der; "Gıbrız oyun havalarının Urumu Türkü yoğudu. Onnar bütün Gıbrızlıların oyun havalarıdır"(Garanti, 2013).

Bu konu Kıbrıs'ta yaşayan her iki halkı da ilgilendirmekte, adanın otantik kültürünün kaybolmaması için, daha fazla önemsenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Yapılan bu araştırma sırasında konu ile ilgili çok kıymetli kaynaklar olmasına karşın, kaynak sayısı ve yapılan çalışmaların azlığı tespit edilmiştir.

Kıbrıs'ta şu anda iki devlet bulunmaktadır ama bu iki devletin halkları aynı coğrafyada yaşamış, adada yaşanan tarihi süreci birlikte geçirmiş, önemli manevi paylaşımlarda bulunmuşlardır. 1960'lara kadar, çalıştıkları yerden düğünlere kadar günlerini birlikte geçiren bu iki halkın, 1960'larda adada olayların başlamasından dolayı, içgüdüsel bir reddediş başladığı gözlemlenmiştir. Objektif olmayan bazı çalışmaların, iki halkın kültürünün ayrı olduğunu ispat etmek ve diğer halkın yaptıklarını reddetmek amacı ile yapıldığı gözlemlenmiştir. Bundan sonra yapılacak çalışmaların objektif ve tarafsız olması, iki toplumun da ellerindeki dökümanları birbirlerine açması, araştırmacıların ötekileştirici değil, birleştirici olması, sayısı çok az olan ortak araştırmaların yapılabilmesine imkân sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Averof, A. Y. (2001). Kıbrıs'ın Folklorik Oyun ve Şarkıları, Kıbrıs Bankası Kültür Kurumu Yayınları, Lefkoşa.
- Dölek, İ. (1999). Kıbrıs Türk Halk Dansları Müzik Notaları, KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, KKTC.
- Garanti, S. (2013). "Kıbrıs Havaları", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi , 2013-1(Ocak-Haziran) , (Kıbrıs Özel Sayısı-I), s.327-332
- Kanol, K ve Hoca, A. (1986). Halk Oyunlarımızı ve Müziğimizi İrdeliyoruz, Hasder Halk Bilim Dergisi, Hasder Yayınları, 2. Sayı, Lefkoşa.
- Kanol, K ve Hoca, A. (1987). Halk Oyunlarımızı ve Müziğimizi İrdeliyoruz, 'Kadın Oyunları', Hasder Halk Bilim Dergisi, Hasder Yayınları, 3. Sayı, Lefkoşa.
- Kanol, K ve Hoca, A. (1987). Halk Oyunlarımızı ve Müziğimizi İrdeliyoruz, 'Kadın Oyunları', Hasder Halk Bilim Dergisi, Hasder Yayınları, 2. Sayı, Lefkoşa.
- Kanol, K ve Hoca, A. (1998). Halk Oyunlarımızı ve Müziğimizi İrdeliyoruz, Hasder Halk Bilim Dergisi, Hasder Yayınları 88/1, Lefkoşa, Kanol, Kani Kişisel Telefon Görüşmesi, Halk Oyunları Araştırmacısı, 'Kıbrıs Türk Halk Dansları', KKTC.
- Kanol, K. (1987). Halk Oyunlarımızı ve Müziğimizi İrdeliyoruz, 'Dramatize Edilmiş Oyunlar', Hasder Halk Bilim Dergisi, Hasder Yayınları, 1. Sayı, Lefkoşa.
- Kasap, F. , Ögüç, Ç. & Güneşli, A. (2022). İngiliz Sömürge Döneminde Milliyetçilik Bağlamında Kıbrıs'ta Sinema: "The First Of The Few" Filminin İncelenmesi. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları, 1 (2) , 55-72 . DOI: 10.32955/neuissar202212569
- Petrides, T. (1986). Yunan Kaynaklarında Oyunlarımız, 'Karşılama', Hasder Halkbilimi Dergisi, Çeviren Mehmet Birinci, 2. Sayı, KKTC.
- Petrides, T. (1986). Yunan Kaynaklarında Oyunlarımız, 'Kasap Oyunları', Hasder Halkbilimi Dergisi, Çeviren Mehmet Birinci, 2. Sayı, KKTC.
- Petrides, T. (1986). Yunan Kaynaklarında Oyunlarımız, 'Zeybek', Hasder Halkbilimi Dergisi, Çeviren Mehmet Birinci, 3. Sayı, KKTC.
- Petrides, T. (1987). Yunan Kaynaklarında Oyunlarımız, 'Kasap Oyunları', Hasder Halkbilimi Dergisi, Çeviren Mehmet Birinci, 1. Sayı, KKTC.
- Petrides, T. (1987). Yunan Kaynaklarında Oyunlarımız, 'Sirto', Hasder Halkbilimi Dergisi, Çeviren Mehmet Birinci, 1. Sayı, KKTC.
- Raftis, A. (2004). Kıbrıs Tarihine Dayanan Kıbrıs Oyunları, IOFA Yunan Bölümü Yayınları, Çeviren Ural Özer, Atina.
- Serter, Dr. V. Z. (1999). Kıbrıs Tarihi, Orta I-II-III, Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları, Lefkoşa.
- Tombolis, S. (2002). Geleneksel Kıbrıs Müziği, Kıbrıs Bankası Kültür Kurumu Yayınları, Çeviren Ural Özer, Kıbrıs.

## MINİMALİST REKLAM TASARIMI: "AZ" İLE ÖZÜ YANSITMAK

**Fatma Nazlı Köksal**

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

İletişim Fakültesi / Reklamcılık Bölümü

Email: fatmanazlikoksal@aydin.edu.tr

0000-0002-0119-341X

### Özet

Minimalizm, nesnenin yalnızca nesne olma özelliğine dikkat çekerek yalın bir estetik biçim kavrayışının altını çizen bir akımdır. Anlaşılır olmak ve bu amaçla sade bir dil kullanmak minimalist tasarımın özünü oluşturur. Hem bir düşünce biçimi hem de sanatsal bir üslup olarak minimalizmin etkisi pek çok alanda görülmektedir. Bu alanlardan biri olan reklam, izleyici algısını harekete geçirmek ve etki oluşturmak için tasarım sürecinde estetize edilmiş dile ihtiyaç duyar. Reklamda biçimin estetik bir işlev olarak dolaşıma sokulması, reklam tasarımcısını sanatsal üslupları kullanma yoluna iter. Bu noktada reklamcı için görsel bir enstrümana dönüşen minimalist akım, reklamda süslü ve dolaylı bir anlatıma meydan okuyarak mütevazı bir dil oluşturur. Anlatımın yalın bir biçim anlayışına dayandığı minimalist reklam, mesajın özünü iletir. Mevcut çalışmanın amacı, basılı reklamlarda minimalist tasarım anlayışını estetik düzlem içinde ele almak ve reklam diline ilişkin minimalist tasarım unsurlarını bu bağlamda değerlendirmektedir. Reklamların analizinde betimleyici yöntemin kullanıldığı bu çalışmada, seçilen reklamlar minimalizmin karakteristiğine ilişkin tipoloji üzerinden incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Minimalizm, reklam, minimalist tasarım, görsel iletişim

## MINIMALIST ADVERTISING DESIGN: REFLECTING THE ESSENCE WITH "LESS"

**Fatma Nazlı Köksal**

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

İletişim Fakültesi / Reklamcılık Bölümü

Email: fatmanazlikoksal@aydin.edu.tr

0000-0002-0119-341X

### *Abstract*

*Minimalism is a movement that underlines a simple aesthetic understanding of form by drawing attention to the fact that the object is only an object. Being clear and using a simple language for this purpose is the essence of minimalist design. The influence of minimalism, both as a way of thinking and an artistic style, is seen in many areas. Advertising, which is one of these areas, needs aestheticized language in the design process in order to activate the perception of the audience and create an effect. The introduction of form as an aesthetic function in advertising pushes the advertising designer to use artistic styles. At this point, the minimalist movement, which has turned into a visual instrument for the advertiser, creates a modest language by challenging an ornate and indirect expression in the advertisement. Minimalist advertising, in which the narrative is based on a simple understanding of form, conveys the essence of the message. The aim of the present study is to consider the minimalist design concept in print advertisements on an aesthetic plane and to evaluate the minimalist design elements related to the advertising language in this context. In this study, descriptive method is used in the analysis of advertisements, and selected advertisements were examined through the typology of the characteristic of minimalism.*

**Keywords:** *Minimalism, advertising, minimalist design, visual communication*



## Giriş

Minimalizm, mimarlıktan sanata arayüzden bilgi işlem tasarımına kadar uzanan bir dizi alanla ilgili dinamik bir akımdır. Bir stil olarak basit tasarım formlarını, seyrekliği ve görsel sadeliği içeren minimalizm, istenilen etkiyi yaratmak için sınırlı öge kullanımını ifade eder. Gösterişsiz bir biçim anlayışına sahip olan minimalizm, hiçbir zaman herhangi bir şeye benzemeye çalışan bir akım olmamıştır (Adcock, 1990; Stockl, 2009; Lenay & Stewart, 2012). Frank Stella “gördüğümüz şey gördüğümüz şeydir” der minimalizm için. Sembolizmden ve öznellikten kaçan minimalizm, özellikle sanatta, dikkati kullandığı endüstriyel malzemelere çekerek izleyiciyi malzemeyi ve yapıtın çevresindeki mekânı yeniden değerlendirmeye teşvik eder (Hodge, 2022:46). Minimalizmde kesinlik ve düzen, anlatım ve öznelğin önüne geçer.

Birçok alanda olduğu gibi, reklam tasarımında da minimalizmin etkilerini görmek mümkündür. Reklamcının tasarım sürecinde belli bir tarzı benimsemesi, reklamda izleyici algısını harekete geçiren ve anlamı güçlendirici bir etki oluşturur. Bugünün reklam anlayışı, insanların dikkatini bir ürüne ya da hizmete çeken, markaya ilişkin olumlu görüş ve tutum oluşturmaya amaçlar. Reklam, bir bedel karşılığında ikna amacı güden yapılandırılmış bir iletişim biçimidir (Arens, 1998). John Berger, Görme Biçimleri’nde reklamı çekicilik üretme sanatı olarak tanımlar ve reklamın yalnızca birbiriyle yarışan mesajlar topluluğu olmadığını altını çizer. Berger’e göre reklam;

“...hep o aynı hiç değişmeyen o genel öneriyi yapmak için kendi başına kullanılan bir dildir. Reklamlarda şu kremle bu krem, şu arabayla bu araba arasında bir seçme yapmaya çağırılır; oysa dizgesel olarak ele alındıklarında reklamlar bir tek şeyi önerir her zaman: her birimize bir nesne daha satın alarak kendimizi ya da yaşamlarımızı değiştirmemiz önerilir” (Berger, 2007:131).

Bu noktada reklamda iletişim tarzının önemi bir kez daha ortaya çıkar. Reklamı, görsel temsilin biçimsel ve içeriksel katmanlarından oluşan bir iletişim biçimi olarak kabul edersek, özellikle biçim söz konusu olduğunda, reklam dili estetize edilmiş bir dildir. Bu aynı zamanda reklamın retorik dilidir. Özellikle görsel imgelere yaslanan reklamlarda oluşan görsel retorik dili, aynı zamanda reklam tasarımının stratejisidir. Aristo retorığının bir dönüşümü olarak kabul edilebilecek görsel retorik, reklam dilinde şemalar ya da kinayeler yaratmak için imgesel unsurların manipülasyonu ile hedef kitlenin dikkatini çekmede ve algı sürecini başlatmada kullanılır. Reklamcı tarafından mesajı daha etkili hale getirmek için biçimsel olarak yeniden şekillendirilen imgelerin beslediği biçim, yani estetik tanım, kullanılan imgeyi iletişimin nesnesi olarak araçsallaştırır. Odağında anlam merkezli bir görsel anlatım becerisi olan reklam, kullandığı imgeyi fonksiyonel bir araç olarak ele alırken bir modalite olarak estetik dilden beslenir. Reklamda dilin estetize edilmesi söz konusu olduğunda tasarımsal bir eğilimden söz edilebilir. Çünkü bir şeyin estetik olması, içerdiği biçimsel değerlere bağlıdır. Altuğ’a göre, “estetik deneyimde, nesnenin gerçekliği bir biçim gerçekliğine dönüşmüş durumdadır ve burada tek ilgi noktası, nesnenin tasarımsal varlığının imkanını veren formdur” (Altuğ, 1989:73).

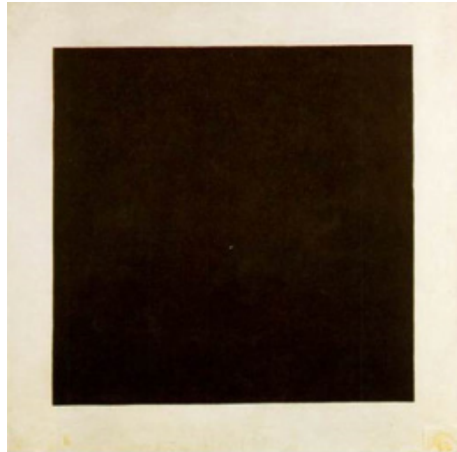
Reklamda biçimin estetik bir işlev olarak dolaşıma sokulması, reklam tasarımcısını sanatsal üslupları kullanma yoluna iter. Minimalizmle reklamda süslü ve dolaylı bir anlatıma meydan okuyan mütevazı bir dili tercih eden reklamcı, minimalizmin indirgemeci unsurlarını reklam için görsel bir enstrümana dönüştürür ve yalın bir biçim anlayışıyla mesajın özünü verir. Bu noktadan hareketle mevcut çalışmanın amacı, basılı reklamlarda minimalist tasarım anlayışını estetik düzlem içinde ele almak ve reklam diline ilişkin minimalist tasarım unsurlarını bu bağlamda değerlendirmektedir.

## Minimalizm: “Az”ın Öz Hali

Kökeni Fransızca ‘minimum’ sözcüğünden gelen ve Türkçe’de ‘sadeleşmek’ olarak kullanılan minimalizm, temelinde ‘öz’ü vurgulayan düşünsel bir eğilim, yaşam biçimi ve stil olarak tanımlanabilir. Zen felsefesinden etkilenen minimalizm, II. Dünya Savaşı’ndan sonra bir sanat hareketi olarak ortaya çıkan minimalizm, ilk etkilerini sanat ve tasarım alanında düşünsel ve estetik tercih olarak göstermiş ve günümüze kadar kullanılmaya devam etmiştir (Ersan, 2021). Terimsel olarak ilk defa Richard Wolheim tarafından kullanılan minimalizm, yine Wolheim tarafından ‘içeriği en aza indirgenmiş sanat’ olarak tanımlanmıştır (Güleryüz, 2014:2). Nesnenin yalnızca nesne olma özelliğine dikkat çeken minimalizm yalın bir estetik biçim kavrayışının altını çizer. Mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe, minimalizmin fakirlik, yoksunluk, eksiklik olmadığını, aksine bilinçli bir tercih olduğunu söyler ve minimalizm felsefesini ünlü “Az çoktur” (less is more) ifadesiyle açıklar (Pracejus et al.,2006). Dolayısıyla, anlaşılır olmak ve bu amaçla yalınlaştırılmış bir dil, minimalist tasarım sürecinin özüdür. Bir fikri biçimsel olarak en az renk, çizgi ve malzeme ile ortaya koyan minimalizm, nesneyi sade bir şekilde kullanır. Objelerin en aza indirgenerek sunulması ve mekanla ilişkilendirilerek yeniden yaratılması minimalist sanatçılar için önemlidir (Turani, 2010:15).

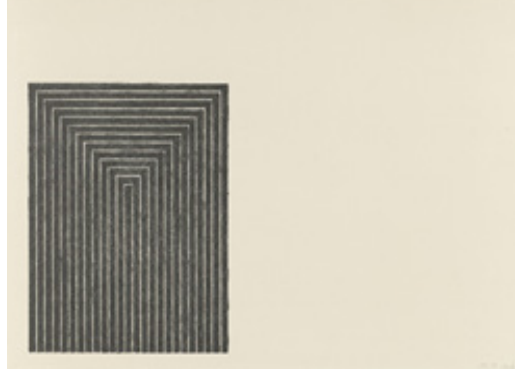
Resim, fotoğraf, müzik, mimari, heykel ve grafik tasarım gibi birçok alanı etkileyen minimalizm, bir sanat akımı olarak 1960’lı yıllarda Amerika’da ortaya çıkmıştır. Sürrealizm ve dışavurumculuk ile doruğa çıkan soyut sanat anlayışına karşın minimalizm gerçekliğe biçim vermiştir (Antmen, 2013: 55). Belli bir ilişkiselliğin olmadığı minimalist sanat, aynı zamanda özneliği de kırmaktadır. Antmen’e göre; “...Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişki olmayan bir kompozisyon anlayışının, tüm fazlalıklardan “arındırılmış” bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir” (Antmen, 2009: 183).

Bu nedenle, ABC sanatı ya da indirgemeci sanat olarak da adlandırılan minimalizm, anlatım dilinde figüratif ve hikayeleştirilmiş anlatımı reddederek dili nesnel çağrışımdan arındırmak ister. Her ne kadar ortaya çıktığı dönemde fazla indirgemeci kabul edilse de minimalizm Amerika ve Avrupa’da pek çok sanatçıyı etkilemiş ve yansımaları görülmüştür. Örneğin, resimde minimalist eserlere bakıldığında, ressam Kazimir Maleviç tarafından yapılan “Sıfır biçim” adlı çalışma ilk minimalist eserler arasında gösterilir. Maleviç beyaz zemin üzerinde siyah bir kare ile, geleneksel sanat formlarının karşısında durarak biçimselliği karşısına almıştır (Antmen, 2009). (Figür 1).



Figür 1: “Siyah Kare” Kazimir Maleviç, 1915

Bir diğer örnek, Frank Stella'nın "Siyah Tablolar" adlı yapıtıdır. Herhangi bir anlam ya da sembol yansıtmayan tabloları için Stella, "üzerinde boya olan düz bir yüzeyden daha fazlası değildir" der (Hodge, 2018:177). (Figür 2).



Figür 2: "Siyah Tablolar" Frank Stella, 1967

Minimalist yansımaların görüldüğü bir diğer alan fotoğraf sanatıdır. Anlamın az nesneyle anlatıldığı minimalist fotoğrafta "ne görüyorsanız o'dur" anlayışı etkilidir. Bu noktada fotoğrafta görülen nesnelerin örtük anlamı yoktur (Antmen, 2002). Minimalist heykelerde endüstriyel malzemeler ve gerçek mekanlar kullanılırken, minimalist mimaride az malzemeli ve işlevsel yapılar öne çıkmaktadır (Özcan, 2018). Bir sanat akımı olarak minimalizmin birçok farklı alanda yansımaları görülmektedir. Yansıdığı alan ne olursa olsun, minimalizmi diğer akımlardan ayıran ilkeler, ürün tasarımcısı Obendorf ve minimalizmin soyut temsilcilerinden VanEenoo tarafından beş kategoride sıralanmıştır. Bu kategoriler: Araçların minimalliği, anlamın (içeriğin) minimalliği, yapının minimalliği, desenlerin kullanımı ve alıcının katılımıdır. Araçların minimal olması, seçilen nesne ve öğelerin sadeliğini ifade etmektedir. Anlamın minimal olması, duygu ya da ifadelerin tasvirinin minimum düzeye indirgenmesidir. Yapının minimal olması, eserde kullanılan nesnelerin ya da anlamın minimal olmasının yanında, minimal olarak sunulmasıdır. Desenlerin kullanımında, ritmik parçaların kullanımının anlamı yalınlaştıracağı düşüncesi mevcuttur. Son olarak alıcının katılımında ise, izleyicinin eseri alımlayan ve yorumlayan taraf olarak bulunmasıdır (Obendorf, 2009; Van Eenoo, 2011). Tasarım ve sanat stilleri içinde kendi özgü bir yere sahip olan minimalizm, ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar güncel kalmaya devam etmiştir. Tüm kısıtlamalara rağmen, minimalizm keşiflerine devam etmiş ve bugünün çalışmalarına alan oluşturmuştur (Foster, 2017:68). Bugün bir resim, müzik ya da grafik tasarım ürünü, yer aldığı disiplinin düşünsel ve estetik özelliklerine göre değerlendirilir. Minimalizmin sadelik, düzen ve uyum harmanlandığı bir biçim olarak ortaya çıktığı alanlardan biri de çalışmanın odağını oluşturan reklam iletişimidir.

## Reklamda Tasarımında Minimalizm

Belirlenmiş bir hedef kitleye ulaşmada ikna araçlarını en esnek raddeye kadar kullanan reklam için anlamın hangi temsiliyet üzerinden kurulduğu kadar reklamın hangi biçimsel tanımdan beslendiği de önemlidir. Reklamda kullanılan öğelerin ele alınış biçimleri söz konusu olduğunda, minimalizm, şeffaf ve mütevazı bir tasarım ile hedef kitlede meydana gelebilecek potansiyel dikkat dağılımını sınırlayan, aynı zamanda mesajı alımlayanın zihnini harekete geçirerek az öğe üzerinden çıkarsama yapmaya teşvik eden bir dildir (Jackson et al., 1994; Wren and Reynolds, 2004). Reklamda özellikle retorik fonksiyonlar olarak ortaya çıkan öğe kullanımı, reklamcılar tarafında kitlelerin ortaklaşabileceği duygudaşlık ortamları yaratır. İkna sürecinde özellikle görsellere yaslanan reklamlar, görsel öğeleri çok anlamlılıklarına ya da

referans zenginliğine göre amaca yönelik başka bir şeyle ilişkilendirebilir. Reklamcılar, imge paletinden, tıpkı bir ressamın kendine özgü renkleri seçmesi gibi, belirli tüketici tepkilerine uygun görsel öğeleri seçerler (Phillips ve McQuarrie, 2004). Reklamın temsil yeteneği de kullanılan imgenin biçim kazanmış halinde ortaya çıkar. Bu noktada reklamda kullanılan bir tasarım dili olarak minimalizm, reklamda kullanılan imgeye basit ya da karmaşık, büyük ya da küçük gibi niteliksel özellikleri üzerinden, aynı zamanda imgenin niceliği, renk kullanımı ve tipografik unsurlar üzerinden biçim kazandırır.

Minimalizmin önemli öğelerinden biri de boş alan kullanımınıdır. Minimalist reklamda, tıpkı mimaride olduğu gibi boş/negatif alan kullanımı tasarımın dili açısından önemlidir. Boş alan kullanımı sadeliği ve netliği tasvir ederken, reklam diline daha sofistike bir biçim kazandırır (Inga, 2012). Reklam tasarımında boşluk kullanımı, aynı zamanda yüksek estetik ve aşırıya karşı direnci yansıtmaktadır (Chou, 2011; Botha, 2015; Prajecus, vd., 2013). “Boşluk tasarlamak” adlı çalışmada, Daniel B. Gray boşluğu zihnin rengi olarak tanımlar (Gray, 2017). Tanrıyar ise, “boş alan, boşluk değildir, boş olan bir alandır, bir mekandır” diyerek boşluk kullanımının altını çizer (Tanrıyar, 2018:2). Tasarım sürecinde önemli olan boşluk kullanımı, zihnin çağrışım ve anlamlandırma pratiğine de yön verir. Kitlesele bir iletişim biçimi olarak reklamda, imgeler üzerinden iletişim sürecini gerçekleştirirken, boşluk kullanımı tasarıma anlam ve güç katan temel öğelerdendir.

Reklam ve minimalizm üzerine yaptıkları Reklamda Minimalizmin Tipolojisi (A Typology of Minimalism in Advertising) başlıklı çalışmada, Margariti, Boutsouki, Hatzithomas ve Yorgos, mimaride kullanılan minimalist unsurların özellikle basılı reklamlara entegre edilebileceği bir tipoloji ortaya koymuştur. Bu doğrultuda, yazarlar tarafından minimalist reklam tasarımında üç temel özelliğin altı çizilmiştir: Boş alan kullanımı, imge ve metin. Bu alanda yapılan çalışmalara bakıldığında, mimarideki minimalist hareketle bağlantılı tek renkli ve beyaz alanın reklam tasarımı için de uygulanabilir olduğu görülmektedir (Olsen vd., 2012; Pracejus vd., 2013). İlaveten, geçmiş dönemli çalışmalarda beyaz alanın paleti siyah ve beyaz arasında değişkenlik gösterirken, günümüzde monokrom bir yaklaşım tercih edilmektedir (Eldesouky, 2011). Reklamda boş alan kullanımı, mevcudiyetten ziyade yokluğu vurgulayan bir görsel mecaz olarak da görülebilir. Boşluk kullanımı, imge, renk ve metin gibi reklamda kullanılan öğelerin dizilimi ve birbirine olan hiyerarşisi için de önemlidir. Bu nedenle reklam tasarımında boş alan kullanımı, minimalist dilin temel ve göze çarpan bir unsurudur. Minimal reklamlardaki görseller, varlıklarıyla olduğu kadar yokluklarıyla da reklam diline anlam katar. Reklamda kullanılan görüntüler, azaltılmış grafikler halinde ve minimum renk kullanımıyla kendini gösterir. İmge kullanımı, imgenin niceliği, kapsamı, biçimsel özelliği ve rengi gibi kategorilerden oluşmaktadır. Metinsel öğelerin reklamda kullanımı, genellikle marka adını/logoyu belirten, karmaşık metinsel öğeler içermeyen minimum yazı kullanımı şeklindedir. Metin de tıpkı resimsel öğeler gibi alanı tanımlar ve görsel sadeliği destekler (Fennis, vd., 2012). Minimal reklamlarda kullanılan metnin niceliği ve işgal ettiği yer açısından dar bir alan kullanımı tercih edilir. Böylece hem boşluğun hem de görsellerin etkisi güçlendirilir. Sonuç olarak, bir reklamda yer alan kelime sayısı, metnin boyutu, yazı tipi boyutu ve homojenliği, minimal basılı reklamların geliştirilmesine katkıda bulunabilecek faktörler olarak kabul edilir (Huton ve Nolte, 2011). Minimal reklamcılığın özelliklerini oluşturabilecek unsurlara genel bir bakış Tablo 1’de verilmektedir.

Minimalist tasarımın önemli isimlerinden Dieter Rams, iyi bir tasarım için on temel prensibin altını çizer. Bunlar; tasarımın yenilikçi olması, ürünü kullanışlı yapması, samimi olması, rahatsız etmemesi, uzun ömürlü olması, çevreye zarar vermemesi, ürünün kendiliğinden anlaşılmasını sağlaması, olabildiğince az tasarım olması ve son ayrıntısına kadar tutarlı olmasıdır (Akt: Akgün, 2017). Bu kriterlerde “az tasarım” ilkesi ile minimalizme atıfta bulunan Rams, “Az olan daha iyidir. Gerekli detaylara konsantre

olmayı ve gereksiz olanlarla vakit kaybetmemeyi sağlar. Sadeliğe ve basitliğe dönmektir” diyerek bu ilkenin altını çizmiştir (Akt: Akgün, 2017). Tasarımında minimalizmi benimseyen reklamlar da sade anlatım biçimiyle tüketiciyi karmaşadan uzak tutarak reklam mesajına odaklanmasını sağlamaya çalışmaktadır.

ALAN/ BOŞLUK	Negatif alan	Renk Sayısı	Renk	Diğer
	Reklamın tamamına oranla beyaz alan/boş alan kullanımı	Beyaz alan/boş alanda kullanılan renk sayısı, monokrom alan kullanımı	Siyah ve beyaz renk tonlarının kullanımı (grayscale), alanın çoğunda görülen renk türü	Karışık olmayan düzen ve temiz alan
İMGE	İmgenin niceliği	Kapsam	Geometri	Renkler
	İmgenin sayısı, ürün görsel ve logo haricinde kullanılan imgeler	İmgenin kümülatif toplamının reklamın tamamına oranı	İmgenin geometrik basitliği ya da karmaşıklığı	Reklam imgelerindeki renk sayısı ve türü
METİN	Metnin niceliği	Kapsam	Metin türü ve boyutu	Metin rengi
	Metnin sayıca niteliği	Metnin kümülatif toplamının reklamın tamamına oranı	Baskın olarak kullanılan yazı tipi ve boyutu	Yazı tipindeki renk sayısı ve türü

Tablo 1: Reklamın Minimalist Karakteristiği  
(Margariti, Boutsouki, Hatzithomas ve Yorgos, 2017).

## Yöntemsel Yaklaşım

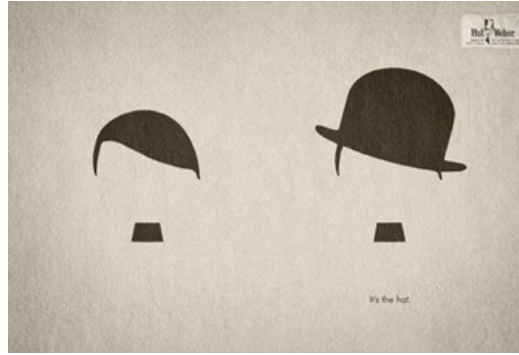
Mevcut çalışma nitel araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Nitel araştırma “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım & Şimşek, 2016: 41). Çalışma kapsamında minimalist yaklaşımla tasarlanmış basılı reklamlar amaçsal örneklem ile seçilmiş ve reklamlar betimsel yöntemle incelenmiştir. Ayrıca, reklamların incelenmesinde, tablo 1’de yer alan Margariti, Boutsouki, Hatzithomas ve Yorgos (2017) tarafından ortaya koyulan reklamın minimalist karakteristiğine yönelik ana ve alt kategoriler referans alınmıştır.

## Reklam Örnekleri

Mevcut çalışma için seçilen reklam örneklerinden biri Hut Weber şapka markası için Serviceplan reklam ajansı tarafından tasarlanan reklamdır (Figür 3). Reklamda kullanılan görsellerden solda yer alan Adolf Hitler’in ikonik bıyığı ve saçını, sağdaki ise 1920’lerin komedyeni Charlie Chaplin’in aynı derecede ikonik melon şapkası ve bıyığını simgelemektedir. Reklamda, Chaplin’in hemen altında “It’s the hat”



(bu şapka) yazısı yer almaktadır. Sağ üst köşede ise markanın logosu görülmektedir. Reklama göre, Adolf Hitler ile Charlie Chaplin arasındaki farkı yaratan Hut Weber markalı şapkadır. Minimalist bir yaklaşımla tasarlanan bu reklamda, arka plan olarak kullanılan yüzey boşluk katmanıdır. Reklamda büyük bir alanı kaplayan boşluk kullanılan imgelerin vurgulanmasını sağlamıştır. Logo haricinde kullanılan imgelerin niceliği oldukça az olmakla birlikte, imgeler arasında yapısal bir ilişki söz konusudur. Kullanılan imgelerin boyutunun reklamın kümülatif toplamına ve boşluğa oranı dengeli, imge yapısı ise karmaşık değildir. İmge kullanımı gibi, renk ve tipografi de reklama anlam katan öğelerdir. Reklamda zıt renklerin kullanımı ile imge ve boşluk arasındaki ilişki vurgulanmış, böylece izleyici algısı imgeye yönlendirilmiştir. Reklamda metin kullanımında ise oldukça az sayıda kelime, sade ve küçük boyutlu bir yazı stili ve tek renk kullanımı tercih edilmiştir.



Figür 3: Hut Weber, Serviceplan-Almanya

Çalışmanın örneğini oluşturan bir diğer reklam, Faber Castel kalem markası için reklam ajansı Serviceplan tarafından hazırlanmıştır (Figür 4). Faber Castel boya kalemlerinin orijinal renklere yakınlığının vurgulandığı bu reklamda mesaj, doğasında iki farklı imgenin birleştirilmesi ile metaforik bir söylem üzerinden aktarılmıştır. “True Color” (gerçek renkler) söyleminin kullanıldığı reklamda, patlıcanın rengi ile kalemin renginin gerçekliğine ve kalitesine vurgu yapılmıştır. Reklamda arka plan olarak tasarlanan beyaz alan, kontrast bir biçimde tasarlanan görsel vurgulamaktadır. Dolayısıyla görsel imge ön plan, boşluk da arka plan olarak tanımlanabilir. Reklamda kullanılan imgenin boşlukta kapladığı yüzey reklamın bütünüyle dengeli bir uyum göstermektedir. İki farklı öğe arasında kurulan metaforik ilişkide, biçim açısından orantısal bir ilişki vardır ki kalem, patlıcanın doğal formunun bir devamı gibi tasarlanmıştır. Bu aynı zamanda reklamdaki gerçeklik vurgusunun da altını çizmektedir. İmgede renk kullanımı ise karmaşık değildir. Reklamda kullanılan logonun hemen üstünde yer alan yazı karakteri ve rengi logo ile aynıdır. İki kelimeden oluşan metin, oldukça sade bir biçimde kullanılmıştır.



Figür 4: Faber Castel, Serviceplan- Almanya

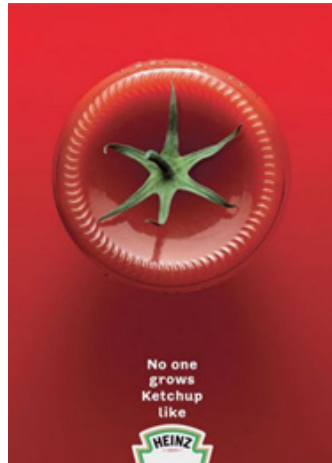


Seçilen reklam örneklerinden bir diğeri, kargo ve lojistik hizmeti sunan FedEx markası için BBDO reklam ajansı tarafından hazırlanan reklamdır (Figür 5). Reklamda, dünyanın birçok yerine taşımacılık yapan FedEx'in New York'tan Rio de Janeiro'ya kadar hizmet vermesi, Amerika'nın Hürriyet heykelinin ve Brezilya'nın Cristo Retendor heykeliyle birleştirilmesi üzerinden anlatılmıştır. Reklamda, kıtalar arası mesafenin paket gönderirken ya da alırken fiziksel bir engel olmadığı ve FedEx'in bu konudaki hünerinin altı çizilmiştir. Reklam tasarımında beyaz boşluk kullanımının hiyerarşik olarak güçlü bir etki alanına sahip olduğu söylenebilir. Böylece tasarım, izleyiciyi tek bir noktaya, yani imgeye yönlendirmektedir. İmgenin vurgu alanı olması, aynı zamanda hedef kitlenin reklamı okuma ve anlamlandırma sürecini de hızlandırmaktadır. İki farklı sembolün birleştirilmesiyle oluşan imgede marka kimliğine gönderme yapan turuncu ve mavi renkler kullanılmıştır. Ayrıca, reklamda metin kullanımı tercih edilmemiştir.



Figür 5: FedEx, BBDO- ABD

Çalışmada incelenen reklamlardan bir diğeri, dünyaca ünlü ketçap markası Heinz için McCann Erickson reklam ajansı tarafından tasarlanmıştır (Figür 6). Ketçap şişesinin dibinin ve bir domates sapının kullanıldığı bu reklamda, “No one grows ketchup like Heinz” (Kimse Heinz gibi ketçap yetiştiremez) yazısı ile markanın bu konudaki ustalığı vurgulanmıştır. Markanın ketçap yapımında kullanılan domatesleri özel olarak yetiştirdiğine ve tazeliğine dikkat çeken reklam, kullandığı domates sapıyla da tazelik vurgusunu pekiştirir. Reklamda arka plan ve şişede kullanılan kırmızı ile monokrom renk kullanımının tercih edilmiştir. Domateslerin tazeliğini göstermek için de tamamlayıcı renk olarak yeşil kullanılmıştır. Yeşil renk, aynı zamanda şişede kullanılan aydınlatmayla birlikte, şişeyi zeminden ayırtmaktadır. Metin kullanımında beyaz renk ve sade bir tipografini kullanıldığı reklamda, ilaveten yalnızca markanın logosuna yer verilmiştir.



Figür 6: Heinz, McCann Erickson-UK

Çalışmada incelenen son reklam Blattner Brunner reklam ajansı tarafından Lego markası için hazırlanmıştır (Figür 7). Bir dizi basit ve seri reklam dizisinden biri olan bu reklam, imge ve yansıması üzerinden benzetme kullanımıyla, izleyiciyi hayal gücünü kullanmaya teşvik etmekte ve böylece Lego ürünlerinin özelliğini etkin bir şekilde vurgulamaktadır. Reklam tasarımına bakıldığında boşluk kullanımının etkin olduğunu söylemek mümkündür. Reklamın arka planında kullanılan düz mavi renk, aynı zamanda reklamın boş alanı olarak, görselde kullanılan kırmızı renk ile bir zıtlık oluşturmaktadır. Reklamdaki görselin bir uçak figürü olması, mavi rengin de gökyüzünü temsil ettiği şeklinde düşünülebilir. İmge kullanımına bakıldığında, yatay ve dikey olarak birleştirilmiş iki Lego parçası ile hemen altında uçak figürü şeklindeki gölge yer almaktadır. Böylece Lego parçalarının uçağın gövdesi ve kanatları olduğu hayal edilmektedir ki bu tam da markanın, kişinin hayal gücüne katkısı üzerinden yaratmaya çalıştığı çağrışımla örtüşmektedir. Renk ve imge kullanımını açısından oldukça yalın olan bu reklamda, içinde beyaz Lego yazılı markaya ait logo haricinde bir metin kullanılmamıştır.



Figür 7: Lego, Blattner Brunner-ABD

## Sonuç

Mevcut çalışma, reklam tasarımında minimalist üslubun reklam diline nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda, düşünsel bir eğilim olduğu kadar tasarımsal ve sanatsal bir dil olan minimalizmin, reklama yansıması referans alınan kategoriler üzerinden değerlendirilmiştir. Reklamın karakteristiğini oluşturan bu kategoriler, ilgili alanyazın çerçevesinde bütüncül bir biçimde ele alınmıştır. Çalışmanın pratiğinde, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen beş farklı basılı reklam, minimalist unsurlar esas alınarak incelenmiştir. Seçilen reklamlar, şematik bir analizden ziyade bütünsel bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Seçilen reklamlarda minimalist bir öğe olan boş alan kullanımının tasarımda baskın olduğu görülmektedir. Ayrıca, reklamlarda kullanılan imgeler ve metin de dahil olmak üzere diğer ikincil, destekleyici öğelerin hiyerarşisini boş alanın belirlediği söylenebilir. Görsellere bakıldığında, logo ve ürünün kendisi hariç reklamlar genelde iki farklı görselden ya da bu görsellerin birleşmesinden oluşmaktadır. Bu nedenle, alanyazına ilişkin bulgularda da belirtildiği gibi, seçilen reklamlarda görsel öğelerin kullanımı oldukça sınırlıdır. Biçimsel özellikleri açısından bakıldığında, sade bir geometri ile boyutu reklamın toplamına oranla küçük görseller tercih edilmiştir. Dolayısıyla imge, aynı zamanda boşluğun bir tamamlayıcısı olarak da görülebilir.

Görsel öğelerde renk kullanımında, genelde monokrom ya da ikili renklerin tercih edilmiştir. Minimalist tasarımlarda sık kullanılan yumuşak ya da siyah/beyaz tonların ağırlıklı olduğuna dair bir çıkarıma söz konusu değildir ki reklamı yapılan ürüne göre dinamik ve keskin geçişli renklerin de tercih edildiği görülmektedir.

Reklamlarda metin kullanımında ise, marka adı/logo hariç en fazla birkaç kelimedenden oluşan metinler tercih edilmiştir ki bu kullanım biçimi minimalist bir metnin karakteristiğine uygundur. Ayrıca, metinlerde genelde sade yazı karakterleri ve monokrom renkler kullanılmıştır. Kısıtlı kullanımdaki metin, görsellerle birlikte boşluğun belirginliğini desteklemektedir.

Sonuç olarak, reklamcı tarafından mesajı daha etkili hale getirmek için tercih edilen minimalist üslup, az öğe kullanımıyla ürünü ve markayı ön plana çıkarmaktadır. Reklamda kullanılan imge, metin ve renk gibi öğelerin bir anlatı dili üzerinden tasarlanması reklamda içeriğe biçim verir. Ticari kaygılarla estetiği birleştiren ve tüketimi teşvik eden bir olgu olarak reklam, kitlenin nesneye duyduğu isteme güdüsünü besler. Bu noktada, küresel markaların sürekli ve yeniden tüketim döngüsünü pekiştiren reklam söylemlerinde minimalist unsurların tercih edilmesi fonksiyonel bir araç olarak etkileyici olsa da reklamın özü tüketme faaliyetini ihtiyaç odağında değerlendiren minimalizmin düşünsel öğretisi ile çelişmektedir.

## Kaynakça

- Adcock, C. (1990). *James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Akgün, B. (2017). Dieter Rams'ın Tasarım Anlayışı. *Art-Sanat* 8: 655-662.
- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Antmen, A. (2009). 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2002). "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler". *Sanat Dünyamız Dergisi*, (84), s.131-139.
- Arens, W. (1996). *Contemporary Advertising*. Chicago. IL: Richard D. Irwin.
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Botha, M. (2015). "Why Minimalism Matters: Radical Quantity and the Representation of Immanence". *Textual Practice*, 29(4), 745-77.
- Chou, J.R. (2011). "A Gestalt-Minimalism -Based Decision- Making Model for Evaluating Product Form Design", *International Journal of Industrial Ergonomics*, (41), 607-616.
- Eldesouky, D.F.B. (2011). "The Use Of Abstract Images in Advertising Design: A Study of Requirements & Impact", *Journal of Science and Arts*, 4(11), 513-52.
- Ersan, M. (2021). "Ambalaj Tasarımında Minimalizm", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 64, 1193-1202.
- Fennis, B.M, Das, E., Fransen, M. (2012). "Print advertising: Vivid content", *Journal of Business Research*, 65(6), 861-864.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangart*. (Çev. Hoşsucu, E.). İstanbul: Yarıntı Yayınları.
- Gray, D. B. (2017). *Boşluk Tasarlamak*. (Çev. Leyla Tonguç Basmacı. *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar* (sayı. 174, s.3), İstanbul: Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu Yayınları.
- Güleryüz, G. (2014). *Minimalizm ve Steve Reich'in Klavyeli Vurma Çalgılar İçin Yapılmış Yapıtlarının Biçim Analizi*. *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Hodge, S. (2018). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev. Emre Gözgülü). İstanbul: Domingo.
- Hutton, S.B, Nolte, S. (2011). "The Effect of Gaze Cues on Attention to Print Advertisements", *Applied Cognitive Psychology*, (25), 887-892.
- Inga, D. (2012), "Dark Arts: Designed Communications and a New Rhetoric of Authenticity". *Design and Culture*, 4(1),5-26.
- Islakoğlu, P.M. (2005). "Mimarlıkta Minimalizm", *Ege Mimarlık Dergisi*, (55).
- Jackson, F, Oppy, G, Smith, M. (1994). "Minimalism and Truth Aptness", *Oxford Journals, Mind Association*, 103, 287-302.
- Lenay, C., Stewart, J. (2012). "Minimalist Approach to Perceptual Interactions", *Frontiers in Human Neuroscience*, 6, (98), 1-18.
- Margariti, K., C. Boutsouki, L. Hatzithomas, and Y. Zotos. (2017). A Typology of Minimalism in Advertising. *Advances in Advertising Research: Challenges in an Age of Dis-Engagement*, eds. V. Zabkar, and M. Eisend, 1-15. Wiesbaden: Springer Gabler.
- Olsen, G.D, Pracejus, J.W, O'Guinn, T.C. (2012). "Print Advertising: White Space", *Journal of Business Research*, 65, 855-860.
- Phillips, B. & McQuarrie, E. (2004). "Beyond Visual Metaphor: A New Typology Of Visual Rhetoric in Advertising", *Marketing Theory*, 4(1),113-137.
- Pracejus, J.W., O' Guinn, T.C., Olsen, G.D. (2013). "When White Space is More Than Burning Money:

- Economic Signaling Meets Visual Commercial Rhetoric”, International Journal of Research in Marketing, (30), 211-218.
- Tanrıyar, E. (2018). “Kendi Şehrime Kuruyorum”. Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar (sayı. 195 İstanbul: Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu Yayınları.
- Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Obendorf, H. (2009). Minimalism Designing Simplicity. Hamburg: Springer.
- Stockl, H. (2009), “Beyond Depicting. Language-Image-Links in the Service of Advertising”, Arbeitenaus Anglistik und Amerikanistik, 34 (1), 3-28.
- VanEeno, C. (2011). “Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives”, Journal of Fine and Studio Art, Sayı:1.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Wren, C.R., Reynolds, C.J. (2004). “Minimalism in Ubiquitous Interface Design”, Personal and Ubiquitous Computing, 8(5), 370-373.

## Görsel Kaynaklar

- Figür 1: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>
- Figür 2: <https://www.moma.org/collection/works/61213>
- Figür 3: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/hitler-vs-chaplin>
- Figür 4: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/firetruck>
- Figür 5: <https://www.business2community.com/marketing/9-minimalist-advertisements-that-get-right-to-the-point-0172824>
- Figür 6: <https://www.ateriet.com/creative-heinz-ketchup-ads-check-out-these-20-great-ones/>
- Figür 7: <https://mmminimal.com/imaginative-minimal-lego-posters/>

## ANALYZING BOX OFFICE REVENUES OF UNITED STATES BY USING LONG RUN REGRESSION EQUATIONS

**Doç. Dr.Nezahat Doğan**

ARKIN YARATICI SANATLAR VE TASARIM ÜNİVERSİTESİ

0000-0002-7357-6030

nezahat.dogan@arucad.edu.tr

### *Abstract*

*This study analyzes the determinants of box office revenues by using four different cointegration regression models (Fully Modified Ordinary Least Squares, Dynamic Ordinary Least Squares, Canonical Cointegrating Regression, and Autoregressive Distributed Lag) to provide macroeconomics framework. The data covers the years from 1980 to 2021 for the case of United States and uses income per capita, inflation, employment, population at cities, and number of movie tickets sold as determinants of box office revenues. The results of all regression methods indicate that box office revenue is positively affected by income per capita and movie tickets sold and negatively affected by employment, inflation, and population at cities in the long run.*

**Keywords:** *box office, income per capita, inflation, employment, population*



## AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ GİŞE GELİRLERİNİN UZUN DÖNEM REGRESYON DENKLEMLERİNİ KULLANARAK ANALİZ EDİLMESİ

**Doç. Dr.Nezahat Doğan**

ARKIN YARATICI SANATLAR VE TASARIM ÜNİVERSİTESİ

0000-0002-7357-6030

nezahat.dogan@arucad.edu.tr

### Özet

*Bu çalışma, makroekonomik çerçeve sağlamak için dört farklı eş bütünleşme regresyon modelini (Tam Değiştirilmiş En Küçük Kareler, Dinamik En Küçük Kareler, Kanonik Eş Bütünleşme Regresyon ve Oto-regresif Dağıtılmış Gecikme) kullanarak gişe hasılatını belirleyen faktörleri analiz etmektedir. Veriler, Amerika Birleşik Devletleri örneğinde 1980'den 2021'e kadar olan yılları kapsıyor ve gişe gelirlerinin belirleyicileri olarak kişi başına gelir, enflasyon, istihdam, şehirlerdeki nüfus ve satılan sinema bileti sayısını kullanıyor. Tüm regresyon yöntemlerinin sonuçları uzun vadede gişe gelirininkişi başına düşen gelirden ve satılan sinema biletlerinden olumlu etkilendiğini ve şehirlerdeki istihdam, enflasyon ve nüfustan olumsuz etkilendiğini göstermektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** gişe, kişi başı gelir, enflasyon, istihdam, nüfus

## INTRODUCTION

The motion picture or film industry is more than hundred years old since it has been made and shown in Paris in 1895 by Louis and Auguste Lumiere (Johnson, 2014), and its development is undoubtedly great and deeper in terms of research and knowledge. Like many other creative industries, movies, as most popular visual art form, are mainly seen as the focus of interest in fields like art, communication, and science. However, all the processes from the planning, production and distribution of the movies to the meeting with the final audience show that their social, economic and cultural impact is undeniable. According to a report written by the National Association of Theatre Owners in 2021, industry has direct economic impacts (in terms of labor income, employment, output, value added, taxes resulting from movie operations) and indirect economic impacts (in terms of labor income, employment, output, value added, taxes resulting from intermediate purchases from local businesses including insurance companies, utility services). Therefore, this is not only limited with regional economy or markets, but also related to world industry. However, Hollywood still dominates the world film industry and much of the film industry's economic analysis deals with Hollywood's hegemony due to the advantage of English as a world language and size of the domestic market as a source of revenue. These advantages also bring economies of scale through having flexible managerial and organizational techniques. This is why the United States has been chosen as a case in the study. As an industry lead body, according to The Motion Picture Association of America (2021), the American film and television industry pays \$192 billion wages for 2.2 million jobs by supporting over 110 thousand businesses around the World in 2020. While The US box office market increased by 105% compared to 2020 and reached \$4.5 billion in 2021, tickets sales increased by 100% compared to 2020 and reached 470 million.

Film as a significant object for people to entertain and a medium for communities to cultural exchange, is thought to have a significant impact on social cohesion and cultural identities. It is also a sector that provides job opportunities and generates income as mentioned above. From this point of view, what concerns us in terms of cultural economy is whether economic and social forces determine the cultural results such as going to the cinema and watching movies, and therefore the box office revenues.

Lion's share of the studies regarding box office revenues mainly focus on micro analysis covering the customer profile and impact of advertisements and social media (Gazley, Clark, & Sinha, 2011; Redondo & Holbrook, 2010; Irandoust, 2018). Most of the economics analysis are related to cost of production of film industry and its distribution channels (Feng & Sharma, 2016; Fetscherin, 2010; Gaenssle, Budzinski, & Astakhova, 2018; Gazley, Clark, & Sinha, 2011). Some other studies are also related to information systems in film industry that makes predictions for box office revenues by using artificial intelligence methods and big data approaches (Hwang, et al., 2017; Baek, Oh, Yang, & Ahn, 2017; Wang, et al., 2020; Riwinoto, Zega, & Irlanda, 2015). Especially, the machine learning techniques are commonly used in development of prediction algorithms to provide explanations of growth in the field (An, An, & Cho, 2021; Antipov & Pokryshevskaya, 2017; Abidi, Xu, Ni, Wang, & Zang, 2020; Sumod, Premkumar, Jeesha, & Chowdhury, 2021; Ru, Li, Liu, & Chai, 2018; Zhang, Luo, & Yang, 2009; He & Hu, 2021). There are no clear borders between microeconomics and macroeconomics of movies. Classifications of the literature are based on the core focus of the papers, variables used in analysis and methodologies that are conducted. Although, there is subjectivity in grouping the literature in this regard, this paper analyses the impact of macroeconomic indicators on box office revenues by using different econometric models instead of focusing microeconomic variables.

Most of the empirical studies in the literature use film level characteristics and box office data. For example, Addis and Holdbrook (2018) investigates the impact of opening box office, reviewer's ratings

and Oscar nominations on consumer's evaluative assessments by using path analysis and concluded that while reviewer's rating has impact on consumer's judgments, other two variables, including opening box office, do not have any effect. Chang et al. (2016) explains the relationship between the audience and the movie showing their favorite star using balance theory and identifies the audience's favorite star as a strong predictor of box office performance. In addition to these, they also find that box office performance is highly correlated with repeat consumption of audiences, movie length, and audience reviews. A study conducted by Feng and Sharma (2016) uses ordinary least squares regression models to explain the relationship between production budget, audience's ratings, cultural context with sales in China and concludes that a rise in production budget leads more sales. Determinants of box office sales of Bollywood and Hollywood in United Kingdom and United States are investigated by Fetscherin (2010) and he identify effects related to product (genre, Motion Picture Association ranking), brand (star power, director power), distribution (season, number of screenings, distributor power) and consumer (audience review) variables by using sample of 330 films. As a result, he concluded that distribution related variables are dominant in the United States, while consumer related variables are dominant in United Kingdom. A very similar study is conducted by Gaenssle et al. (2018) for the case of Russia by considering distribution related factors like budget, brand and star related factors like actors, and source of information like ratings. They found that electronic word of mouth and audience ratings have significant positive impact on box office success in Russia, while they found no star effect. Baek et al. (2017) also analyses the impact of electronic word of mouth on box office revenues by collecting daily data from Twitter, Yahoo!Movies, YouTube and blogs and concludes that Twitter has a greater impact in initial box office revenues due to its high immediacy. Oh, Baek and Ahn (2017) examine the impact of sharing of movie trailers in social media, as a kind of electronic word of mouth, on box office revenue and concluded that sharing of a movie in social media has positive impact on box office revenue, especially in early period of screening than in the later period. Most commonly, the studies in the literature focus on the variables such as star power (Basuroy, Chatterjee, & Ravid, 2003; Fetscherin, 2010; Gaenssle, Budzinski, & Astakhova, 2018; Brewer, Kelley, & Jozefowicz, 2009), genre (Chang & Ki, 2005; Gazley, Clark, & Sinha, 2011; Hwang, et al., 2017; Lee, KC, & Choeh, 2020; Pangarker & Smit, 2013), distribution power (Fetscherin, 2010; Gazley, Clark, & Sinha, 2011), season of release (Basuroy, Chatterjee, & Ravid, 2003; Fetscherin, 2010; Hwang, et al., 2017; Pangarker & Smit, 2013; Lee, KC, & Choeh, 2020; Brewer, Kelley, & Jozefowicz, 2009), audience review (Basuroy, Chatterjee, & Ravid, 2003; Feng & Sharma, 2016; Gaenssle, Budzinski, & Astakhova, 2018; Pangarker & Smit, 2013; Terry, Cooley, & Zachary, 2010; Gazley, Clark, & Sinha, 2011; Ma, Kim, & Lee, 2019), number of screenings (Fetscherin, 2010; Brewer, Kelley, & Jozefowicz, 2009), ratings of Motion Picture Association ratings (Chang & Ki, 2005; Fetscherin, 2010; Gaenssle, Budzinski, & Astakhova, 2018; Hwang, et al., 2017; Brewer, Kelley, & Jozefowicz, 2009), awards (Basuroy, Chatterjee, & Ravid, 2003; Simonoff & Sparrow, 2000; Pangarker & Smit, 2013; Terry, Cooley, & Zachary, 2010; Lee, KC, & Choeh, 2020; Brewer, Kelley, & Jozefowicz, 2009), production budget (Basuroy, Chatterjee, & Ravid, 2003; Feng & Sharma, 2016; Gaenssle, Budzinski, & Astakhova, 2018; Pangarker & Smit, 2013; Terry, Cooley, & Zachary, 2010; Brewer, Kelley, & Jozefowicz, 2009) etc. While most of these studies use film level data containing information and statistics about a specific movie to determine box office performance, Gazley et al. (2011), Redondo and Holbrook (2010), Chuu et al. (2009) and Irandoust (2018) employ survey data to model demographic profiles of audiences and their preferences on cinema demand. One of the very recent study conducted by Franses (2021) deal with modeling box office revenues for motion pictures industry by using weekly data and concludes that revenues reach to peak point in the first week and then start decreasing, as expected.

However, some should keep in mind that some variables like audience review, rating of Motion

Picture Association ratings, awards are usually shaped or finalized after movie is released. Therefore, these are expected to have no effect on box office revenues. Some previous studies (Basuroy, Chatterjee, & Ravid, 2003; Reinstein & Snyder, 2005; Ravid, 1999) also support this argument.

This study differs from the previous studies in some ways. Specifically;

i) As can be seen from the studies in the literature, although related studies make significant contributions on the fields of economics, marketing, consumer behavior, psychology, business and management, some variables as a determinant of box office revenues have not received considerable attention. Admittedly, even the recent studies explore the key determinants of box office by using very similar firm level or demographic level variables. Unfortunately, macroeconomic variables have received less attention in the literature.

ii) In particular, there is a large gap in studies that address issues related to employment, inflation, income per capita etc. Starting from the very early studies in the literature, almost all studies repeatedly focus on the variables like star power, awards, genre, seasonality, word of mouth and timing etc. However, this study investigates the influence of macroeconomic variables on box office revenues rather than making predictions.

iii) Additionally, this study uses four different long run estimation models when analyzing the impact of income per capita, employment, inflation, urban population and ticket sold on box revenue to increase reliability of results obtained from regressions and check the robustness of results. Simply, regression is a most commonly used statistical method, especially in economics and finance, that tries to determine the relationship between one dependent variable (which is the box office revenue in this study) with series of independent variables (which are income per capita, employment, inflation, population at cities, and ticket sold in this study).

The rest of the paper is organized as follows. The data and variables will be explained and described with the methodologies used in the study. Then, the results obtained from different estimation methods will be given and discussed. Finally, the paper discusses with its limitations and further policy and research directions as well as the overall contribution of the study will be discussed.

## DATA AND THEORETICAL FRAMEWORK

The study uses yearly data from 1980 to 2021 to analyze the impact of income per capita as dependent variable by using inflation, employment, urban population and ticket sold as control variables on box office revenues of United States. While data excluding box office revenues and ticket sold were obtained from World Bank World Development Indicators database, remaining data is obtained from the Statista web site. The function used in the study can be briefly shown as follows.

$$boxrev = f(gdppc, employ, inf, popcity, ticket)$$

Eq. 1

*boxrev* is dependent variable and represents the box office revenue in US in billions US\$. Independent variable is *gdppc* as a measure of growth and indicates GDP per capita (constant 2015 US\$). *E* is defined as the

employment ratio above the 15 years old. is GDP deflator showing the rate of price change in the economy as a whole. is used as a measure of urbanization and show population in largest cities. And finally, is the number of movie tickets sold in US (in billions US\$). We used the logarithmic form of each variable to obtain their elasticity estimates indicating the expected percentage change in dependent variable, which is box revenue, when there is 1% change in other independent variables. The model specification is given as follows.

$$Lboxrev_t = \beta_0 + \beta_1 Lgdppc_t + \beta_2 Lemploy_t + \beta_3 Linf_t + \beta_4 Lpopcity_t + \beta_5 Lticket_t + \varepsilon_t$$

Eq. 2

## METHODOLOGY

The aim of the study to examine the impact of chosen macroeconomic variables on box office revenues in USA. The brief description of the variables used in the study is given in Table 1. Standard deviations of all variables are very low. The value of skewness is between -0.5 and 0.5 for LGDP, LEMPLOY, LINE, LPOPCITY. It indicates that the data is nearly symmetrical. However, while LTICKET is negatively skewed (due to  $-3.95 < -1$ ), LBOXREV is slightly negative skewed (due to  $-0.92$  is between  $-1$  and  $-0.5$ ). Insignificant values of Jargue-Bera indicates that variables are normally distributed at 5% level, except for box revenue (Lboxrev) and ticket sold (Lticket).

First of all, it is important to check the stationarity of variables before we conduct cointegration test. The study uses Augmented Dickey-Fuller (ADF) and Phillips-Perron (PP) test, which are most well-known stationarity tests. The null hypothesis checks the availability of unit root (non-stationarity) against the stationarity of data. The results of test are provided in Table 2. According to the results, even if the variables have unit roots in their level, all are stationary in their first differences.

Next, Johansen Cointegration Test was employed to check the availability of long-term relationship between variables. As given in Table 3, while trace test indicates 4 cointegration equations at the 5% significance level, maximum eigenvalue test indicates 3 cointegration equations. After the cointegration among variables is confirmed with these results, as given in Table 3, we estimated the long run coefficient of variables by using Fully Modified Ordinary Least Squares (FMOLS), Dynamic Ordinary Least Squares (DOLS), Canonical Cointegrating Regression (CCR), Autoregressive Distributed Lag (ARDL). These models are preferred to ordinary least squares because they take the leads and lags of the first differences of regressors to prevent endogeneity bias and small sample bias. The FMOLS, DOLS, CCR, and ARDL estimation use Bartlete kernel, Newest-West fixed bandwidth of 4.000. While DOLS uses 1 as leads and lags, ARDL model is chosen as (1,0,0,0,0,0) by using automatic selection. Model selection method for ARDL is Akaike info criterion (AIC) and ARDL uses 1 as lag of regressors. The results of estimations are given in Table 4.

## EMPIRICAL RESULTS

Unit root results ensure that none of the variables are integrated of order 2. After confirming the availability of cointegration among variables, different cointegration models used to check the robustness



of the results. The results from different methods provides similar coefficient estimates and same signs with minor differences. Concluding remarks and detailed interpretations are given below.

Box office revenues generated from the demand for movie industry and therefore, classic economic theories are applicable to this industry as applied to other industries. Namely, consumers demand more of good when there is increase in their income, if the good is normal good. Here, we assume that watching movie as an entertainment activity is a normal good and people will prefer more of movie watching in the case of having higher income level. GDPPC is used as an indicator of income in the study, instead of using personal disposable income. Briefly, the sign of GDPPC is expected to have significant positive value, as  $(\beta_1 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial LGDPPC} > 0)$ , that leads higher box office revenues. Because, increase in income level allows people to purchase more (normal) goods, including movie watching, and in turn to earn more box office revenues. According to the estimation results given in Table 4, the coefficient of LGDPPC is calculated as 3.736 (p=0.000), 1.766 (p=0.000), 3.612 (p=0.000), and 3.397 (p=0.000) in FMOLS, DOLS, CCR and ARDL models respectively. The positive coefficient sign of GDPPC reveals that an increase in income per capita will increase box office revenues, as expected. In addition to these, all coefficients are higher than 1 and this indicates that box office revenues are highly responsive to the income changes. For example, according to the result obtained from FMOLS, 1% increase in GDPPC results in 3.73% increase in box office revenues. Similar interpretations can be done for other LGDPPC coefficients obtained from the models used in the study.

Employment is used as another determinant of box office revenues. It is clear that the availability of time is a precondition for joining entertainment activities but it is a scarce resource, especially the people are employed. People have limited free time after deducting the hours for work and for subsistence, such as sleeping and eating. However, the time remaining has cost in terms of alternative opportunities forgone. For example, watching a movie means that the consumer will spend at least 90 minutes of their time to attend that event. Therefore, the time spend in cinema to watch a movie can be defined as the opportunity cost for those who have other attractive and less costly opportunities, such as earning money. Therefore, we expect that *Employ* will have negative significant sign, as  $(\beta_2 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial L_{employ}} < 0)$ . The opportunity cost of watching a movie depends not only on the time actually spent in a cinema, but also on how much time is needed for the factors such as transportation, location, parking and so on. The increase opportunity cost of time for working people tend to offset the spending leisure time. However, we need to mention that there is a clear paradox on the leisure. Namely, aggregate spending on entertainment is mostly done by middle age groups although their majority have relatively limited time due to long working hours. At this point, availability of income can play an important role for middle age groups compared to young people. The coefficient of *Lemploy* is calculated as -1.389 (p=0.026), -1.571 (p=0.000), -1.388 (p=0.029), and -1.447 (p=0.007) in FMOLS, DOLS, CCR and ARDL models respectively. These results indicate negative relationship between employment and box office revenues, as expected and explained above. Simply put, according to the results obtained from FMOLS and CCR, 1% change in employment results in an inverse change of 1.3% in box office revenues. This change is calculated as 1.5% in DOLS and 1.4% in ARDL. These results support the leisure time argument for movie watching, as detailed above.

Inflation as another explanatory variable is used as a determinant of box office revenues and indicates increase in overall price level in the country. It also means that if there is increase in inflation level of the country, it also indicates increase in price of movies in theaters. According to demand theory, increase in the price will lead decrease in the quantity demand of good, which is movie demand here.



However, change in revenue does not only depend on price, but also the quantity sold. Here, change in revenue is determined by the amount of changes in quantity and price. Namely, when increase in price is higher than the decrease in quantity, price effect will offset the changes in quantity and revenue increases in turn ( $\beta_3 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial L_{inf}} > 0$ ), or vice versa. The price elasticity of demand is defined as inelastic in this case. In some cases, increase in price may lead decrease in quantity at the same amount that results in no change in revenue ( $\beta_3 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial L_{inf}} = 0$ ). This is defined as unit elastic demand. And finally, amount of increase in price can be less than the decrease in quantity and it brings decrease in revenue ( $\beta_3 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial L_{inf}} < 0$ ), which is known as elastic demand. When we have a look at the estimation results, estimated value of the coefficient of inflation is -0.226 (p=0.000) in FMOLS, -0.050 (p=0.015) in DOLS, -0.220 (p=0.000) in CCR, and -0.210 (p=0.007) in ARDL models. The sign of inflation is negative and highly significant in all regression. These outcomes show robustness of results and indicate increase in price by 1% leads decrease in box office revenue by 0.22%. Therefore, we can conclude that demand of movie is elastic, which means consumers are responsive to price changes in movie market.

Population, especially the population living in cities, is also used as a determinant of box office revenues. Increase in population leads to an increase demand for movies and box office revenues in turn. Population in large cities can be seen as an indicator for urbanization. Hauptert (2006) explains the impact of urbanizations on entertainment industry, including movies, in two ways: i) farmers live in rural areas and work more hours than the people living in urban areas, and ii) non-farm workers live predominantly in urban areas and earn higher wages than farmers. In addition, urbanization reduces the cost of pursuing entertainment, as venues and theaters close to each other and access to entertainment products such as movies in theaters are easier. Therefore, the sign of population variable is expected to have positive significant value, as ( $\beta_4 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial L_{popcity}} > 0$ ). However, while the estimated coefficient of Lpopcity has negative significant sign in FMOLS and CCR, it is insignificant in DOLS and ARDL models. These results contradict the explanations given above. From this, it is seen that the 1% increase in the population living in big cities causes a 5.14% decrease in box office revenues according to FMOLS and a 4.79% decrease according to CCR. The decrease in box office revenues caused by urbanization can be explained in the following ways; i) people living in cities have easy access to different leisure time activities, ii) reducing the opportunity cost of time through online platforms such as Netflix, iii) for those who want to experience the cinema outside of the physical space, the existence of simultaneous screening environments and easy access to technologies that support reaching these environments in cities.

Instead of using the movie ticket price, the study uses the number of movie tickets sold in US (in millions). Vogel (2020) mentions that ticket sales are less responsive to the changes in box office prices, but more responsive to income and total cost of movie going, including transportation, parking, restaurant meals etc. Because, the price or the entrance fee does not change and is fixed during the shows. Therefore, with a fixed entry price, any change in box office revenue is due entirely to the number of entries (Ginsburgh & Throsby, 2006, p. 625). We expect positive impact of ticket sold on box office revenues, as ( $\beta_4 = \frac{\partial L_{boxrev}}{\partial L_{ticket}} > 0$ ). According to the results obtained from the study, the number of floors for the number of tickets sold was calculated as 1.051, 1.004, 1.055, and 1.063 in FMOLS, DOLS, CCR and ARDL models, respectively. All coefficients are positive as expected and have very high significance with p=0.000 value. Under the assumption of ceteris paribus holding all other factors constant, increase in movie tickets sold result in increase in box office revenues. The movies are part of the creative industries as one of the tool of performing arts and shown in a specific fixed times in cinemas. Therefore, this revenue cannot be

generated if the theater has unsold seats at the time of the film's released. Because, Americans do not view films by only going cinemas and use some other platforms such as internet, home videos, mobile contents, televisions etc., as substitutes.

## CONCLUSION

This study analysis the impact of some macroeconomic variables, such as income per capita, inflation, employment, population at cities and movie tickets sold, rather than focusing micro level data, on box office revenues. To achieve this aim and check the robustness of results, the study employ four different long run econometric models, namely known as FMOLS, DOLS, CCR and ARDL. The results of econometric methods are consistent and are summarized below.

- i) The cointegration test proves long run relations between box office revenues and income per capita, inflation, employment, population at cities, movie ticket sold.
- ii) In the long run, box office revenue is positively affected by income per capita and movie tickets sold.
- iii) In the long run, box office revenue is negatively affected by employment, inflation and population at cities.
- iv) Elasticity of income per capita is greater than 3 in FMOLS, CCR and ARDL models, while it is greater than 1 in DOLS.
- v) Elasticity of inflation is between  $-1$  and  $0$  in all regressions.
- vi) Elasticity of employment is between  $-2$  and  $-1$  in all models.
- vii) Elasticity of population at cities is between  $-4$  and  $-5$  when it is significant in regressions.
- viii) Elasticity of ticket sold is greater than 1.
- ix) The results of FMOLS, DOLS, CCR, and ARDL methods are robust and consistent with each other.

In terms of policy implications, The United States of America should lower overall price levels, including movie ticket price, to increase the box office revenues. The policy or decision makers should adopt growth policies to increase income per capita. Furthermore, movie watching is a leisure activity, different time and price policies should be adopted to give flexibility to working people. Interestingly, population at cities results in decreases in box office revenues. Therefore, increasing the number of movie theaters in rural areas can bring additional income and opportunities for businesses. As mentioned above, different online platforms, such as Netflix, Amazon Prime Video, Disney Plus, and Paramount Plus have also an impact on USA box office revenues, as movie substitutes. The substitutes are not only limited to these, but internet protocol TVs (IPTV), such as YouTube, Falcon TV, Select TV, can also be considered as an alternative to cinemas. The impact of availability or improvement in the technology can be the main focus of another study related to box office revenues. In addition, alternative leisure activities and easy access to technology in urban areas also negatively affect box office revenues. For this reason, investments to be made for rural areas, which have the opportunity to participate in less artistic activities, may bring an increase in box office income. As expected, the increase in the number of tickets sold also increases the box office revenues. For this reason, the fact that the tickets are accessible not only from the box office at the cinema entrance, but also from different platforms will increase the sales. For example, online sales options can be increased or different promotions can be offered in addition to the ticket purchased.

At the time of writing, there is an ongoing impact of the COVID-19 on movie industry, although its long term impact remains unknown, beyond the immediate impacts. Consumers are still protective and unwilling to go theatres. This study ignores the Covid-19 period due to the structural changes in the industry. Therefore, further studies are recommended to measure the impact of unexpected crisis on the industry by covering all dimensions including production and distribution.

As can be seen from the studies mentioned in the literature, movie related publications mostly focus on specific dimensions of movies and consumer habits and their determinants. However, all these publications are less about general economic impacts of movies and cultural economics. Marketers and managers mostly focus on core subject matters like production and distribution, while psychologists try to understand psychological incentives and habits of people while choosing movies. In addition to research conducted all these fields, economical contribution of movie industry should be analyzed with empirical works to emphasize the importance of movie industry on economies of societies. Therefore, data availability is crucial to be able to conduct empirical studies in unexplored areas of the field.

## References

- Abidi, S. M., Xu, Y., Ni, J., Wang, X., & Zang, W. (2020). Popularity prediction of movies: from statistical modeling to machine learning techniques. *Multimedia Tools and Applications*, 79(47-48), 35583-35617. doi:10.1007/s11042-019-08546-5
- Addis, M., & Holbrook, M. B. (2018). Is movie success a judgment device? When more is not better. *Psychology & Marketing*, 35(12), 881-890. doi:10.1002/mar.21141
- An, Y., An, J., & Cho, S. (2021). Artificial intelligence-based predictions of movie audiences on opening Saturday. *International Journal of Forecasting*, 37(1), 274-288. doi:10.1016/j.ijforecast.2020.05.005
- Antipov, E., & Pokryshevskaya, E. (2017). Are box office revenues equally unpredictable for all movies? Evidence from a Random forest-based model. *Journal of Revenue and Pricing Management*, 16(3), 295-307.
- Baek, H., Oh, S., Yang, H.-D., & Ahn, J. (2017). Electronic Word-of-Mouth, Box Office Revenue and Social Media. *Electronic Commerce Research and Applications*, 22, 13-23. doi:10.1016/j.elerap.2017.02.001
- Basuroy, S., Chatterjee, S., & Ravid, A. (2003). How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets. *Journal of Marketing*, 67(4), 103-117.
- Brewer, S., Kelley, J., & Jozefowicz, J. (2009). A blueprint for success in the US film industry. *Applied Economics*, 41, 589-606. doi:10.1080/00036840601007351
- Chang, B.-H., & Ki, E.-J. (2005). Devising a Practical Model for Predicting Theatrical Movie Success: Focusing on the Experience Good Property. *Journal of Media Economics*, 18(4), 247-269.
- Chang, B.-H., Nam, S.-H., Chan-Olmsted, S. M., & Kim, H. (2016). Repeat Consumption of Media Goods: Examining Factors Affecting Repeat Theatrical Viewing of Movies. *Journal of Media Economics*, 29(4), 167-180. doi:10.1080/08997764.2016.1239622
- Chuu, S., Chang, J., & Zaichkowsky, J. (2009). Exploring Art Film Audiences: A Marketing Analysis. *Journal of Promotion Management*, 15(1-2), 212-228. doi:10.1080/10496490902835688
- Feng, F., & Sharma, R. (2016). Modeling the Main Determinants of Movie Sales: An Econometric Study of Chinese Marketplace. *Journal of Reviews on Global Economics*, 5, 190-209.
- Fetscherin, M. (2010). The Main Determinants of Bollywood Movie Box Office Sales. *Journal of Global Marketing*, 23(5), 461-476. doi:10.1080/08911762.2010.521117
- Franses, P. H. (2021). Modeling box office revenues of motion pictures. *Technological Forecasting & Social Change*, 120812, 1-6. doi:10.1016/j.techfore.2021.120812
- Gaenssle, S., Budzinski, O., & Astakhova, D. (2018). Conquering the Box Office: Factors Influencing Success of International Movies in Russia. *Review of Network Economics*(17), 245-266.
- Gazley, A., Clark, G., & Sinha, A. (2011). Understanding Preferences for Motion Pictures. *Journal of Business Research*, 64(8), 854-861.
- Ginsburgh, V. A., & Throsby, D. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture* (Vol. 1). Elsevier B.V. doi:10.1016/S1574-0676(06)01001-5
- Hauptert, M. (2006). *The Entertainment Industry*. Westport, The United States: Greenwood Press.
- He, Q., & Hu, B. (2021). Research on the Influencing Factors of Film Consumption and Box Office Forecast in the Digital Era: Based on the Perspective of Machine Learning and Model Integration. *Wireless Communications and Mobile Computing*, 1-10. doi:10.1155/2021/6094924
- Hwang, Y., Kim, K., Kwon, O., Moon, I., Shin, G., Ham, J., & Park, J. (2017). Analyzing Box-Office Hit Factors Using Big Data: Focusing on Korean Film for the Last 5 Years. *Journal of Information and Communication Convergence Engineering*, 15(4), 217-226. doi:10.6109/jicce.2017.15.4.217
- Irandoost, M. (2018). The Demand for Cinema in Sweden: An Application of Proportional Odds Model. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48(5), 351-361. doi:10.1080/10632921.2017.13776

- Johnson, R. (2014). *Economics of Entertainment: The Economics of Making a Movie*. New York: Crabtree Publishing Company.
- Lee, S., KC, B., & Choeh, J. Y. (2020). Comparing performance of ensemble methods in predicting movie box office revenue. *Heliyon*, 6(e04260), 1-8. doi:10.1016/j.heliyon.2020.e04260
- Ma, H., Kim, J. M., & Lee, E. (2019). Analyzing dynamic review manipulation and its impact on movie box office revenue. *Electronic Commerce Research and Applications*, 35(100840), 1-13. doi:10.1016/j.elerap.2019.100840
- Oh, S., Baek, H., & Ahn, J. (2017). Predictive value of video-sharing behavior: sharing of movie trailers and box-office revenue. *Internet Research*, 27(3), 691-708. doi:10.1108/IntR-01-2016-0005
- Pangarker, N. A., & Smit, E. M. (2013). The determinants of box office performance in the film industry revisited. *South African Journal of Business Management*, 44(3), 47-58. doi:10.4102/sajbm.v44i3.162
- Ravid, A. (1999). Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry. *The Journal of Business*, 72(4), 463-492. doi:10.1086/209624
- Redondo, I., & Holbrook, M. B. (2010). Modeling the Appeal of Movie Features to Demographic Segments of Theatrical Demand. *Journal of Cultural Economics*, 34, 299-315.
- Reinstein, D. A., & Snyder, C. M. (2005). The Influence of Expert Reviews on Consumer Demand for Experience Goods: A Case Study of Movie Critics. *The Journal of Industrial Economics*, 53(1), 27-51. doi:10.1111/j.0022-1821.2005.00244.x
- Riwinoto, M., Zega, S., & Irlanda, G. (2015). Predicting animated film of box office success with neural networks. *Jurnal Teknologi (Sciences&Engineering)*, 23, 77-82.
- Ru, Y., Li, B., Liu, J., & Chai, J. (2018). An effective daily box office prediction model based on deep neural networks. *Cognitive Systems Research*, 52, 182-191. doi:10.1016/j.cogsys.2018.06.018
- Simonoff, J. S., & Sparrow, I. R. (2000). Predicting Movie Grosses: Winners and Losers, Blockbusters and Sleepers. *Chance*, 13(3), 15-24. doi:10.1080/09332480.2000.10542216
- Sumod, S. D., Premkumar, P., Jeesha, K., & Chowdhury, S. (2021). Is There a Method to Madness? Predicting Success of Bollywood Movies. *The Journal of Prediction Markets*, 15(2), 31-52. doi:10.5750/jpm.v15i2.1890
- Terry, N., Cooley, J. W., & Zachary, M. (2010). The Determinants of Foreign Box Office Revenue for English Language Movies. *Journal of International Business and Cultural Studies*, 1-12. Retrieved from <https://www.aabri.com/manuscripts/09274.pdf>
- The Motion Picture Association of America (MPA). (2021). *The American Motion Picture and Television Industry Creating Jobs, Trading Around the World*. Retrieved from [https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2022/01/MPA\\_US\\_Economic\\_Contribution\\_2020\\_Final.pdf](https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2022/01/MPA_US_Economic_Contribution_2020_Final.pdf)
- The National Association of Theatre Owners. (2021). *Economic Contributions of the US Movie Theater Industry*. Retrieved from <https://www.natoonline.org/wp-content/uploads/2021/08/NATO-Econ-Impact-Final-Report-2021-August-16th.pdf>
- Vogel, H. L. (2020). *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis* (10 ed.). United Kingdom: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781108675499
- Wang, Z., Zhang, J., Ji, S., Meng, C., Li, T., & Zheng, Y. (2020). Predicting and ranking box office revenue of movies based on big data. *Information Fusion*, 60, 25-40. doi:10.1016/j.inffus.2020.02.002
- Zhang, L., Luo, J., & Yang, S. (2009). Forecasting box office revenue of movies with BP neural network. *Expert Systems with Applications*, 36, 6580-6587. doi:10.1016/j.eswa.2008.07.064



Table 1. Descriptive Statistics

	LGDPCC	LEMPLOY	LINF	LPOPCITY	LTICKET	LBOXREV
Mean	4.660830	1.785387	0.364829	7.239738	3.078256	0.773951
Median	4.687853	1.788875	0.341118	7.251408	3.109681	0.848036
Maximum	4.787322	1.808886	0.975990	7.274679	3.197498	1.075182
Minimum	4.488204	1.754119	-0.193173	7.193164	2.345883	-0.036212
Std. Dev.	0.089963	0.014959	0.236196	0.029167	0.140360	0.266107
Skewness	-0.433690	-0.212222	0.400597	-0.365866	-3.957269	-0.921205
Kurtosis	1.941069	1.821035	3.765289	1.546288	20.00152	3.390281
Jarque-Bera	3.278941	2.747696	2.148264	4.635244	615.4604	6.206891
Probability	0.194083	0.253131	0.341594	0.098508	0.000000	0.044894

Table 2. Unit Root Test Results

	Variables	Level		First Differences	
		intercept	intercept&trend	intercept	intercept&trend
ADF	LGDPCC	-1.57908(0)	-1.48631(0)	-5.46178***(0)	-5.61958***(0)
	LEMPLOY	-1.42439(0)	-1.66624(0)	-5.55854***(0)	-5.71925***(0)
	LINF	-3.22058**(0)	-3.01978(0)	-6.04115***(1)	-6.39867***(1)
	LPOPCITY	-1.95115(1)	-2.15328(1)	-1.22576*(0)	-1.66194(0)
	LTICKET	-2.77199*(0)	1.23443(2)	-8.65912***(0)	-3.71209**(1)
PP	LGDPCC	-1.86121(6)	-1.46212(3)	-5.43719***(2)	-5.49629***(5)
	LEMPLOY	-1.42439(0)	-1.68458(3)	-5.55698***(2)	-5.64440***(4)
	LINF	-3.08120**(8)	-2.47722(7)	-4.87871***(13)	-6.55017***(25)
	LPOPCITY	-1.23675(5)	-0.63009(5)	-1.45993*(2)	-1.78764(1)
	LTICKET	-2.77199*(0)	1.23443(2)	-8.65912***(0)	-9.18207***(1)

**Notes:** \*, \*\* and \*\*\* denote rejection of the null hypothesis at the 10%, 5% and 1% levels, respectively. (Source: Authors' results.)



Table 3. Johansen Cointegration Test Results

Unrestricted Cointegration Rank Test (Trace)

Hypothesized No. of CE(s)	Eigenvalue	Trace Statistic	0.05 Critical Value	Prob.**
None *	0.988629	288.4605	95.75366	0.0000
At most 1 *	0.686577	109.3923	69.81889	0.0000
At most 2 *	0.510939	62.98425	47.85613	0.0010
At most 3 *	0.376934	34.37352	29.79707	0.0139
At most 4	0.319495	15.44941	15.49471	0.0508
At most 5	0.001315	0.052632	3.841465	0.8185

Trace test indicates 4 cointegrating eqn(s) at the 0.05 level

\* denotes rejection of the hypothesis at the 0.05 level

\*\*MacKinnon-Haug-Michelis (1999) p-values

Unrestricted Cointegration Rank Test (Maximum Eigenvalue)

Hypothesized No. of CE(s)	Eigenvalue	Max-Eigen Statistic	0.05 Critical Value	Prob.**
None *	0.988629	179.0682	40.07757	0.0000
At most 1 *	0.686577	46.40806	33.87687	0.0010
At most 2 *	0.510939	28.61073	27.58434	0.0368
At most 3	0.376934	18.92411	21.13162	0.0991
At most 4 *	0.319495	15.39678	14.26460	0.0330
At most 5	0.001315	0.052632	3.841465	0.8185

Max-eigenvalue test indicates 3 cointegrating eqn(s) at the 0.05 level

\* denotes rejection of the hypothesis at the 0.05 level

\*\*MacKinnon-Haug-Michelis (1999) p-values

Table 4. Estimation results of Cointegration Equation Models

**Method: Fully Modified Least Squares (FMOLS)**

Variable	Coeff.	Std. Error	t-Statistic	Prob.		
LGDP	3.73625	0.51033	7.32126	0.00000	R <sup>2</sup> =0.9442	Mean dep.var. =0.7874
LEMPLOY	-1.38997	0.59963	-2.31804	0.02640	Adj.R <sup>2</sup> =0.9363	S.D. dep.var.=0.25441
LINF	-0.22636	0.04059	-5.57655	0.00000	S.E. of reg.=0.0641	Sum suq. resid=0.1442
LPOPCITY	-5.14305	1.60081	-3.21278	0.00280	Long-run variance=0.0019	
LTICKET	1.05118	0.06017	17.46987	0.00000		
C	19.91967	9.75360	2.04229	0.04870		

**Method: Dynamic Least Squares (DOLS)**

LGDP	1.76677	0.26182	6.74794	0.00000	R <sup>2</sup> =0.9990	Mean dep.var. =0.8120
LEMPLOY	-1.57172	0.30326	-5.18269	0.00010	Adj.R <sup>2</sup> =0.9979	S.D. dep.var.=0.2217
LINF	-0.05066	0.01884	-2.68907	0.01500	S.E. of reg.=0.0100	Sum suq. resid=0.018
LPOPCITY	0.81279	0.80356	1.01148	0.32520	Long-run variance=0.0000	
LTICKET	1.00407	0.08756	11.46681	0.00000		
C	-13.58343	4.84505	-2.80357	0.01170		

**Method: Canonical Cointegrating Regression (CCR)**

LGDP	3.61563	0.51226	7.05819	0.00000	R <sup>2</sup> =0.9447	Mean dep.var. =0.7874
LEMPLOY	-1.38872	0.61123	-2.27203	0.02930	Adj.R <sup>2</sup> =0.9368	S.D. dep.var.=0.2544
LINF	-0.22029	0.04529	-4.86424	0.00000	S.E. of reg.=0.0639	Sum suq. resid=0.1430
LPOPCITY	-4.79603	1.56593	-3.06274	0.00420	Long-run variance=0.0019	
LTICKET	1.05599	0.07789	13.55805	0.00000		
C	17.95098	9.54643	1.88039	0.06840		

**Method: Autoregressive Distributed Lag (ARDL)**

LBOXREV (-1)	-0.03675	0.11841	-0.31037	0.75820	R <sup>2</sup> =0.9457	Mean dep.var. =0.7874
LGDP	3.39789	0.83471	4.07073	0.00030	Adj.R <sup>2</sup> =0.9361	S.D. dep.var.=0.2544
LEMPLOY	-1.44794	0.50728	-2.85431	0.00730	S.E. of reg.=0.0642	DW= 1.8505
LINF	-0.21097	0.13534	-1.55888	0.12830	Long likelihood=58.1822	
LPOPCITY	-3.78148	2.29028	-1.65110	0.10790		
LTICKET	1.06348	0.07505	14.17061	0.00000		
C	11.73043	12.86186	0.91203	0.36820		

## GÖBEKLİ TEPE KÜLTÜR BÖLGESİ'NDEKİ TARİHÖNCESİ TOPLUMLARIN KÜLTÜREL ETKİLEŞİM VE İLETİŞİMİNE DAİR KURAMLARIN ARKEOLOJİK BAĞLAMI

**Mehmet Altun**

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü / Mimari Restorasyon Programı

0000-0002-5872-8446

mehmetaltun@gmail.com

0 (555) 742 7602

### Özet

*Büyük bir yanlışın eseri olarak, çoğu zaman birbirinden pek de haberdar olmadıkları varsayılan tarihöncesi toplumlarının aslında semboller, inanç ve gündelik yaşama ilişkin verileri detaylıca incelendiğinde yoğun ve hatta büyük bir karşılıklı saygı ile birbirlerinden haberdar oldukları ve hiç de yabana atılmayacak bir iletişim içinde oldukları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Göbekli Tepe Kültür Bölgesi'ndeki insan topluluklarının Neolitik Dönem verilerine bakıldığında da bu toplumların aralarında olağanüstü bir iletişimin varlığı ve bunun sonucu olarak da büyük bir kültürel etkileşimin içinde buldukları görülmektedir.*

*Bu çalışmada, Göbekli Tepe Kültür Bölgesi'nin tarihöncesi toplumlarının aralarındaki iletişim ve kültürel etkileşimine dair veriler arkeolojik kanıtlardan hareketle ele alınmıştır. Bu bağlamda iletişim kuramının temellerine ilişkin rasyonel verilerden yola çıkarak gerçekçi bir önerme oluşturulmaya çalışılmış; kültürel etkileşimin arkaik tarihine ilişkin sembolizm ve etnoarkeolojinin olanaklarından yararlanarak mütevazı ipuçları sunulması amaçlanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** İletişim, Kültürel Etkileşim, Sembolizm, Etnoarkeoloji, Neolitik

## THE ARCHAEOLOGICAL CONTEXT OF THEORIES ON CULTURAL INTERACTION AND COMMUNICATION METHODS OF PREHISTORIC SOCIETIES IN THE GÖBEKLİ TEPE CULTURAL REGION

**Mehmet Altun**

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü / Mimari Restorasyon Programı

0000-0002-5872-8446

mehmetaltun@gmail.com

0 (555) 742 7602

### *Abstract*

*When the data on symbols, belief forms and daily life are examined in detail, it is clearly understood that, the early societies which are often assumed not to be aware of each other; in reality is seen that, they were aware of each other with an intense and even great mutual respect and were in a communication that could not be ignored. In this context, when we focus on the Neolithic Period datas of the human communities in Göbekli Tepe Cultural Region, it is seen that, there was an extraordinary communication between these communities and as a result, there was a great cultural interaction experienced.*

*In this study, the datas on the cultural interaction and communication of the prehistoric societies of the Göbekli Tepe Cultural Region are discussed based on the archaeological evidence. In this sense, it has been tried to present a realistic proposition based on rational data on the foundations of communication theory; and it has been aimed to propound some modest clues by making use of the possibilities of symbolism and ethnoarchaeology regarding the archaic history of cultural interaction.*

**Keywords:** *Communication, Cultural Interaction, Symbolism, Ethnoarchaeology, Neolithic*

## Giriş

Bu çalışmada esas olarak Göbekli Tepe Kültür Bölgesi'ndeki Neolitik toplumların bıraktığı izlerden hareketle dönemin toplulukları arasındaki iletişim ve bu iletişime ilişkin veriler anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu bağlamda dönemin toplulukları arasındaki iletişim biçim ve olanaklarının, altlık oluşturduğu 'kültürel etkileşim' de anlaşılacak istenen bir başka başlık olmuştur. Bu amaç ve hedeflerle ele alınan konunun bir makaleden çok daha fazla çalışmanın konusu olacağına farkında olarak, olabilecek en güncel ve en yaygın kanıtlardan hareketle konuya ilişkin özgün bir perspektif oluşturulmak istenmiştir.

Çalışmanın dayandığı özgün metin 2020 yılında İstanbul Üniversitesi, Eskiçağ Tarihi Anabilim Dalında sunulmuş olan doktora tezi olmakla birlikte; makaleye referans oluşturabilecek etnoarkeolojik verilerle, yeni buluntularla ve bölgedeki kazı alanlarında gerçekleştirilen çalışmalarda elde edilen kanıtlarla güncel bir yorum ortaya konmak istenmiştir.

Bu çalışmanın temel yaklaşımı, iletişim kuramının tarihöncesine ilişkin özgün kanıtlar sunan bir bölgeyi merkeze alarak irdelemesidir. Söz konusu bölge Yukarı Mezopotamya'nın Orta Fırat Bölgesi'nde yer alan ve Neolitik Dönem'e (M.Ö 12000/11000), (Özdöl 2011: 175) tarihlendirilen Göbekli Tepe Kültür Bölgesi'dir (Bknz. Harita 1) Bir başka ifadeyle Anadolu'nun güneydoğusunda çekirdek bir Neolitik bölge niteliğindeki Urfa yöresi ile onun periferisinde yer alan, Suriye'nin ve Irak'ın kuzeyine kadar yayılan geniş bir alanda kayda değer bağlantılar kurarak iletişimin tarihöncesine ilişkin yorumlara farklı bir gözle bakılmak istenmiştir.



Harita 1: Göbekli Tepe Kültür Bölgesi,  
Özdoğan, 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=Wpuo73tGoOQ&t=3780s>

Bu yaklaşımla denebilir ki, tarihöncesi atalarımıza ait hikâyenin temel bilinmezi, onların kim oldukları değil, kim olmadıklarına ilişkindir. Çünkü her araştırmacı, eldeki olanaklar ölçüsünde ve gerek mensubu olduğu bilimsel alan gerekse de ulaşmayı arzuladığı sonuçlar bağlamında en eski atalarımızın kim olduğu/olması gerektiği hususunda fikir sahibidir ve/ya bu yönde çeşitli kanıtlar sunmaya çalışmıştır. Bunun yanında ne yazık ki çok az araştırmacı, rasyonel verilere dayanarak geçmişte yaşamış atalarımızın

kim olmadığını söylemeye kalkışmıştır. Halbuki; Mehmet Özdoğan'ın deyimiyle geçmiş değişmez; yaşanmış, bitmiştir!<sup>8</sup> Bunun için belki de en anlamlı çaba, eski atalarımızın kim olduğunu değil, kim olmadığını anlamaya çalışmak olacaktır.

Bütün halleriyle açıktır ki; geçmiş dönemde yaşamış atalarımız bugünkü bizler değil. Bunun için günümüzün olanakları, bakış açısı ve ulaştığı düzeyle onları anlamamız pek kolay görünmemektedir. Böyle olması da beklenemez. Öyle ki günümüzün deneyimleriyle; üstelik objektif olmak motivasyonu, dönemin koşullarını anlamaya çalıştığımızı vurguladığımızda da durum değişmemektedir. Çünkü bugün sadece bugündür ve geçmişin bilinmezi ise sadece koşullardan ibaret değildir. Zamanın ruhu, dönemin konjonktürü ve o dönemki gündelik tutum bile zamanı ve davranışı yönetme süreçlerine dahildir. Sadece bu yüzden bile dönemi anlamaya çalışırken sayısız hata yapmak; yanlış sonuç çıkarmak olasılık dahilindedir. Bu saptamaları yaparken, elbette bilimsel motivasyon açısından şevk kırıcı olmak amaçlanmamaktadır. Söylenmek istenen nöro-arkeolojik çözümlerinin eksiksiz işletilmesiyle de kapatılabilecek bir boşluk değildir zaten.

Amaç, geçmişi anlamaya çalışırken, her ne kadar zamanın ruhu yakalanmak istense de her ne yöntemle ve içtenlikle objektif olmak arzulansa da gerçeğe uzanan yolda bir dizi hata yapma ihtimalinin kaçınılmaz olduğuna dikkat çekmektir. Bu saptamanın basit sağlamalarla kanıtlanması pekâlâ mümkündür. Bunun yanında meselenin özü ve hedefi iletişim kuramının temellerine ilişkin rasyonel verilerden hareketle gerçekçi bir önerme sunulmaya çalışılması, kültürel etkileşimin arkaik tarihine dair Göbekli Tepe Kültür Bölgesi bağlamında mütevazı kimi ipuçları sunmak olduğundan, tartışmanın bu kısmı kısa cümlelerle sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda bir önceki cümleye dönecek olursak; geçmişte yaşamış atalarımızın kim olmadığını doğru anlamanın, araştırmacının kişisel enerjisini muhafaza eden, onu rahatlatan ve hatta bagajlarından arınarak yükünün hafiflemesini sağlayacak bir durum olduğunu saptamak gerek. Bu farkındalığı bilince çıkararak ve olabildiğince bu perspektiften kopmayarak geçmişi anlamaya çalışmak her zaman yol gösterici olacaktır. Her koşulda başka bakış açılarının, başka ihtimallerin hesaba katılmasının hakikati ortaya çıkarmak için elzem bir bilimsel tutum olduğu da herkesçe malumdur.

Çünkü bu olasılık diri tutulduğunda, görülecektir ki; yapıp etmelerimizin geçmişi, yani en eski atalarımızın uzak geçmişte bıraktığı hikâyeye pek de şiirsel değildir. Hatta her durumu aşkın bir akılla yorumlamayı ve değiştirmeyi becereceğine olan katı inancını dimağının en derin yerinde saklayan, hatta her şeyin kendi yüzü suyu hürmetine yaratıldığına inanmış olan bu insan; pek çok açıdan içinde yaşadığı tabiatın, hatta evrenin dizginlenemeyen kanser hücrelerine dönüştüğünü nedense anlamamaktadır. Kim bilir belki de kendinden daha yüce bir varlığa inanmak zaviyesi kendisini bu türden bir negatif adaptasyona karşı koruduğu kalkandır. Bunun için geçmişi anlamaya çalışan bir kısım yorumların doğasında insanı yücelten ve ne yazık ki bütün koşulların egemeni, bütün ekosistemin hamisi olarak gördüğü insanın hikâyesinin en başından itibaren- şaman mitosunu bağlamında tanrısallaştırıldığını, hatta serüvenini buradan okuma eğilimini açıklıkla görmekteyiz.

## İnanç / Sembolizm ve Etimoloji İlişkisi

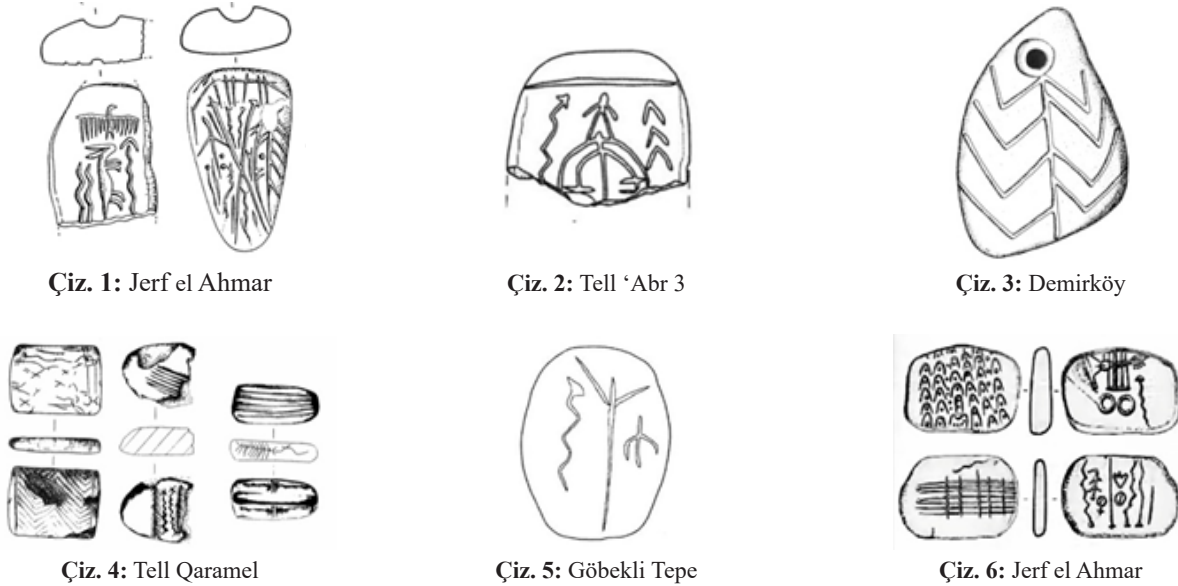
İnanç ve ontolojik etimolojiye bu katılıkta bağlı kalan hatta çoğu zaman kaba bir yorumdan öteye gitmeyen açıklamaların kuru Şamanizm tasvirlerinden çıkması, ontolojik sorunsalın yeniden yorumlanması gerektiği ise açıktır. Bütün bir inanç tariflemesini günümüzün kavramsallaştırdığı referanslarla

<sup>8</sup> Mehmet Özdoğan çeşitli platformlarda, birçok söyleşisinde ve hususi birçok konuşmasında bu ifadeyi sıklıkla kullanmaktadır. En son ilgili linkte yer alan "Neolitik Dönemi Yeniden Tanımlamak" başlıklı söyleşide Anadolu Neolitik'ini konuşurken kullanmıştır. <https://www.youtube.com/watch?v=Wpuo73tGoOQ&t=3781s>



geçmişe uyarlamak pek gerçekçi olmayabileceği gibi, yorumu yapılan her bilinmezde de bugünün kodları ve değer atıflarıyla açıklanamayacağı rasyonel bir şüpheciliği zorunlu kılmaktadır. Bu yanıyla inanç ve etimoloji ilişkisinde sembolizmanın kendi zaman dilimi ve koşulları içinde çözümlenmeye çalışılması önem kazanmaktadır. Bir başka ifadeyle; arkeolojik verilerin sunduğu her bir görsel ille de sembolik bir özü tarif etmiyor olabilir. Bu yaklaşımı bir kenarda tutmak kaydıyla konuya atıf veren kimi örnekler üzerinde durmak rasyonel olacaktır. Örneğin, “Anadolu’nun Neolitik Çağ’ında Şamanizm’in varlığını savunan birçok bilim insanı arasında yer alan Schmidt, Göbekli Tepe inanç sistemi içinde şamanın önemli bir yeri olduğunu ileri sürmektedir (K. Schmidt, 2006: 241). Duvar boyaları üzerine yaptığı incelemeler sonrasında Lewis-Williams ve Pearce, Çatalhöyük’te şaman inancının varlığını savunurlar (Lewis-Williams 2004: s.36-46; Lewis-Williams - Pearce 2005: s.113-122). Yine aynı insicamla Bischoff, şamanizm konusu üzerine yoğunlaştığı çalışmasında Çatalhöyük toplumunun inançlarını ve duvar resimlerini değerlendirmeye girişir ve bu bağlamda şamanların evreni tanımlamasında, kadın figürü, leopar, boğa ve koçların dünyayı/yeryüzünü, akbaba ve yılanın ise yeraltını sembolize ettiği görüşünü ileri sürer ve bu durumu Şamanik Kosmos olarak tanımlar (Bischoff 2002: 241). Neolitik Çağ inancı içinde bu görüşü destekleyen arkeolojik bulgular arasında Çanak Çömleksiz Neolitik A (PPNA) evresinde Suriye’de Jerf el Ahmar’da bulunan, üzerinde yılan ve akbaba betiminin birlikte bulunduğu bir plaka yer alır (Stordeur - Jammous, 1995: 129-130). Benzer bulgular Tell ‘Abr 3 (Yartah 2005: 3-9, Lev. 7.3) ve Göbekli Tepe’de (Schmidt, 2007: s.123, Lev. 12) ele geçen plakalar üzerinde de karşımıza çıkar (Yalçıklı, 2019: s.16). Üzerinde yılan bezemesi bulunan taş plaka örnekleri Hasankeyf Höyük (Baş et. al 2017: s. 60) ve Gusir Höyük’ten (Baş et. al 2017: s. 60) de ele geçirilmiştir (bknz. Tablo 1).

Tablo 1: Şamanik Kosmos’u Destekleyen Şekiller.<sup>9</sup>



Belki de bu inancın en bilinen ve en sıra dışı görünen örneği Nevala Çori’de ortaya çıkarılmış ve bir heykel başının arkasına boydan boya gelecek şekilde işlenmiş olan yılan kabartmasıdır. Hauptmann, (2007), bir moda görseli olmasa da çok sıra dışı olduğu tartışma götürmeyen bu esere ilişkin yorumunu

9 **Tablo 1: (Çizim 1-3-4-5)** Çiğdem Köksal Schmidt ve Klaus Schmidt, 2007: El sanatlarında Uzmanlaşma ve Taş Devri Sembol Sistemi: Boncuklar, Taş Kaplar, Taş Tabletler, 12.000 Yıl Önce “Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı” Neolitik Dönem, s. 45-54, (Edt. Nezih Başgelen), YKY, İstanbul (Çizim 2-6) bknz. Mehmet Özdoğan’ın ilişik linkte yer alan söyleşisinde Anadolu Neolitik’i yorumu. Sembollerle ilgili kısım... <https://www.youtube.com/watch?v=Wpuo73tGoOQ&t=3781s>

ortaya koyarken, yılan motifinin Neolitik ikonografisinde yaygın kullanılan bir motif olduğunun altını çizer ve yılan motifinin ölümler diyarının kötü ruhlarıyla ilişkili olarak yeraltı dünyasını simgelediğini ve yine aynı bağlamda akbabanın da ölümlerle ilişkisinin bulunduğunu dile getirir (s.123, Fig.10). Çünkü “yılan, Göbekli Tepe’de ‘T’ biçimli dikmelerin üzerindeki betimlemeler arasında da yer alır (Hauptmann, 2007: Levhalar, 123, 131; Schmidt, 2007: Levhalar, 109, 113, 114).

Üzerinde yılan betimleri bulunan benzer dikmeler -son yıllarda kazı çalışmalarına Necmi Karul tarafından başlanan- Karahan Tepe’de de ortaya çıkarılmaktadır (Çelik, 2011: 250). Benzer şekilde yılan betimleri Körtik Tepe’deki mezar buluntusu olan taş kaplar ve kemik aletler üzerinde de görülmektedir (Özkaya, Sarı 2007: Lev.23; Özkaya et al. 2013: 40, 61). Yine aynı şekilde yılan biçimli bir kemik parçası Hallan Çemi’de ele geçirilmiştir (Rosenberg 1999: 25-33; 2007: 10). Mezar hediyesi olarak bulunan bu kapların üzerine resmedilmiş halde bulunan yılan betimlerinin Hauptmann’ın Şamanik Kosmos yorumuyla mantıklı bir tutarlılık sergilediğinin de dikkatlerden kaçmaması gerekir. Yine aynı havza ve kültürel etkileşim bölgesindeki Çayönü’nde bir taş üzerine kazınarak yapılmış (Çambel, Braidwood, Özdoğan ve Schirmer, 1986: 37-52, Res. 11) yılan betimi ele geçmiştir (Yalçıklı, 2019: s.16). Yine Gusir Höyük’te bir kemik alet ve bir baton üzerine işlenmiş olarak yılan motiflerine ulaşılmıştır (Karul 2020: 91).

Tablo 2: Yılan Motifli Buluntular

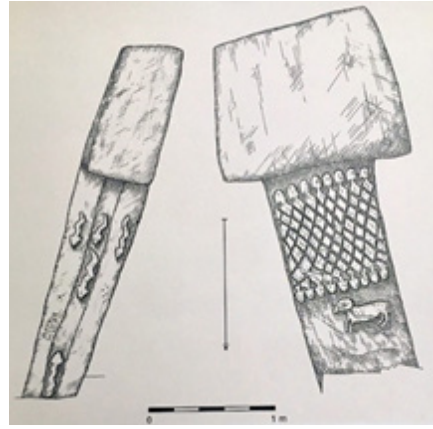


Foto 1: Nevali Çori, kireçtaşından 37 cm yüksekliğindeki başın yılan betimli arka görünümü (Hauptmann 2007: Levhalar, 123)

Foto 2: Göbekli Tepe ‘T’ biçimli dikilitaşta yılan betimi (Hauptmann 2007: Levhalar, 131).



Foto 3: Gusir Höyük PPNA tabakasında elde edilen şematik yılan motifli bezemeli kemik (a) ve yılan bezemeli baton (b) (Karul 2020: 91).

Foto 4: Körtik Tepe’de bulunan Akrep, kuş ve yılanlarla bezeli taş kap parçası (Özkaya, Sarı 2007: Levhalar, 23).

Salt bu örneklerden yola çıkarak bile Orta Fırat ve Dicle havzalarında; Özdoğan’ın tanımlamasıy-

la adına “Göbekli Tepe Kültürü” denen Yukarı Mezopotamya’nın geniş coğrafi bölgesinde; tamamen Neolitik verilerin oluşturduğu referansların gösterdiği bir bütünlük açıkça görülmektedir. Burada söz konusu edilen bölge, yalnızca Anadolu’nun güneydoğusunu kapsamaz. Bunun yanında aynı kültürel etkileşim ekosistemi içinde olduğu birçok arkeolojik yerleşim yerinin sunduğu buluntularla tespit edilmiş olan Kuzey Suriye ve Irak’ın kuzeyinin de bulunduğu altı çizilmelidir. Yukarıda (Tablo 1) bu yerleşmelerden elde edilen çeşitli buluntulara yer verilmiştir. İyi bilindiği şekliyle,

Başta Kuzey Suriye, Güneydoğu Anadolu ve Irak’ın Kuzeyi olmak üzere Bütün bir Yakındoğu’daki arkeolojik araştırmaların sayısal açıdan çoğalmaya başladığı dönemlerde, özellikle Levant Bölgesi’nde gerçekleştirilen arkeolojik çalışmaların yoğunluğu nedeniyle, bölgede pek çok Neolitik Dönem ve öncesine tarihlendirilen buluntu yeri ve yerleşim alanı tespit edildiği bilinmektedir. Bu çalışmalar sırasında bölgede sürdürülen araştırmalardan elde edilen verilere göre insanoğlunun MÖ 20-19. bin yıllarda tahıl tüketmeye ve tanımlanmış kamp alanlarında yaşamaya başladığını anlaşılmaktadır. Kimi çalışmalarda bu verilerin daha eski tarihlere indiği bile görülmektedir.

*“Başlangıçta Yakındoğu’nun bu kesimindeki çalışmaların diğer yerlere oranla daha yoğun olması ve Neolitik öncesine tarihlenen kamp yerlerinin ağırlıklı olarak bu bölgeden bilinmesi, özellikle 80’li ve 90’lı yıllarda, yerleşik yaşama ilk olarak burada geçildiği ve daha sonra çevre bölgelere yayıldığı şeklindeki görüşlerin ileri sürülmesine yol açar. Bununla birlikte bölgenin kuzeyinde Suriye, Güneydoğu Anadolu ve Irak’ın kuzeyinde, hatta Toros Dağları’nın içlerinde kalan ilk yerleşimlerin tarihleri de Levant Bölgesi’ndekiler kadar eskidir. Özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde artan araştırmalar yeni sonuçları da beraberinde getirir. Kuzey kesimdeki bu yerleşmelerin, özellikle de Fırat Havzası içinde kalanların yapısal özellikleri kadar kamusal binaları ve zengin sembolik göstergeleri, güneydekilerden daha kompleks toplumlara işaret etmektedir (Karul, 2019: 34-43).”*

Bu nedenle, ister yukarıda sıralanan ve birbiriyle çok benzer kontekstlere ilişkin oldukları tartışma götürmeyecek şekilde ilişkili olan buluntuların sunduğu imkanlar dahilinde, isterse bu ilişkinin geniş ve tartışmasız bir kültürel etkileşim sahasını kapsadığı varsayımından hareket edilsin; söz konusu geniş coğrafyanın çok komplike bir iletişim sistemine dahil olduğu aşikardır. Zira, salt sıralanan verilerle bile gerek göstergebilimin imge dünyasına gerek inançsal arka planın ortak metaforlarına ve gerekse toplumsal iletişimin sıkı ilişkisine dair sayısız yorum yapılabilir. Üstelik bu yorumları besleyecek, onlara sağlama olacak sınırsız sayıda da kanıt mevcut durumdadır.

## İletişim ve/ya Kültürel Etkileşim

Açıklıkla altı çizilmesi gereken durumlardan biri de söz konusu havzadaki her bir topluluğun diğerine ilişkin her durumdan haberdar olduğu gerçeğidir. Çünkü aksi takdirde aşağı yukarı aynı materyallerle ve aynı materyallere birbirinin neredeyse kopyası olan imgeleri, birbirinin aynısı olan anlamları üstlendiği varsayılan metaforlara atfeden buluntularla karşılaşmamız mümkün olmazdı. Bu buluntuların başında, kamusal nitelikli olduğu ortak kabul gören mimari<sup>10</sup> örnekler ve yukarıda da kısmen sıralanan dolaşımdaki semboller gelmektedir.

Yartah Tahér Tell ‘Abr 3’teki çalışmalarında yuvarlak planlı 12 m. çapında ve ortak kullanımlı bir

10 Karşılaştırma için bkz. Nevala Çorê, Göbekli Tepe, Hallan Çemi, Çayönü, Gusir Höyük gibi yerleşmelerin kamusal yapıları ya da ortasında dikmeleri bulunan tapınakları(!)

yapının planını yayımlarken, bu yapının dikmelerinin dibine denk gelen noktalardan elde edildiğini (original yerlerinde muhafaza edilmiş haldeki görsellerini de paylaşarak sunduğu ve üzerinde çeşitli hayvanların yer aldığı görülen) belirttiği levhaların fotoğraflarını ve bu fotoğrafların çizimlerini de yayımlamıştır (bkz. Tablo 1). Buna göre bu levhalar 50-60 cm boylarında ve üzerinde olasılıkla panter oldukları düşünülen iki levha ile ceylan ya da keçi olduğu düşünülen bir başka levha ve yine üzerinde öküz başı olduğu düşünülen bir başka levhanın olduğunu belirtir (Tahér, 2004: 141-158). Benzer şekilde çok etkileyici bir panter betimi de Sayburç (Özdoğan, Uludağ, 2022, 11) yerleşmesinde ortaya çıkarılmıştır.



**Foto 5:** Sayburç Rölyefi, (Foto: Bekir Köşker) (Özdoğan, E., 2022: 1602)

Tahér'in işaret ettiği buluntuların elde edildiği ve B II Yapısı olarak adlandırılan bu yapı PPNA (Pre Pottery Neolithic A) evresinden PPNB (Pre Pottery Neolithic B) evresine geçiş dönemine tarihlenmektedir. Buradan hareketle Mureybet III ve Jerf el Ahmar ile Tell 'Abr 3'ün benzer niteliklerde ve çağdaş yerleşmeler olduklarını belirtir (bkz. Çizim 7, 8).

Aynı yaklaşımla hem yapı içinden elde edilen levhalar ve üzerindeki hayvan betimlerinden hem de yapıya ait diğer özelliklerden hareketle burasının Göbekli Tepe ile benzerlikleri olduğunu vurgular. Buradan hareketle Göbekli Tepe Bölgesi ile bu bölgelerin aynı kültürel havzanın parçası olduğunu ileri sürer.

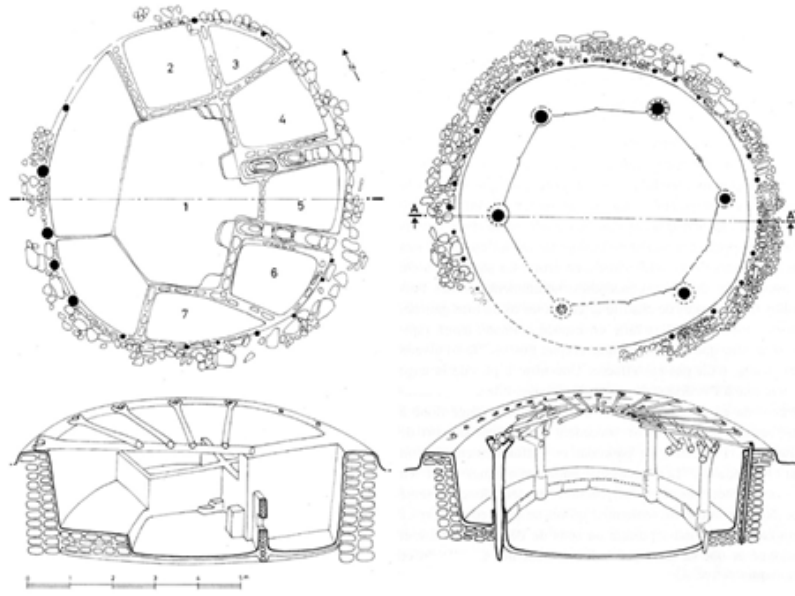
Aynı yaklaşım ve benzer veriler nedeniyle son dönemde kazılmaya başlanan Karahantepe, Saygurç, Sefertepe, Söğüt Tarlası, Briç Mezarlığı, Kurt Tepesi gibi alanların da aynı kültürel ekosistemin parçaları olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Bu anlamda bölgenin bir bütün olarak Kültür Bakanlığı tarafından "Taş Tepeler" başlığında projelendirilmesi de aynı gerekçelerin bir göstergesidir.

Şu hâlde Mureybet III ve Jerf el Ahmar ile Tell 'Abr 3'deki buluntular ve veriler değerlendirildiğinde Orta Fırat / Göbekli Tepe Kültür Bölgesi (bkz. Harita 1) ile büyük benzerlikleri ve çağdaş oldukları görülmektedir. Bu durum aynı şekilde Dicle Havzası'nda yer alan Göbekli Tepe, Körtik Tepe, Hallan Çemi, Nevala Çori, Gusir Höyük ve Nemrik gibi bölgede yer alan daha birçok yerleşim yeri için de aynı nitelikleri gösterir (bkz. Tablo 2).

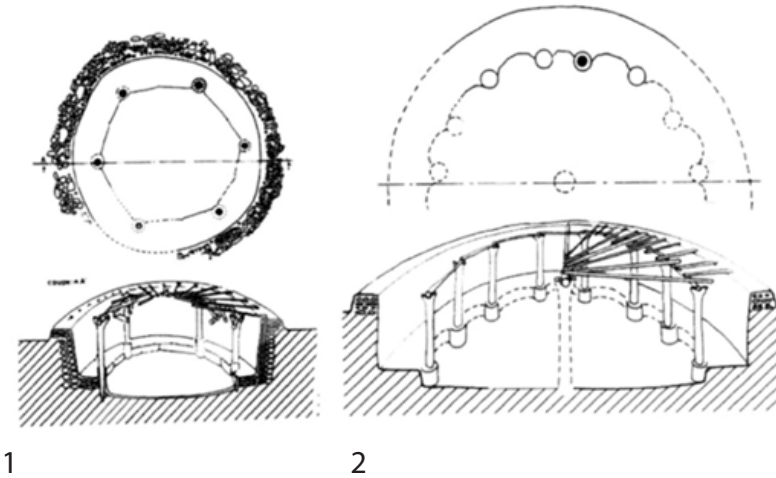
Bu bağlamda Karul, (2019) Kuşkusuz ilk yerleşimlerdeki mimarinin en çarpıcı özelliklerinden biri özel yapıların varlığıdır. Söz konusu yapılar konutlardan birçok yönüyle ayrılırlar ve bu nedenle de kimi uzmanlar bu yapıları "özel ya da kamusal yapı" olarak adlandırırken, kimileri de "tapınak" terimini tercih etmektedir. Bu yapıların dönemin inançlarıyla ilgili öğeleri barındırdıklarından kuşku duyulmamasıyla birlikte işlevleri yoruma açıktır (34-43) diye yazar.



Özel/kamusal yapılar veya tapınaklara ilişkin değerlendirmelerini şu şekilde sürdürmektedir: Söz konusu yapıların ortak özelliklerinin başında ustaca yapılmış, oldukça anıtsal ve tek odalı olmaları gelir. Her zaman masif, özenle örülmüş taş duvarlara sahiptirler. Çoğu kez duvarların içine yerleştirilmiş dikilitaşlar bulunmaktadır. (Karul 2019: 41)



**Çizim 7:** Jerf el Ahmar: Özel Yapısı EA 30 ve EA 53'ün planı ve rekonstrüksiyonu (Lichter, 2014: 119-136 içinde Stordeur *et al.* 2000., Fig. 5 ve 9).



**Çizim 8:** Kamusal Yapılar 1: EA53 à Jerfel Ahmar;  
Kamusal Yapılar 2 : B2 à Tell 'Abr 3 (Tahér, 2004: 141-158).

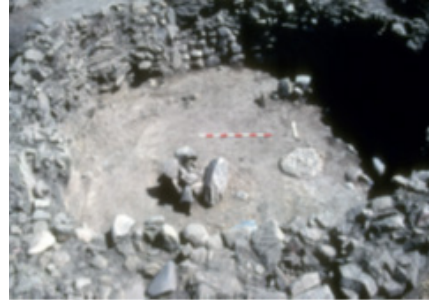
Bir diğer ortak özellik ise tabanların oldukça özenli ve sert bir yüzey oluşturacak şekilde yapılmış olmasıdır. Örneğin Çayönü yerleşmesinde “Terazzo Tabanlı Yapı” (Erim-Özdoğan, 2007: 89-91) adı verilen yapının zemini tonlarca kirecin yakılması ile hazırlanmış, kum ve taşçık katkılı bir harç ile kaplanmıştır. Taban özenle açılarak parlak, sert ve pürüzsüz bir yüzey elde edilmiştir. Kırmızı renkli bu tabanın üzerinde ayrıca paralel iki beyaz şerit bulunmaktadır. Tabanların sert ve geçirimsiz olması su ile ilgili birtakım aktiviteleri düşündürmektedir (Karul, 2019: 41). Diğer taraftan mekân içi düzenlemelere ilişkin gözlemlerini de paylaşır.

*“Özel yapılar iç düzenlemelerinde de ortaklıklar taşır. Bunların başında dikilitaşlar gelir. Dicle Havzası’ndaki örnekler daha küçüktür. Kimilerinin üzerinde basit motifler vardır. Çayönü’ndeki bir dikilitaşın üzerinde boya izine rastlanmıştır. Gusir Höyük’teki bir örnekte ise dikilitaşın belirli bir yüksekliğe kadar kalın bir kil tabakası ile kaplandığı görülmüştür. Bu örnekler dikilitaşların farklı yöntemlerle bezemiş olabileceğini akla getirir. Orta Fırat Havzası’ndan bilinen dikilitaşlar ise çoğu zaman T biçimli ve oldukça anıtsaldır. Kimilerinin uzunluğu 5,5 metreye ulaşır ve özenle biçimlendirildikleri, birçoğunun ise kabartmalar ile bezendiği görülür (Karul, 2019: 41).”*

Tablo 3: Dairesel Planlı Tapınaklar / Kamusal ya da Özel Yapılar



**Foto 6:** Göbekli Tepe PPNA (Dietrich, Heun, Notroff, Schmidt and M. Zarnkow, 2012: 674-695)



**Foto 7:** Hallan Çemi, Kamusal Yapı Örneği (Rosenberg, 2019: 70-73).



**Foto 8:** Gusir Höyük Tapınak/Kamusal Yapı ©Gusir Höyük Kazı Arşivi (Karul, 2020: 86).



**Foto 9:** Nemrik’te ortaya çıkarılan Dairesel Yapı ©A.Reiche (Erdalkıran, 2019: 66-69).





**Foto 10:** Karahantepe 2021 yılı çalışmaları tamamlandığında kazı alanının görünümü (Erdem Barın), (Karul 2022: XI).



**Foto 11:** Gre Filla - Yukarı Dicle Havzasında Ambar Çayı Kenarında Bir Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem Yerleşimi (Ökse 2022: 25-46)

Aynı duruma ilişkin yaptığı değerlendirmeleri etkili bir coğrafi bütünlük içinde aktaran Erdalkıran; günümüzden 11.400 yıl kadar önce sıcaklığın ve nemin aşamalı olarak artması bitki ve hayvanların çeşitlenmesine ve çoğalmasına neden olmuştur. Bu durum avcılık ve toplayıcılıkla geçimlerini sağlayan insanların yaşamlarını sürdürebilmesi için daha elverişli bir ortam sağlamıştır, diye aktarmaktadır. Erdalkıran'ın aktardıkları Yakındoğu'da Neolitik Dönem'in lokalizasyonu ve yerleşme stratejisiyle ilgili önemli bilgiler içermektedir.

*“Dönemin en erken evresi, bir başka deyişle köy tipi toplumların ortaya çıkışı olarak tanımlanan süreçte Irak'taki yerleşimlerin Zagros Dağları ve batı etekleri ile Dicle Nehri kenarındaki daha alçak akarsu vadilerinde kurulduğu bilinmektedir. Bu yerleşimler arasında Zagros Dağları'nda Dicle Nehri'nin bir kolu olan Büyük Zap yakınında Paleolitik Çağ boyunca iskân edilmiş Şanidar Mağarası, dört kilometre kadar daha aşağıdaki açık hava yerleşimi Zawi Çemi Şanidar, Orta Zagroslar'daki Karim Şahir, bu dağ silsilesinin batı eteklerinde deniz seviyesinden ortalama yüksekliği 300 metre olan Gird Chai ve M'lefaat, Dicle Nehri'ne bağlanan akarsu vadilerindeki Der Hall, Kermez Dere ve Nemrik'ten bilinmektedir. (Erdalkıran, 2019: 66-69).”*

Bahsi geçen yerleşim yerleri Güneydoğu Anadolu'daki Hallan Çemi, Demirköy, Körtik Tepe, Hasankeyf Höyük, Gusir Höyük, Çayönü ve Göbekli Tepe gibi önemli yerleşimler ile Suriye sınırlarındaki Mureybet, Abu Hureyra, Tell Karamel, Jerf el-Ahmar ve Tell 'Abr 3 gibi merkezlerle çağdaş veriler sunar. Dolayısıyla Yakındoğu'nun bu kısmında, Bereketli Hilal'in kavsinde benzer kültürel öğelerin geliştiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu yanıyla bütün Yukarı Mezopotamya'da, özellikle PPNA Dönemi toplumları arasında çarpıcı bir kültürel etkileşim olduğunu söylemek mümkündür. Dairesel ya da oval planlı kısmen toprak altında kalan çukur barınaklar, burada saydığımız bütün yerleşimlerin ve daha önce de belirttiğimiz gibi Çanak Çömleksiz Neolitik A'nın genel mimari özelliğidir, -ki bu özellik bölgenin hemen bütün yerleşmelerinde ortak bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. (Bknz. Tablo 2) Ancak yapılarda kullanılan malzeme yerleşimin kurulduğu coğrafyaya göre değişkenlik göstermektedir (Erdalkıran, 2019: 68).

Bir diğer güçlü önerme ise -adına her ne denirse densin- Neolitik Dönem'de; bahsi geçen geniş coğrafi bölgede -olasılıkla Epipaleolitik'te bile- yaşayan bütün insan topluluklarının çok büyük olasılıkla aynı dili konuşuyor ya da en azından birbirini rahatlıkla anlayabildikleri ortak bir dili konuşuyor olma ihtimalleridir. Linguistik ya da yazılı kanıtlar bulunmadığı için -yalnızca kimi bilim insanları tarafından Tablo 1'de örnekleri görülen ve yazının öncüsü olabilecek türden piktografik nitelikli görseller; simge ve semboller bu hipotezi destekler niteliktedir. Öte yandan Orta Fırat'tan, Dicle Havzası'na kadar birçok yer-

leşmede çeşitli şekillerde ve taş levhalar üzerinde resmedilmiş olarak karşılaşılan fantastik denebilecek varlıkların bulunması ve hemen her yerde yılan betimlerinin sıkça işlenmiş olması gibi unsurlar da söz konusu ortak kültürel özelliklerin varlığını desteklemektedir.

Bütün bölgede neredeyse piktografik<sup>11</sup> nitelikte ortaklaştırılmış olduğu gözlenen sayısız miktarda sembolün varlığı bu düşüncenin temel dayanağıdır. Körtik Tepe’de ortaya çıkarılan taş kapların üzerinde yer alan sembollerle, Tell ‘Abr 3’te, Jerf el Ahmar’da ya da Tell Qaramel’de elde edilmiş bir kısım buluntuda yer alan işaretler aynı / benzer ise burada daha zorlayıcı sorular sormak, cüretkâr önermelerde bulunmak gerektiği açıktır. Bu konu bahsi geçen bölge ve zaman diliminde kültür ve dil birliği olan toplulukların yaratmış olduğu bir ekosistemin varlığına ilişkindir. Görülen o ki; Göbekli Tepe Kültür Bölgesi’nin Neolitik toplumları arkalarında bütün bir Yukarı Mezopotamya’yı etkileyen ortak bir kültürün parçaları olarak varlığını sürdürmüş olduklarına dair sayısız kanıt bırakmışlar. Zira hemen Neolitik sonrası dönemlerde, özellikle de Halaf Kültürü’nün yaygınlaşmasını sağlayan unsurlara ve ulaştığı sınırları bakıldığında bu konuda ihtiyaç duyulan birçok başka kanıt da ulaşılmış olunuyor.

Bilim, tabiatı gereği dogmatik değildir. Oysa algılar, aynı bölgede ve ardışık zaman kronolojisi içinde tutarlı yaşamsal değişikliklerin olması gerektiğini varsayar. Bu kronoloji’de ardışık dönemlerin öncülü toplum/ lar/da yazılı olmasa da ardılı olan yazılı toplumlarda gelenekler, inançlar, ortak değerler, çeşitli kodlar, kültürel birikim ve daha onlarca başka şey kayda geçirilmiş olmalıdır. Doğası gereği bu hipotez arkeolojik bağlam açısından elzem olan toplumsal hafızanın olmazsa olmaz eğilimidir. Kaldı ki birçok protohistorik kültürde birçok şeyin hâlâ geleneksel yöntemlerle varlığını sürdürmeye devam ettiği bilinmektedir. Bu varlıklar çoğunlukla etnoarkeolojik kanıtlar içerir ve uzak zaman dilimlerine referans veren özellikler taşırlar. Bugün bilim insanları bu durumun sürekliliği konusunda bu tür toplumların gösterdiği üstün ve sıra dışı hafızayı artık sözlü tarihin en başat uğraşı olarak görmektedirler. Buna ilişkin onlarca sıra dışı örneğe Ong’un, (Ong, 2010: Passim.) Havelock’un, (Havelock, E., 2010: Passim.) S. Fischer’in, (Fischer and Grondzynsky, 2013: Passim.) Picq’in, (Picq, 2014: Passim.), Lestienne’in (Lestienne, 2014: Passim) özenli çalışmalarında rastlamak mümkündür. Ayrıca batı literatüründe Homerik toplumlar olarak bilinen bu tür geleneklerin sürdürücüleri söz konusu coğrafyada azımsanmayacak miktarda varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Elbette bu saptamayla önermeyi zora sokacak etnoarkeolojik çağrışımlara neden olmak amaçlanmamaktadır. Bununla birlikte günümüz varlığını sürdüren birçok topluluğun kayda değer bir kısmı hâlâ gerek inançsal gerek linguistik gerek folklorik nitelikli özellikleriyle ve hatta gündelik yaşamın yaygın enstrümanlarıyla bu kültürel birikimin mirasına altlık oluşturan sayısız referansa sahiptir. En çarpıcı ve yaygın örneği Urfa’da karşılaşılan ve özellikle kadınların (yüz, el, ayak, bilek, boyun... gibi) vücutlarının görünür kısımlarına yaptıkları/yaptırdıkları dövmelerde göze çarpmaktadır. Bu örnekler incelendiğinde bile, Neolitik Dönem buluntuları üzerinde görülen birçok sembole kolaylıkla referans veren şekille karşılaşılmaktadır.

Birçok Dicle Havzası yerleşmesinde köy içlerinde görülen ‘ortak ocak’ kullanma geleneğinin Diyarbakır’ın bazı mahallelerde hala varlığını sürdürmesi de bu etnoarkeolojik ilişkiye dahil edilebilir. Bu örnekler geçmişteki örneklerle aynı anlama gelen çağrışımlarla mı yoksa farklılaşmış anlamlarda mı kullanılmaktadır bilinmez. Ancak sadece bu konu bile sosyal antropolojik bağlamda sahada yapılması gereken özgün bir çalışma için başlık olabilecek niteliktedir.

Böylesi tartışmaya teşne konularda kesin ve köşeli önermelerde bulunmak elbette kolay değildir. Bununla

11 bknz. Mehmet Özdoğan’ın ilişik linkte yer alan söyleşisinde Anadolu Neolitik’i yorumu. Sembollerle ilgili kısım... <https://www.youtube.com/watch?v=Wpuo73tGoOQ&t=3781s>

birlikte, genel kabulün kolay hazmedemeyeceği varsayımlara yönelmek risk almak demektir. Bu motivasyonla bilimsel hakikati aramak için yola çıkan araştırmacının karşısına rasyonel olmayan ancak yaygın kabul görmüş karşı tezlerle dikilmek, hatta yeni önermeyi kolaylıkla reddetmeyi denemek ziyadesiyle konforlu bir savunma biçimidir. Tıpkı Mihály Hoppál'ın dediği gibi: Bir şeyi reddetmek, kanıtlamaktan daha zahmetsizdir (Hoppal, 2019: 12). Ancak sırf karşı çıkılıyor diye rasyonel olmayan sapmalara düşmenin de gerçeğe ulaşmanın yollarını kapatacağı aşıkardır.

Dolayısıyla aynı coğrafi havzada, aynı sembolleri, aşağı yukarı aynı titizlikle ve aynı amaca uygun olarak kullanan, aynı nitelikteki mimari unsurları neredeyse aynı stratejik kullanımla konumlandıran toplulukların birbirinden bağımsız ve habersiz; hatta birbiriyle kültürel ve/ya başka türlü bağlarla bağlı olmayan topluluklar olduğunu ileri sürmek absürt ve bir o kadar da bilimsellikten uzak olacaktır. Belki de sırf bu yüzden aynı ekosistem içinde yaşayanlar için iletişimsizlik olanaksızdır (Lazar, 2009:40) ve eğer dil insanoğlunun son sınırysa (Picq vd. 2014: 4), bu topluluklar birbirini iyi anladıkları ortak bir dili konuşuyor olmalıydılar. Çünkü dillerde genetik diye bir şey yoktur. Onlar bir kültürün saf ürünüdür, kimlikel ve toplumsal tanınmanın en üstün işaretidir (Picq vd. 2014: viii). Aksi takdirde dönemin koşulları dikkate alındığında bu kadar yüksek düzeyli benzerlikten söz etmek mümkün olamaz.

Peki bu denli güçlü önermelerde bulunmak için sıralanan veriler yeterli kanıtı oluşturuyor mu? Kanaatimizce, evet! Maddi kültürün doğası gereği, eldeki veriler bu tür saptamalar yapmak için ziyadesiyle yeterli sayılır. Aksi takdirde araştırmacının / bilim insanının hangi ölçülerde ve daha ne tür verilerden sonuca gidebileceği tartışmaya açık hale gelir. Unutulmamalıdır ki, semboller maddi dünya kadar insanları denetim altına almak ve organize etmek için de kullanılır. Dilin yaptığı gibi bir insandan diğerine veya arşiv kayıtları gibi zamanda bir noktadan ötekine bilgi taşıyabilirler (Renfrew, Bahn, 2017: 411). Bunun için çok iyi bilinen çift başlı kartal yahut güneş kursu gibi görece yakın dönem sembollerinin günümüzdeki kullanım biçimleri ikonik örneklerdir. İkona edici etkileyciliktedir.

Bunun yanında söz konusu sembollerin çok çeşitli ve yabana atılmayacak olumsuzlukları da yok değildir. Bunlar sadakat, gelenek ve kurallara uygun davranışlar üzerinde hakimiyet kurarlar; birçok uygurlukta görülen devasa hükümdar heykelleri (Renfrew, Bahn, 2017: 411) bunlara örnek olarak verilebilir. Belki de bu yüzden başta Göbekli Tepe tapınakları(!) olmak üzere, bahse konu coğrafyada, neredeyse bütün Özel Yapıların içi itina ile doldurulup, dikkatle terk edilmiştir. Kim bilir belki de o ana kadar inandıkları şey, onlar için artık anlamını yitirmiştir ve belki de bu topluluklar kendilerine yepyeni bir din bulmuştur! Yepyeni tanrılar ve belki çok daha ikna edici elçiler, hatta kim bilir belki de çok daha güçlü liderler onları kendi inandıkları yeni varlığa inandırmıştır. Ya da hiçbir zaman öngöremeyeceğimiz çok sıradan ama dönemi için etki gücü yüksek herhangi bir ikincil faktör... Örneğin deprem gibi büyük bir tabiat olayı ya da ani iklim değişikliği bu türden bir etki yaratmış olamaz mı?

Diğer taraftan hiç kuşku yok ki, eski atalarımızın mensubu olduğu toplulukları/ toplumları değerlendirirken ve anlamaya çalışırken, hangi yaklaşım ölçü alınırsa alınsın, hakikate ulaşmak sadece ve sadece o günün özgün koşullarını ortaya koyan verilerle mümkün olabilir. Peki yazısız toplumlarda ya da etnografik referansları neredeyse hiç olmayan veya tartışmalı olan topluluklarda bu verilere ulaşmak ne kadar mümkündür? Sorunun muhatabı olan bir bilim insanıysanız, cevabınız kesinlikle mümkün değil şeklinde olacaktır! Diğer bir değişle; "Epistemolojik/Bilgi Kuramı ya da Bilişsel Arkeoloji'nin olanakları da Bütüncül/Bağlamsal Arkeoloji ya da Çevresel veya Deneysel Arkeoloji'nin olanakları da bahsi geçen gerçekliğin arzulanın bütün sonuçlarına ulaşmaya muktedir değildir. Ne yazık ki Ekolojik Arkeoloji yahut Fenomenoloji/Olgusal Arkeoloji veya Etnoarkeoloji'nin ürettiği çözümler de tek başına böylesi

sessiz hikayeleri bütün anlamlarıyla konuşturmaya güç yetiremez (Renfrew & Bahn, 2017: Blm. 9, 10, 11, 12).

Şu hâlde arkeolojinin bütün yaklaşımlarını tek bir sistematüğün bileşenleri olarak görüp, verilerin bağlamlar arası geçişlerde köprü niteliği taşıyacak şekilde dizilimini sağlayarak sonuçlar çıkarmaya yönelmek daha makul görünmektedir. Elbette zaman zaman (spesifik yönelimler nedeniyle) özel yoğunlaşmalarla sonuca gitmek amaçlanabilir. Doğrusu bu çok da gerekli bir seçenektir. Ancak tıpkı geçmiş toplulukların/toplumların yaşamları gibi, arkeoloji de bilimsel disiplin olarak bir bütündür ve ancak onu topyekûn kullandığımızda anlaşılabilir ve onaylanabilir genel sonuçlara ulaşmanıza olanak tanır. Özet de budur zaten. Peki ama gerçekte bir genelleme yapmak gerekir mi? Elbette hayır! Zira bütün genellemeler bir biçimde dogmatiktir. Üstelik bilimsel yaklaşım, doğası gereği genelleme yapacak kadar palyatif değildir. Olamaz da.

“İletişim tarihinin ya da kültürel etkileşimin arka planına biraz daha detaylıca bakıldığında; arkeolojik bağlam açısından yukarıda genişçe ele alındığı şekliyle; \*Etimolojik, \*İnançsal, \*İletişim ve Etkileşim, \*Ekonomik/Ticari, \*Organizasyon ve İktidar açısından değerlendirilebilecek birçok yaklaşımla çeşitli sonuçlara ulaşmak hedeflenebilir.

Elbette bunlara birçok başlık daha eklemek mümkündür. Bununla birlikte yukarıda üzerinde uzun uzun durulan ortaklaştırılmış imgelerin ve onlara karşılık geldiği varsayılan sembollerin referans kabul edilmesinin de özü itibarı ile bu yaklaşımla ilişkisi bulunmaktadır. Diğer bir deyişle, ileri sürülen hipotez, söz konusu sembollerin ortaklaştırdığı varsayılan duygunun aslında ortak paydalarda buluşan toplumların ortak imgeleri olduğu varsayımına dayanmaktadır. Şu hâlde bahsi geçen geniş coğrafyada birbiriyle çok yoğun iletişim halinde olduğu gözlemlenen ve belli bir kültürel etkileşim sistemi içinde duran bu toplulukların/toplumların hem etimolojik açıdan kavramsal ve inançsal ortaklıklar, hem ekonomik ve ticari ilişkiler ve hem de organizasyonel ya da iktidar nitelikleri bağlamında yoğun bir ilişki içinde oldukları/olmaları gerektiği varsayımından hareket etmektedir. Zira, acımasız tehcirler ya da kaydedilmiş kitlesel göç hareketleri veya “8.2 ka İklim Olayı”<sup>12</sup> gibi doğal felaketler olmadığı sürece el/yer değiştirenler daima iktidarlar olmuştur. Halklar sabit kalırlar. Onlar tarlalarını ekmeye, düğünlerini yapmaya, dillerini konuşmaya, ölülerini gömmeye veya âşık olmaya devam ederler.

Öte taraftan, okuma yazması olmayan toplumlar, her zaman ilkel toplumlar olmazlar. Birçok tarihçinin de onayladığı üzere, kimi ilkel toplumların oldukça gelişmiş kültürleri mevcuttur. Bu kültürlerini çeşitli yardımcı bellek araçlarını geliştirerek oluşturmuş ve çok uzun zaman dilimleri boyunca da korumuş oldukları bilinmektedir. Bunu yaparken hiç kuşkusuz ki sözlü kültürün olanaklarından yararlanmışlardır. Zira sözlü kültürde sadece konuşulur ve dinlenir. Yanı sıra sözlü kültürde esas yük, insan sesi ve belleği gibi çok dayanıksız ve dirençsiz araçlara bırakılmıştır. Yani sözün uçup, yazının baki kaldığı bir ihtiyaçtan hareket ederek, bir biçimde çok çeşitli yardımcı bellekler oluşturmuştur. Bu yardımcı belleklerden biri çeşitli araştırmalarda detaylarıyla anlatılmış olan ve İnkalar’ın kullandıkları Quipu’lardır. Diğerleri ise hiç

12 Peter M.M.G. Akkermans, “8.2 ka iklim Olayı”nı, “MÖ 7. binyılın sonunda Tell Sabi Abyad’da görülen büyük çaplı kültürel değişimler ve geçim stratejisindeki değişiklikleri, bu dönemde meydana gelen ve “8.2 ka iklim olayı” adı verilen küresel ölçekte etki gösteren iklim değişikliği ile ilişkilendirme yönünde bir eğilim vardır. Soğuk ve kurak iklim koşulları ile temsil edilen bu ani iklim değişikliğine dair kanıtlar, Grönland buzul karotunun yanı sıra kuzey yarım küredeki çeşitli denizel, görsel ve karasal ortamlardan elde edilen kayıtlardan elde edilmiştir. Mevcut iklim modelleri ve “proxy” verileri (iklimsel veri içeren doğal oluşumlara verilen ad), MÖ 6200’den itibaren yaklaşık 100-150 yıllık bir süre boyunca Orta Doğu’nun birçok bölgesinde sıcaklık düşüş ve şiddetli kuraklık koşulları meydana geldiğine işaret etmektedir. Tell Sabi Abyad’da gözlenen büyük çaplı değişimler “8.2 ka iklim olayı” ile aynı zamanda meydana gelmiştir, şeklinde açıklamaktadır (Akkermans, 2019: 50-52).



kuşkusuz ki şiirin bulunmasıdır.

Quipular, değişik renk ve uzunlukta üzerinde düğümler bulunan şeritlerin sarktığı iplerden oluşuyordu. Her renk belli bir nesneyi simgeliyordu, düğümler ise sayıları gösterirdi. Yasalarla ilgili olan quipular, kral sarayının bir odasında saklanırdı. İnka Krallığı'nda değişik yerlerden toplanan vergiler, tarımsal üretim, tahta geçen kral sırası gibi her şey quipular aracılığı ile düzenleniyor ve bunları okumak için her kuşakta bazı gençler çok küçük yaştan eğitiliyordu (Baldini, 2000: 17-105).

Sözlü kültürde toplumlar özellikle şiiri müzik ve dansla birleştirerek ortak bir toplum belleği oluşturmuşlardır (Baldini, 2000: 17-105). Üstelik şairler/ozanlar, bildiklerini aynı quipu ustalarının eğitim formatıyla ediniyor ve ihtiyaç hasıl olunca sadece şiir okumuyorlar; aynı zamanda büyük bir eğitimci olarak, adeta toplumun “ortak belleği” gibi bir tür temel bilgiler ansiklopedisi olarak kuşaklar boyu görev icra ediyorlardı. Bunun için rahatlıkla söylemek gerekir ki; halklar yerindedir. Çünkü onların hikâyeleri, ölüleri, inançları, suları ve en önemlisi de biyolojik olarak genleri yaşadıkları yere aittir. Tıpkı şairin dilendirdiği gibi. *İnsan yaşadığı yere benzer / O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer / Suyunda yüzen balığa / Toprağını iten çiçeğe / Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine* (Cansever, 2010: 73)

Yukarıda da belirtildiği üzere, bilinir ki, şairlerin belleği bireysel değildir. Hem tarihsel hem de toplumsaldır. Şairin hafızası, toprağın hafızasıdır biraz da. Bunun için de bilimsel gerçeklikle asla çatışmaz. Üzerinden binlerce yıl geçse de o toplumların hafızası bir biçimde şairlerin hafızası üzerinden gelecek kuşaklara aktarılır. Bu nedenle bugün artık biliyoruz ki, Sözlü Tarih bir yanıyla buradan doğmuştur. Şairin dimağından. Bu da toplumların ortak kültürel ekosisteminden beslenmiştir.

Öte taraftan kuşkusuz ki eski toplumların iletişim ve etkileşim içinde olduklarının rasyonel birçok kanıtı daha sıralanabilir. Üstelik bu başlıklar tartışmaya bilimsel açıdan yer bırakmayacak niteliktedir. Bunlar ticaret, seyahat, iklim, üretim, ham madde, akrabalık, savaşlar, doğa olayları, coğrafya, inançlar, sınırlar... vb. başlıklardan oluşur. Bu bağlamda aşağıda en çok öne çıkan başlıklara değinmekte fayda görülmektedir.

## Ticaret ve Ekonomik Göstergelere İlişkin Kanıtlar

Biliyoruz ki, bahsi geçen bölge de dahil olmak üzere, bütün eski toplumlar, hammaddesi kendinde olmayan ancak gündelik hayatta mutlaka kullanılmakta olan birçok araç-gereci, çok çeşitli süs eşyası, prestij amaçlı değerli ya da yarı değerli taş malzemeyi kendi egemenlik sahasının dışındaki bölgelerden tedarik ediyordu.

Örneğin, Avcı-toplayıcı gruplar boncuk ve kolye türü çeşitli süsler kullanırken; ilk çiftçilerin süs eşyalarının yapımında daha gelişmiş bir teknik beceri ve iş gücü kullanmaya başladıklarını biliyoruz. Günümüzde yarı değerli mallar olarak nitelendirilen sert taşların, bu dönemde gelişmiş delme ve perdahlama teknikleri ile işlenmeye başlandığını; bu dönemde üretilen birçok süs eşyası ve boncuk yapımında kullanılan taşların ise uzak bölgelerden getirildiğine ve üretilen süs eşyalarının da uzak bölgelerdeki kullanıcılarına ulaştırıldığına dair verilere sahibiz. MÖ 10. binyılın sonlarından itibaren, ilk çiftçilik denemelerini gerçekleştiren toplulukların alet çantasına bakıldığında, Neolitik Dönem ile ilişkili bir diğer temel değişikliğin olduğunu görüyoruz. Bu önemli değişiklik; Yakındoğu'daki Neolitik köylerin çoğunda Anadolu kökenli obsidyen ile karşılaşılmasıdır. “Bazı araştırmacılar, obsidyenin bir değiş tokuş zinciri içerisinde bir komşu köyden diğerine, oradan da diğer bir komşu köye aktarıldığını ve bu şekilde uzak mesafelere

ulaştığını öne sürmektedir (Ibáñez, 2019: 20).”

Bunun aksini savunmak şimdilik akılcı görünmediği için; tedarik ettiği ya da tevecüh gösterdiği bu türden mal ve hammaddeler ile araçları ulaşabildiği mesafedeki diğer toplum/topluluk veya kaynaklardan edindiğini kabul etmek makul bir yaklaşım olacaktır. Bu durum ancak ve ancak iyi ilişkiler ile karşılıklı saygı ve güveni zorunlu kılan, sıkı ve iyi işleyen bir iletişim sisteminin varlığına bağlıdır. İletişim sisteminin en iyi izlendiği alanlardan birinin ticaret olduğu değerlendirildiğinde birçok malzemenin menşei ve ticari niteliği daha fazla değer kazanmaktadır. Dolayısıyla bütün saha çalışmalarında yaygın ticaretinin yapıldığı iyi bilinen obsidyenin, dönemin koşulları ve ihtiyaçları bağlamında ne kadar değerli bir ürün olduğu açıktır. Bilindiği üzere obsidyen; en genel adıyla volkanik cam, madenin keşfine kadar ki dönemde bütün insanlık tarihinin neredeyse ticareti yapılan en önemli malzemesi olarak tartışmasız önemde olmuştur.

Volkanik cam olarak bilinen obsidyen; şeffaf veya mat, renkli veya renksiz, farklı obsidyen akıntılarında gelebilen bir malzeme olma niteliği taşır. Öncelikle jeologlar tarafından tespit edilen bu farklı akıntılar, örnekleme yapılan ve kendine has bir kimyası olan yapılardır. Elde edilen ve tasnifi yapılan bu örneklerin daha sonra farklı analiz yöntemlerine sahip birbirinden farklı fizik laboratuvarlarında incelenerek, kimyasal bileşenleri saptanır. Bu işlemler esnasında laboratuvarların arasındaki koordinasyonu sağlamak için jeolojik referansların aynı olması gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmaların sürdürüldüğü laboratuvarlar benzer yöntemlerle arkeolojik yerleşmelerden gelen obsidyenleri de inceler ve sonrasında kimyasal bileşenleri karşılaştırarak yerleşmedeki obsidyen ile obsidyen yatağı arasındaki ilişkiyi kurarlar. Çünkü türdeş ve kolaylıkla yontulabilen bu hammaddenin özelliği, elde edildiği doğal halinden alet olarak biçimlendirildiği hale gelene kadar herhangi bir değişime uğramamasıdır. Bu nedenle obsidyen kaynağını bulmak, çanak çömlek yapımında kullanılan killi veya yontmadan önce ısıtılan çakmaktaşının kaynağını bulmaktan daha kolaydır (Balkan-Atlı ve Cauvin, 2007: 71-78).

Balkan-Atlı ve Cauvin’in sunduğu bilgiler obsidyenin menşei bulmak açısından izlenecek yolu göstermekle kalmaz; aynı zamanda ticareti yapılan bu malzemenin dolaşım haritasını, bu vesileyle de dönemin çağdaş toplumları arasındaki iletişimi açıklamak için oldukça güvenilir veriler sunar. Bununla birlikte kimi yazarlar, arkeologların obsidyenin kullanımı veya dağılımını anlamak için bazı verilere ihtiyaçlarının olduğunu belirtirler. Buna göre; obsidyen yatakları tespit edildikten sonra, arkeolojik yerleşmede hangi durumda bulunduğu saptanması (block, yonga, alet...), hangi teknikle yontulup bulunduğu duruma (alet, takı, kap...) getirildiği, işlev veya işlevlerinin ne olabileceğinin değerlendirilmesi / tespit edilmesi gerekir.

Daha sonra zamandaş bir haritanın yardımcı olabileceği, ancak henüz bulunmamış yerleşmelerin olabileceği ihtimalinin değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizerler. Onlara göre bu bağlamda arkeologlar, coğrafya ve etnografi gibi farklı alanları da araştırmış olurlar (Balkan-Atlı ve Cauvin, 2007: 71-78).





Harita 2: Anadolu'da önemli obsidyen yatakları ve buluntu yerleri (Balkan-Atlı ve Cauvin, 2007: 71-78).

Rosenberg, Hallan Çemi'deki obsidyen buluntularından yola çıkarak yaptığı değerlendirmede (Rosenberg, 1999: 25-33); obsidyen ticaretine ilişkin verilerin salt ticari nitelikli sonuçlar çıkararak değerlendirilemeyeceğini, aynı zamanda bir tür sosyal ilişkinin de bu vesileyle etkili biçimde sürdürüldüğünü belirtir. Bu açıdan; Rosenberg (2019), yerleşik köy topluluklarında sosyal bağlar kurma ve bu bağları sürdürme amaçlı şöenler düzenlemesi, etnografik olarak da belgelenmiştir. Burada ele geçen ve uzak kaynaklardan (örn. Van ve Bingöl) getirildiği belirlenen büyük miktardaki obsidyen, Hallan Çemi sakinleri ile uzak bölgelerde yaşayan gruplar arasında bu tür bağların başarılı bir şekilde sürdürüldüğüne yönelik bir kanıt oluşturmaktadır, (s. 70-73) diye yazar. Bu saptama aynı zamanda kültürel etkileşimin de en önemli kanıtlarından birine işaret eder. O kanıt sosyalleşme başlığıdır. Bu başlığa aşağıda ayrıca yer verilmiştir.

Aynı şekilde Anadolu obsidyeninin yoğun ticaretinin yapıldığını Çayönü yerleşmesinden de biliyoruz. Diğer taraftan bu ticaret ve dolaşım Göbekli'den Sabi Abyad'a, Nemrik'ten Hallan Çemi'ye, Körtik Tepe'den Tell 'Abr3'e kadar bütün Göbekli Tepe Kültür Bölgesi'nde görülmektedir. Örneğin Çayönü yerleşmesindeki ticari faaliyetleri değerlendiren Aslı Erim-Özdoğan mevcut verilerin yansımaları; zamanla çevrenin kullanım alanı genişler, hammadde çeşitlenir, ithal çakmaktaşları, takı olarak kullanılan Akdeniz kabukları yerleşmeye gelir. Obsidyenin, Bingöl/Solhan ve Alatepe'den hammadde olarak gelişiminin süreklilik kazanmasıyla, kullanımı artar. Bakır ve malakit işçiliği yaygınlaşır (Erim-Özdoğan, 2007: 89-91), şeklinde aktarır. Peki ticareti yapılan tek malzeme obsidyen miydi? Elbette hayır!

Bu bağlamda dönemi ve bölgeyi ele alan Ibáñez'e göre; (Ibáñez, 2019) obsidyen, bu dönemdeki tek ticaret ürünü olmamıştır. Boncuk, okucu, yassı balta, klorit taş kaplar gibi diğer taş objeler ve organik malzemelerden yapılmış diğer birçok obje, bu karmaşık değiş tokuş ağının bir parçası olurken; bahsi geçen bölgesel etkileşim ağı, Neolitik Dönem'de meydana gelen dönüşümlerin başarısında kritik öneme sahip olmuştur. Dolayısıyla Yakındoğu'nun herhangi bir bölgesinde ortaya çıkan yenilikler kısa sürede diğer bölgelere de aktarılmış, bu nedenle tüm bölge birbirine bağlı bir sistem gibi çalışmıştır. Haliyle bu bölgeler arası iş birliği, ağın kendisi bir yenilikler havuzu görevi gördüğünden, bölgedeki dinamizmi ve kültürel dönüşümlerin direncini sağlamlaştırmıştır. Örneğin, bir topluluk tarafından uygulanan yeni bir deneyim çıkmaza girdiğinde, aynı uygulama diğer topluluklar tarafından devam ettirilebilmiş, bir çözüm yolu aranabilmiştir (s. 20, 21)." En kötü ihtimalle o deneyimden önemli dersler çıkartılarak, tekrarına düşülmemesi için gerekli duyarlılık geliştirilmiştir. Bu da kültürel gelişim ve insan bilgisinin aktarımını

kolaylaştıran hafızanın en önemli birikimi olarak etkisini gösterilmişti.

Yukarıda da değinilen ticaret ve etkileşim ağı bağlamında yapılan değerlendirmeleri, Karul, (2019) alet çeşitliliği ve bu aletlerin üretim teknolojisinde yaşanan değişiklikler açısından ele almaktadır. Çünkü alet çantasındaki benzerlikler, teknik ve biçimsel özellikler de yine aynı kültürlerin aralarındaki iletişimin ve bu iletişim sonucunda gelişen kültürel etkileşimin izlerine ilişkin önemli kanıtlar oluşturmaktadır.

Zira, “Neolitik yeni aletlerin ve onları üretecek teknolojilerin de ortaya çıktığı bir dönemdir. En basit anlamda daha önceki dönemlerin yongalanarak şekillendirilen alet çantasına Mezolitik/ Epi-paleolitik dönemde başlayan ancak Neolitik ile birlikte standart bir teknoloji haline dönüşen sürtülerek biçimlendirilmiş aletler eklenir. Özellikle ahşap işlerinde kullanılan sürtmetaş baltalar, tahılları ufalamakta kullanılan öğütme taşları bunların başında gelir. Dericilik, dokuma gibi işlerin arttığını gösteren ve büyük bir çeşitliliğe sahip kemik aletler ya da dönemin ileri aşamalarında ortaya çıkan çanak çömlek teknolojisi gibi çok sayıda girdi yaşama Neolitik Dönem ile dahil olur (Karul, 2019: 39).”

Karul, aynı kontekst içinde işlenen ve mezar hediyelerinin incelenip, değerlendirildiği çalışmasında yapımı oldukça emek, zaman ve beceri gerektiren buluntulardan bahseder. (Karul, 2019: 39). Klorit ya da mermer kaplar, farklı cins taşlardan ya da kemik ve hayvan dişlerinden yapılmış boncuklar bunların başında gelmektedir (Karul, 2011: 1-17). Taş kapların, kemik ya da taş plakların üzerlerine stilize bir biçimde işlenmiş, insan, hayvan ya da geometrik motifler ise dönemin sembolik dünyasının şifrelerini taşır. Bunlar arasında, Körtik Tepe’de çok geniş bir çeşitlemesi bulunan bezekli taş plakaların ayrı bir yeri vardır. Avuç içine sığacak büyüklükteki plakaların üzerine kabartma olarak bezenmiş stilize hayvan motifleri adeta insanın zihninde canlandırdığı hayvanları tasvir etmektedir. (bknz. Tablo 4).

Tablo 4: Taş Levhalar



1

Foto 12: Göbekli Tepe  
(Başgelen, (Edt.) 2007: 151)



2

Foto 13: Körtik Tepe  
(Tekin, 2019: 33)



3

Foto 14: Gusir Höyük  
(Baş et. al 2017: 70)

Öyleyse eski toplumların; özellikle de burada bahsi geçen Yukarı Mezopotamya Neolitik Toplumlarının birbirleriyle yoğun bir ilişki içinde olduklarını öngörmek şaşılacak bir durum olmamalıdır. Yukarıda çeşitli aşamalarda inançsal, sembolik ve mimari bir dizi örnekte benzerlikleri ortaya konan kültürel etkileşimin ancak kusursuz bir iletişim sistemi ile sürdürülebileceği açıktır. Şu hâlde ticaret mallarının ve bölgede aynı türden kaynaklara ait olduğu anlaşılan obsidyen malzemelerin ve (Özellikle Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem için) daha birçok benzer nitelikli taş kapların, boncuk, deniz kabuğu gibi süs eşyalarının ve özellikle de prestij amaçlı kullanıldıkları anlaşılan değerli ve/ya yarı değerli taşların (-ki bu tür buluntular

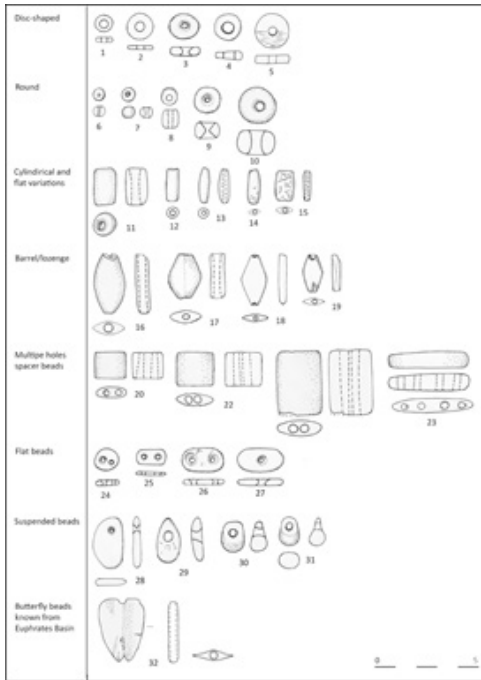
büyük ölçüde mezar hediyesidir) varlığı söz konusu olan ticaretin kanıtı olarak gösterilebilir.

Anadolu'nun Neolitik Dönem Boncukları başlıklı kapsamlı çalışmasında, bir taraftan boncuk üretiminde yaygın şekilde taş ve kemikten oluşan yerli hammaddenin kullanıldığını aktarırken, diğer taraftan da ticareti yapılan ve bölge dışından getirilen hammaddelerden yapılan örneklerle yer veren Eylem Özdoğan'ın yapmış olduğu saptamalar çarpıcı niteliktedir.

Özdoğan'a göre, "Anadolu'da boncuk üretiminde ağırlıklı olarak yerel taş kullanılmaktadır. ... Yerel taşın yanı sıra, akik, carnelian/yarı değerli taşlar, yeşim/yeşiltaş ve turkuaz gibi ithal edilmiş (kısa veya uzun mesafelerden) bazı renkli taşlar da kullanılmıştır. Bu nedenle, yerleşim yerlerinin yakınında bulunan ve işlenmesi kolay hammaddelerin yanı sıra ticari ürünler olarak dolaşan renkli taşların da olduğu anlaşılmaktadır. Çanak-Çömlek Öncesi Neolitik'ten itibaren, birtakım taşların yanı sıra, malakit ve bakır gibi çeşitli hammaddelerin toplanmaya başlaması ve bunları işlenmeye çalışması, farklı renkteki taşları kullanma arzusuyla ilişkili olabilir (Özdoğan, E., 2016: 147)."

Özdoğan bu bağlamda Anadolu'da Mezraa Teleilat, Gusir Höyük ve Aktopraklık'tan derlenmiş en yaygın karşılaşılan boncuk örneklerinin bulunduğu bir de tablo sunmaktadır (bknz. Tablo 5).

Tablo 5: Taş Boncuk Çeşitleri



**Çizim 9:** Anadolu'da en yaygın karşılaşılan boncuk türleri  
Aktopraklık Höyük: 1-3,7,10-11, 13-15, 29-31;  
Mezraa Teleilat 4,6,9,12, 16-19, 24-28,32;  
Gusir Höyük: 5,8, 20-24 (Özdoğan, E., 2016: 138)



**Foto 15:** Mezraa Teleilat Taş Boncukları  
(Özdoğan, M. 2007: Levhlar, 187)

## Sosyal ve Kültürel İlişkilere İlişkin Kanıtlar

Bahsi geçen ekonomik ve ticari göstergelere ek olarak; Trevor Watkins'ın bölgenin genelinde *ortak bir kültür yaratma çabasının* varlığına işaret ettiği şu saptama dikkate değerdir. Ona göre; ortak kültürel uygulamalara sahip bu toplulukların üyeleri diğer toplulukların üyelerini ziyaret etmiş ve takas aracılığı ile Orta Anadolu kökenli obsidyen veya Akdeniz ve hatta Kızıldeniz kökenli deniz kabukları gibi değerli buldukları objeleri edinmişlerdir. Bu temaslar yenilikleri takip etmelerine ve örneğin, bir okucu tasarımı gibi uygulamaları kendi repertuarlarına uyarlamalarına olanak sağlamıştır (Watkins, 1992: pp. 63-75).

Buradaki iletişimin kanıtlarına bakıldığında bir başka dikkat çekici başlığın ise nehirler aracılığı ile gerçekleştirildiği birçok nedenle iyi bilinen nehir taşımacılığıdır. En eski yorumlardan biri olarak sal, kelek ve bir dolu başka yöntemle uzun ya da kısa menzilli nehir taşımacılığının Mezolitik toplumlar tarafından yapıldığı bilinmektedir.

Ayrıca hayvanların evcilleştirilmesini takip eden süreçlerde, bilhassa at, eşek ve katır gibi yük hayvanlarının kullanılmaya başlamasıyla birlikte bu hayvanların ulaştığı/ulaşabildiği mesafelerde kurulmuş geniş bir iletişim ağının varlığı açıktır (özellikle bahsi geçen yük hayvanlarının kemiklerinin dağılım gösterdiği mesafelerde). Bu yük hayvanlarının ciddi boyutlarda kolaylaştırdığı ticaret ve türlü nedenlerle mümkün kıldığı seyahatlerin bahsi geçen bölgede benzer kültürel, inançsal ve sembolik ortaklıkların oluşmasında da mimari ve yerleşme kültürü açısından da sanatsal ve zanaatkarlık üretimi bağlamında da büyük bir etkileşimi ortaya çıkardığı gözlenmektedir. Aynı zaman diliminde ve aynı kültürel havzada yaşayan bölge toplumlarının bu gibi benzerliklerinin oluşmasında kaçınılmaz olarak birbirleriyle sürdürdükleri yoğun iletişimin rolü başat unsurlardan biri olmalıydı.

Çünkü; Neolitik Dönem'in kökleri, derin bir ikonografik ve sembolik dönüşümler dönemine dayalıydı. Bu dönemde, avcı toplayıcılar arasında baskın olan hayvan ikonografisinin yerini, insan ikonografisine yönelik yeni bir ilgi almıştı. Bu dönemde üretilen figürin, heykelcik, sıvalı kafatasları ve maskeler gibi eserler, insan imgesinin, özellikle de natüralist bir üslupta betimlenen insan yüzünün önemini gözler önüne sermektedir. Teknik yetkinliklerini sanatsal yaratıcılıkla birleştiren bu insanlar, insan olmanın benzersizliğini yeni yeni keşfeden bir topluma çekici görüntüler sunmuştur (Ibáñez, 2019: 16).

Bu durum Orta Fırat Bölgesi'nde daha çok doğal çevrede bulunan neredeyse bütün vahşi hayvanların heykellerinin yapılmasına; Dicle Havzası'nda ise ne kadar börtü böcek, yılan çıyan benzeri sürüngen ile insan aklının kurguladığı karışık ya da fantastik varlık varsa hepsinin resmedilmesine ve işlenmesine neden olmuştu.

Bu anlamda; Otte'in de vurguladığı üzere, Neolitik tıpkı bir hastalık gibiydi. Doğa ile insan arasında kurulan bu yeni bağ fikirler aracılığıyla aktarıldıktan sonra insan zihni bir daha asla eskiye dönmeyecekti. Bu da "*Afrika ve Amerika'ya gelen Avrupalı sömürgecilerin yaptığının tam olarak aynıydı: İnsanları öldürmeden, zihinlerine yalnızca fikirlerini ekerek onların tüm yerel değer sistemlerini ve dini görüşlerini sonsuza dek değiştirdiler. Arkeolojide bu süreçleri sanat veya ekonomi alanlarında net bir şekilde görebiliriz. Doğal güçlere sahip olan din, önceki tüm dönemlerden farklı olarak bu süreçte insan figürleri ile temsil edilmeye başlanır. Hayvan betimlemelerinde ise kedigiller veya yırtıcı kuşlar gibi yeni evcilleştirme süreçlerinden henüz nasibini almamış yabani hayvan türlerinin betimlendiğini görürüz. Dahası, birbiri ardına bu olgu ile tanışan uzak bölgelerdeki tüm topluluklar, doğrudan eski göçebe yırtıcı*



*statülerinden gelen kendilerine ait bir estetik anlayışına sahiptir (Otte, 2019: 22-25).”*

Peki bu iletişim ve etkileşim, yukarıda vurgulanan karşılıklı fayda ve zorunlu ilişkiler kurmaya dayalı koşullar nedeniyle mi bahsi geçen toplumları birbirleriyle ilişkilendiriyordu? Kanaatimizce kesinlikle evet, hatta mutlaka daha fazlası belirleyici oluyordu. Çünkü bahsi geçen toplumların/toplulukların çeşitli nedenlerle ihtilaf yaşamaları ve bu ihtilafların bir biçimde çözümsüz hale gelmesi durumunda barıştırılma, arabuluculuk, kız alıp verme, makul bir yol bulunması gibi bir dizi yöntem denenişiyor olsa da öz itibarı ile ihtilaf taraflar kimi zaman da birbirinden uzaklaşıyor ya da uzaklaştırılıyordu. Olasılıkla toplumsal barışın bir tür ortak iletişim aracılığıyla başarılması; bununla eş zamanlı olarak da kültürel etkileşim içinde kontrollü bir tür sosyalleşme sağlanıyordu.

Çok büyük olasılıkla, 25-30 kişilik mobil gruplar halinde yaşadığı varsayılan bu en erken avcı-toplayıcı gruplar Neolitik’le beraber sayıları birkaç yüzleri bulan geniş gruplara dönüşerek ve belli bir yerde sabit yerleşmeler kurarak yaşamaya başlayınca; bu kalıcılığı bir biçimde istikrarlı ve dirençli topluluklara dönüştürmek ihtiyacını da hissetmeye başlamış olmalıydılar.

*“Kalıcı yerleşmelerde nispeten büyük rakamlar halinde bir arada yaşam, beraberinde önemli sosyal değişimleri de getirdi. Bir mobil avcı-toplayıcı grubun herhangi bir üyesi, grubun diğer tüm üyelerini yakından tanır ve hatta gruptakilerin çoğuyla biyolojik olarak akrabaydı. Bu gruplar bir araya geldiğinde bir kabileyi oluşturuyor ve dolayısıyla her birey kendini kabilenin bir parçası olarak görüyordu. Gruplar bazen bolluk zamanlarında bir araya geliyordu. Bir grubun üyesi başka bir gruptan eş arayabiliyor, bir grubun bir veya birden çok üyesi o gruptan ayrılıp başka bir gruba dahil olabiliyordu, dolayısıyla kavga ve anlaşmazlıklar çatışma haline gelmeden önlenbiliyordu (Watkins, 2019: 16)”*

Çok doğal olarak bu tür grupların bir arada sürdürdüğü yaşam ilişkisinde en temel payda güven duygusuydu. Gruptaki her bireyin diğer bireylere çekincesiz güven duyması gerekiyordu. Aksi takdirde bu birlikteliğin yürütülemezliği açıktı.

Bu yanı sıra; *“bahsi geçen topluluklar tamamıyla kendilerine dayalı özerk topluluklardı. Bu topluluklarda kanun veya polis gibi kurumlar veya işlerin yönetiminden sorumlu bir hükümet görevlisi yoktur. Peki böyle bir ortamda çok da yakından tanımadığınız birinin sizi kandırıp kandırmadığını veya hazırda konup konmadığını nasıl anlayabilirsiniz? Örneğin, depolarda saklanan yıllık hasat gibi kritik öneme sahip kaynakların adil bir şekilde bölüştürülmesi konusunda bir tartışma çıktığında, iki aile arasında kan davası çıkmadan konu nasıl çözülebilir? Buna benzer tehlikeli çatışmaların ortaya çıkmasını engellemenin en iyi yolu herkesin bağlı olduğu ve bağlılığını diğerlerine gösterebildiği güçlü bir topluluk kimliği oluşturmaktır (Watkins, 2019: 16).”*

Öte yandan, kalıcı yerleşmeler etrafında şekillenen bu yeni yerleşik köy yaşamında kendisinden önce var olan ve bu yeni düzende artık eskisi gibi etkin bir şekilde işlemeyen kurumların yerine daha karmaşık sosyal mekanizmalar ve yeni kamu kurumlarının oluşturulması ihtiyacı doğmuştur (Rosenberg, 2019: 70-73). Mesela hareketli bir avcı toplayıcı grupta bir anlaşmazlık ortaya çıktığında ve çözüm bulunamadığında grup basit bir şekilde ikiye ayrılmaktadır.

*“Yerleşik bir köyde ise, insanlar kalıcı bir ev inşa etmek için emek verir ve yatırım yaparlar. Ayrıca, köy çevresindeki verimli kaynaklara yönelik sabit haklara da sahip olabilirler. Böyle bir durumda yaşadığı yeri terk etmek birey için çok daha maliyetli bir seçenektir. Dolayısıyla herhangi bir sosyal*

*grup içerisinde ortaya çıkabilecek gerilim ve çıkar çatışmalarını çözümlmek için yeni yöntemler bulmak gerekir. Bu yeni kurumlar, en gösterişli ifadelerine daha sonraki medeniyetlerin anıtsal mimarilerinde ulaşılar da ilk örneklerine -Çayönü ve Nevalı Çori'deki kamusal yapılar ile Göbekli Tepe'deki dairesel yapılar örneklerinde olduğu gibi- yerleşik köy yaşamının başlangıcı ile birlikte tanık oluruz (Rosenberg, 2019: 70-73)."*

Topluluk içi ilişkiler bu açıdan değerlendirildiğinde, mimariden ortak üretimin diğer bütün formlarına kadar toplumsal dayanışmanın büyük bir zorunluluk olduğu da anlaşılır hale gelmektedir. Şu hâlde Yüzyıllar boyu aynı alanda üst üste inşa edildiği anlaşılan Jerf el Ahmar'daki kamusal yuvarlak planlı yapılar da Göbekli Tepe Tapınakları da Çayönü Terrazzo Tabanlı Yapısı da Gusir Höyük'teki Kamusal yapı da Nemrik'teki kil sıvalı sütunlu yapı veya Tell 'Abr 3'teki Özel Yapı da aynı konseptin oluşturduğu ihtiyacın sonucu olarak ortaya çıkmış olmalıdır. Bu da açıkça Göbekli Tepe Bölgesi'ndeki bütün toplulukların/toplumların bir biçimde Epipaleolitik'ten beri yoğun iletişim ve etkileşim içinde olduklarının kanıtı niteliğindedir.

Bu bağlamda Watkins'in ifadesiyle; Türkiye'nin güneydoğusu ve Suriye'nin kuzeyine baktığımızda, burada kültürel kimliği paylaşmak adına farklı ve daha güçlü bir yöntem geliştirildiğini görmekteyiz. Şanlıurfa'daki Göbekli Tepe, bölgenin her yerinden çok sayıda insanın dönemsel olarak bir araya geldiği "merkezi bir yer" konumundadır. Bu alanda bir arada çalışan insanlar kendi yerleşmelerinin merkezindeki kamusal yapılardan daha büyük bir dizi anıtsal, yuvarlak planlı, yere gömük yapılar inşa etmiştir. Yerleşmelerdeki kamusal yapılarda olduğu gibi Göbekli Tepe'deki yapılar da yüzyıllar boyunca yeniden şekillendirilmiş, değiştirilmiş, yeniden inşa edilmiş ve son olarak törensel bir biçimle gömülmüştür. Öte yandan, diğer yerleşmelerdeki kamusal yapıların aksine Göbekli Tepe'deki yapılarda bazıları net bir şekilde soyut insan formlarını tasvir eden anıtsal T-biçimli dikilitaşlar dikkati çeker. Dikilitaşlar üzerinde yüksek kabartma halinde işlenmiş işaretler ve semboller yer almaktadır. Göbekli Tepe'deki yapıları ve üzeri kabartmalarla bezeli dikilitaşları inşa etmek için gerekli yoğun iş gücü, çok sayıda yerleşmenin nüfusunun belirli zamanlarda bir araya gelerek haftalar veya aylar boyunca bu muhteşem dağ başında bir arada yaşamasını gerektirmişti. Çalıştıkları süre boyunca birlikte yiyip içen bu insanlar, yarattıkları bu bölgesel topluluklar üstü oluşumu birlikte kutladılar. Burada yeni bir dünya inşa etmişlerdi (Watkins, 2019: 16).

Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bölgenin bahsi geçen birikiminin arka planındaki gerçeklik hem Braidwood'un Çekirdek Bölge Kuramı (Braidwood, 1990) ile hem de Mehmet Özdoğan'ın Göbekli Tepe Kültür Bölgesi (Özdoğan, M., 2010-2020: Passim) tarifleriyle bire bir örtüşmektedir. Bahsi geçen alanda; Yukarı Dicle Havzası'nda bulunan Hallan Çemi, Demirköy, Körtik Tepe, Hasankeyf Höyük ve Gusir Höyük kazıları; Şanlıurfa'da Harbetsuvan, Karahan Tepe, Sayburç, Yeni Mahalle, Göbekli Tepe ve Nevalı Çori gibi yerleşimler ile Çayönü gibi yerleşmeler; çağdaştır ve ortak özellikleri belirleyicidir. Güneybatı Asya genelinde değerlendirildiğinde ise Levant, Kuzey Mezopotamya, Güneydoğu Anadolu, Orta Anadolu ve Zagroslar gibi birbiriyle çağdaş olarak gelişen bölgelerin olduğu görülmektedir. Bu anlamda oldukça geniş bir bölgede gözlemlenen ortak parametrelere rağmen yerel farklılıklar da belirgindir. Bunları Güneydoğu Anadolu'da yerleşme düzeyinde de olsa izlemek mümkündür (Karul, 2020: 47, 76-95).

Dolayısıyla söz konusu geniş coğrafyada yaşayan bu topluluklar çok büyük olasılıkla yerleşik yaşama geçerken, bilim insanları tarafından genel kabul gören 25-30 kişilik hareketli avcı toplayıcı çekirdek gruplarıyla, (kendileriyle ilişkili olup, başka bir yerde bekleyen yaşlı, çocuk, kadın ve sağlık engeli olan bireylerden oluşan diğer birincil gruplarla birlikte) akraba birçok başka kan ve akrabalık bağıyla bağlı grupları da bünyelerine alarak yeni yerleşim yerleri oluşturuyorlardı. Kurdukları her bir yerleşmenin bir gün içinde hareket edebilecekleri mesafe ve genişlikte bir sahada ve bu nedenle fiili olarak olmasa da



zımni olarak kendi mülkiyetlerinde olan genişlikteki arazilerde egemenlik oluşturdıkları anlaşılmaktadır. Bu önermenin dayanağı şudur: Bilindiği üzere sağlıklı bir bireyin bir gün içinde ve av peşinde maksimum 30 km'lik bir hattı yürüyebildiği ve aynı mesafeyi geri dönebildiği sahada ölçülmüş pratiklerden hareketle yaygın bilimsel kabul görmektedir. Şu hâlde bölgedeki bu yerleşmelere dikkatle bakıldığında, aynı zaman dilimi içinde yerleşilmiş olan yerleşmelerin -tamamı için geçerli olmasa da- birbirine mesafesinin yaklaşık 30 ila 50 km kadar olduğu görülmektedir. Bu mesafenin de karşılıklı iki sağlıklı ve hareketli avcı toplayıcı bireyin gün içinde mümkün merteye birbiriyle karşılaşmadan ve özgürce dolaşımına olanak sağlayacak genişlikte olduğu planlamasından kaynaklandığı düşünülebilir.

*“Neolitik'te; kalıcı yerleşmelerden oluşan ve her topluluğun sıkı sıkıya tanımlanmış bir bölge içindeki sınırlı kaynaklara dayalı olduğu bir ortamda komşu topluluklarla iyi ilişkiler kurmak son derece önemlidir. Bunun yollarından biri de evlilik yolu ile ilişkiler kurmaktır. Yaklaşık 100 veya 200 kişiden oluşan yerleşik toplulukların biyolojik olarak sürdürülebilirliğini sağlamak için topluluklar arası evlilikler şarttır. Bir yerleşmede yerel olarak bulunmayan ürünler olabilir; dolayısıyla yerleşmeler arasında iş birliğine dayalı bir ilişkiler ağına ihtiyaç vardır. Nüfus arttıkça ve yerleşmeler çoğaldıkça toprak veya kaynaklar üzerinde oluşabilecek anlaşmazlıkların topluluklar arası çatışmaya dönüşmesini önlemek adına yerleşmeler arasında dostluk ve iş birliğine dayalı ilişkilerin sürdürülmesi önem kazanır (Watkins, 2019: 18).”*

Onun için de Neolitik toplulukların kendi aralarındaki iletişimi, aynı zamanda gelişkin bir kültürel alışverişe de işaret etmektedir. Aksi takdirde bu kadar ortak göstergenin başka bir açıklaması olamazdı.

## Değerlendirme ve Sonuç

Sonuç olarak; bahsi geçen geniş bölgede varlık sürdüren toplulukların hem birbirleriyle yoğun iletişim ve etkileşim içinde olduklarını hem birbirlerinin yapıp ettiklerinden sıcağı sıcağına bilgi sahibi olduklarını hem de birbirlerinin gündelik faaliyetlerinden ve hatta yaşam biçimlerinden anında haberdar olduklarını öngörmek mümkündür. Öyle ki, çok büyük olasılıkla bu köyleri/yerleşmeleri kuranlar birbirleriyle çeşitli vesilelerle organik bağları olan birincil, ikincil veya üçüncül dereceden akrabalık ilişkisi olan toplumlar olmalıydı. Bu durum bize bu toplumların aşağı yukarı aynı dilin, aynı inanç sisteminin ve aynı geleneklerin bileşenleri olma ihtimallerini de refere eder. Bu nedenle bölgede karşılaşılan kamusal mimari örneklerinin ve anıtsal yapıların benzerlikleri, kullanılan semboller ve yaşamsal verilerin gösterdiği ortaklık da bu önermeyi destekler niteliktedir. Hatta bu varsayımın kuvvetini ölçmenin bir yöntemi olarak her bir yerleşme yerinden elde edilen insan iskeletleri üzerinde DNA karşılaştırmaları yapılabilir. Elbette bir başka araştırmanın konusu olabilecek bu yönlü bir çalışma hipotezin sağlamlasına yönelik sonuçlara ulaşmanın bir yolu olarak değerlendirilmelidir.

Bilindiği üzere son on yıllarda DNA araştırmaları hususunda hayli yol alınmış durumda ve bu bağlamda çalışmaların kayda değer düzeyde ikna edici sonuçlar verdiği de aşikâr. Bu anlamda; pek çok araştırmacı ilk köy yaşantısının Yakındoğu'da ortaya çıktığı ve Batıya doğru yayıldığı görüşünü savunmuştur. Bu anlamda DNA araştırmaları da araştırmalara dâhil edilmiş, yayılımın yönü konusuna yeni boyutlar kazandırılmıştır. Bu bakış açısında Anadolu kilit bir yer tutmaktadır. Özellikle Yakındoğu'nun güney kesiminde geliştiği varsayılan ilk köy yaşamının zaman içinde Anadolu üzerinden Avrupa'ya geçtiği bazı çevrelerce genel kabul görmektedir. Bu görüş aslında yüzyıl önce Montelius'un ileri sürdüğü ve biraz da Kutsal Kitap öğretilerine benzerliğiyle dikkat çekmektedir. Yayılmacılık (Diffusionism) kuramına<sup>13</sup> (Te-

13 Yayılmacılık (Diffusionism) Kuramı: Neolitik Tanımı yapıldıktan sonra ortaya çıkan bir diğer önemli soru ise Neolitik Çağın nerede ve ne zaman başladığıdır. Bu sorunun cevabını 19. yüzyılda arayan en tanınmış simaların başında İsveçli arkeolog Gustaf Oscar Montelius (1843-1921) gelmektedir. Montelius'a göre tarihhöncesinde kültürel gelişim Yakın Doğu'da ortaya çıkmış ve gelişim tamamlandıktan sonra,

kin, 2019: 28) inanan araştırmacıların ilk barınakların biçimsel benzerliğine vurgu yapması, (Tekin, 2019: 28) da bu yaklaşımdan kaynaklanmaktadır.

Öte taraftan bahsi geçen genişlikteki sahalarda yerleşme kuran ve bunun ulaştığı fiziki sınırlarda egemenlik oluşturan bu toplumların bir süre sonra; Neolitik'in sonlarına doğru (Tekin, 2017: 139-245) bu sahalarda münhasıran hak talep etmeye başladıklarını, dolayısıyla mülkiyet kavramıyla tanıştıklarını ileri sürmek akla yakın görünmektedir. Böylece her bir topluluğun/köyün aynı eğilim içinde davranışta bulunmasının sonucu olarak zaman içinde arazi, sahip olunan hayvanlar ve değerlendirilen topraklarda üretilen tarımsal ürünlerin tüketimi konusunda büyük ihtilaf ve çatışmaların yaşanma olasılığı değerlendirilmelidir. Bu tür durumlara karşı tetikte ve koruyucu olmak için de belli bir sorumluluk bilincinin oluşması ve bu sorumluluklara uygun nitelikleri taşıyan bireylerin ortaya çıkması gayet akla uygun görünmektedir. Böylece oluşan imtiyaz ve hakların korunması için belli bir yönetsel organizasyonun ortaya çıkması kaçınılmaz olduğu gibi, bu yeni durum aynı zamanda yönetim sisteminin etimolojisine ilişkin birçok soruya da cevap olabilecek potansiyeldedir.

Bu bağlamda mülkiyet kavramının önce bireyler/kişiler bazında ortaya çıkmadığı; Neolitik toplulukların/toplumların üzerinde söz sahibi oldukları topraklarda yahut üzerinde avlanıp karınlarını doyurarak, barındıkları coğrafyada çevrelerindeki diğer topluluklara karşı oluşturdukları / geliştirdikleri kolektif bir tutumun sonucu olarak ortaya çıkmış olabileceği görünmektedir. Bahsi geçen sahalarda ve periferisinde münhasıran mülkiyet oluşturma ihtiyacının ortaya çıkması, öz itibari ile mülkiyetin de kökenine işaret etmektedir. Diğer bir ifadeyle mülkiyetin kökeninde bireylerin arzu ve isteklerinin değil, kolektif toplumsal tutumların etkili olduğu ileri sürülebilir. Bu anlamda kolektif mülkiyetin tarihi aynı zamanda bu mülkiyeti koruyacak örgütlü gücün ortaya çıkmasının tarihi olarak da değerlendirilmelidir. Yani sermayenin korunumu (burada söz konusu olan başat sermaye üzerinde hak iddia edilen toprak, kontrol altına alınmış hayvan ve yenebilen tahıllardır), kolluk güçlerinin oluşmasını ve onların yönetilmesini de doğurmuş gibi görünmektedir. Şu hâlde zor kullanabilecek organize kolluk güçlerinin tarihi, kolektif mülkiyetin korunması ihtiyacının zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Bu nedenle bireysel mülkiyetin tarihi daha sonraya işaret eder ve büyük olasılıkla uzmanlaşmış iş gücü ve çeşitli yönetsel ve inancaşal etkiler ile oluşmuş bireysel ve sınıfsal farklılıkların sağladığı ayrıcalıklardan kaynaklanmış gibi görünmektedir.

İşte bütün karmaşa da tam olarak böylesi çatışmalı ve ihtilafli süreçlerin sonunda ortaya çıkmış gibidir. Bu bağlamda Göbekli Tepe gibi hiç de verimli arazi olmayan nitelikteki bir tepede kurulu anıtsal destinasyonun yaratılması tam olarak böyle bir sürecin sonunda oluşmuş olabilir. Bu alanın inşası belki de kasıtlı olarak bu lokasyonda gerçekleştirilmiştir. Alanın ihtilaflara konu olmayacak kuraklıkta olmasının tercih edilmesi, ortak bir merkezin devamlılığı açısından eşsiz önemde değerlendirilmiş olabilir. Böylece inşa edilmiş bu ortak merkezde belki de yılın belli dönemlerinde bölgede varlık sürdüren bütün topluluklarının bir araya geldikleri etkinlikler gerçekleştiriliyordu. Bu vesileyle burada çeşitli alış-verişler, pazar niteliğinde takas pratikleri, varsa topluluklar arası ihtilafların çözümü hususunda görüşmelerin gerçekleştirildiği bile ileri sürülebilir.

Bu yöntem, bölgede yaşayan topluluklar arasında var olduğu vurgulanan ekonomik ve ticari iliş-

Balkanlar ve İtalya üzerinden Avrupa'ya taşınmıştır. Avrupa'nın diğer coğrafyalarıyla karşılaştırıldığında tarihöncesinde Güneydoğu Avrupa'nın kültürel değişim düzeyi her zaman daha öndeydi. Bunun temel nedeni ise Güneydoğu Avrupa'nın gerçekte Yakın Doğu'nun bir yansıması olduğuna inanan Montelius, Yayılmacılık (Diffusionism) olarak tanımlanan akımın öncülerindedir. Kendisi yaşadığı dönemde *Ex Oriente Lux* (Işık Doğu'dan Yükselir) görüşünün en seçkin savunucularından birisidir. Zamanında Montelius'a en güçlü destek Kutsal Kitap arkeologlarından gelmiştir.

kilere ek olarak sosyal ve kültürel açıdan da özgün ve düzenli bir sürecin yürütülmesine pekâlâ katkı sunmuş olabilir. Bu vesileyle hem inanç açısından ortak değerlerin korunumu hem ortak dil ve iletişim pratikleri açısından hem de bütün bu ortak değerler havuzunun başat sonucu olarak kültürel etkileşimin sürdürülebilir ve sağlıklı bir formu sağlanmış olabilir.

Öte yandan belki de herkesin kendi inancına yönelik olarak bu ortak temsil alanında yüceltilmiş/kutsallaştırılmış türden ibadet ihtiyaçlarının giderilmesi, yıl içindeki çeşitli hususlara ilişkin değerlendirmeler, belki tarımsal ve hayvansal faaliyetler (Schmidt, 2011: 41-83), yağış ve kuraklık meseleleri, iklim ve daha birçok başka konunun görüşülüp, müzakere edilerek belli bir sonuca bağlandığı hususlar söz konusuydu. Bilemiyoruz. Çünkü bahsedilen bölgede işlevinin henüz tam olarak anlaşılamadığı birçok anıtsal yapının mevcudiyeti, her bir topluluğun temsiliyet niteliğinin olması gerektiği fikrini akıllara getirmektedir.

Bu önermenin sağlaması niteliğinde olan bir durum ise tapınak yapısı olarak kabul edilen bu alanlarda ortaya çıkarılan dikmelerin üzerinde betimlenmiş olarak karşımıza çıkan çok çeşitli hayvansal figür ve kabartmalardır. Bu figür ve kabartmaların her birinin pekâlâ bölgede yaşayan bir topluluğa/köye/yerleşmeye ait olma ihtimali kuvvetli görünmektedir. Zira böyle olduğu varsayılırsa, bölgede ortaya çıkarılan çok sayıdaki kabartmanın yarattığı kafa karışıklığının da bir ölçüde durulacağına dair zemin oluşacaktır.

Tablo 6: Göbekli Tepe T Biçimli Hayvan Kabartmalı Dikili Taşlardan bir grup.<sup>14</sup>



a



b



c



d



e



f

14 Dietrich, O., 2017: "Cult as a Driving Force of Human History" *Expedition Magazine* 59.3 (2017): n. pag. *Expedition Magazine*. Penn Museum, Web. 15 Jun 2020 <<http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=25638>> & © DAI

Çünkü dönemin koşulları değerlendirildiğinde bu alanın ortak işgücü ve inşa süreçlerine ihtiyaç duyduğu açık, hatta zorunludur. Hal böyle olunca, her topluluğun kendini bu ortak alanda temsil edebileceği işaretlere, sembollere/simgelere ihtiyaç duyması kaçınılmaz olacaktır. Çünkü bu toplulukların kendini ve varlığını ancak ve ancak bu yöntemle temsil edebileceği açıktır. Bu durumda toplulukların kendini temsil etmesinin tek yönteminin (henüz yazı olmadığı için) sembollerle mümkün olabileceğini varsaymak rasyonel çıkarım olacaktır. Şu hâlde burada karşımıza çıkan her bir hayvan kabartmasının bir toplumu/topluluğu temsil etme potansiyelinde olduğu da önemle değerlendirilmelidir. Belki de bu yüzden Orta Fırat Havzası'nda tamamen çevrede yaşadığı bilinen hayvanlardan oluşan bir temsil söz konusu iken, Dicle Havzası'nda bu durum neredeyse fantastik varlıklara uzanan ve hatta çoğunluğu börtü böcekten oluşan sembollerle ortaya konmuştur. Belki bu iki havzanın toplumları temelde birbirini iyi bilen ama birbirleriyle yukarıda vurgulandığı şekliyle akraba ve/ya birincil dereceden ilişkili toplumlar değildi. Belki de aralarındaki söz konusu fark buradan kaynaklanıyordu. Eldeki verilerle bunu şimdilik bilemeyeceğiz; ama önermede bulunacak güçlü delillerimizin olduğu da açık. Bu yöntemlerin başında ise hiç kuşkusuz ki DNA karşılaştırmaları gelmektedir.

## KAYNAKÇA

Akkermans, P. M.M.G.; M. L. Brüning; H. O. Huigens; O. P. Nieuwenhuys (Ed.). (2014). Excavations at Late Neolithic Tell Sabi Abyad, Syria: The 1994-1999 Field Seasons, Turnhout, Brepols Publishers.

Akkermans, Peter M.M.G. (2019). Tell Sabi Abyad: Neolitik Bir Köy, Aktüel Arkeoloji, 69: 50-52.

Baldini, Massimo. (2000). I. Sözlü Kültür ve Belleğin Gücü, İletişim Tarihi, (Çev.: G. Batuş), 17-105, İstanbul, Avcıol Basın Yayın.

Balkan-Atlı, N. ve Cauvin, M.-C. (2007). “12.000 Yıl Önce Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı: Neolitik Dönem”, N. Başgelen (Edt.)”, Anadolu Obsidyeni: Bir Dönemin Tanığı, 71-78, İstanbul, YKY.

Baş et. al (2017). Batman Müzesi Eser Kataloğu.

Başgelen, N. (Ed.). (2007). 12.000 Yıl Önce “Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı: Neolitik Dönem”, N. Başgelen (Edt.), İstanbul, YKY.

Bischoff, Damien. (2002). “Symbolic worlds of central and southeast anatolia in the neolithic” The Neolithic of Central Anatolia, Internal Developments and External Relations During the 9th - 6th Millenia Cal. BC, (Edt. F Gerard, L. Thissen), 237-251.

Braidwood, Robert John. (1990). Tarihöncesi İnsan, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Cansever, Edip. (2010). Sonrası Kalır I: Mendilimde Kan Sesleri, İstanbul, YKY.

Çambel, H.; R. J. Braidwood; M. Özdoğan; W. Schirmer. (1986). “1984 Yılı Çayönü Kazısı”, Kazı Sonuçları Toplantısı 7: 37-52.

Çelik, Bahattin. (2011). “Karahan Tepe: A New Cultural Centre in the Urfa Area in Turkey”, Documenta Praehistorica XXXVIII: 241-253.

Dietrich, O.; Heun, M.; Notroff, J.; Schmidt, K. and M. Zarnkow. (2012). “The Role of Cult and Feasting in the Emergence of Neolithic Communities. New Evidence from Göbekli Tepe, South-Eastern Turkey.” Antiquity 86: 674–695.

Dietrich, Oliver. (2017). “Cult as a Driving Force of Human History” Expedition Magazine 59.3 (2017): n. pag. Expedition Magazine. Penn Museum, Web. 15 Jun 2020 <<http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=25638>> & © DAI

Erdalkıran, Mücella. (2019). Irak’ta İlk Köyler, Aktüel Arkeoloji, 69: 66-69.

Erim-Özdoğan, Aslı. (2007). “12.000 Yıl Önce Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı: Neolitik Dönem”, N. Başgelen (Edt.), Çayönü, 89-91, İstanbul, YKY.



Fischer, A. E. and F. S. Grondzynsky. (2013). *The Anatomy of Programming Languages*, New York.

Hoppal, Mihaly. (2019). *Şamanlar ve Semboller: Kaya Resmi ve Göstergibilim*, (Çev. Fatih Sel), 4. Baskım, İstanbul, YKY.

Hauptmann, Harald. (2007). “Anadolu Uygarlığının Doğuşu ve Avrupa’ya Yayılımı, Türkiye’de Neolitik Dönem: Yeni Kazılar - Yeni Bulgular”, (Edt. M. Özdoğan - N. Başgelen), *Nevali Çori ve Urfa Bölgesinde Neolitik Dönem*, Yazı: 131-164, Levhalar: 117-132, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Ibáñez, Juan Jose. (2019). “Yerleşik İlk Köy Topluluklarında Alet Çantası ve Teknik Uzmanlık”, *Aktüel Arkeoloji*, 69: 14-19.

Köksal-Schmidt, Ç. ve Schmidt, K. (2007). “12.000 Yıl Önce Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yoluğunun Başlangıcı: Neolitik Dönem”, N. Başgelen (Edt.), *El sanatlarında Uzmanlaşma ve Taş Devri Sembol Sistemi: Boncuklar, Taş Kaplar, Taş Tabletler*, 45-54, İstanbul, YKY.

Lazar, Judit. (2009). *İletişim Bilimi* (Çev. C. Anık), Ankara, Vadi Yayınları.

Lichter, Clemens. (2014). ‘Temples’ in the Neolithic and Copper Age in Southeast Europe. *Documenta Praehistorica*. 41. 119-136. 10.4312/dp.41.7.

Karul, Necmi. (2011). *Gusir Höyük*. in *The Neolithic in Turkey 1. The Tigris Basin* (eds. Özdoğan, M., Başgelen, N. & Kuniholm, P.) 1–17, İstanbul, Archaeology & Art Publications.

Karul, Necmi. (2019). “Son Avcılar İlk Yerleşikler”, *Aktüel Arkeoloji*, 69: 34-43.

Karul, Necmi. (2020). *Beginnings of the Neolithic in Southeast Anatolia: Upper Tigris Basin*. *Documenta Praehistorica*. XLVII: 76–95.

Karul, Necmi. (2021/1). “Buried Buildings at Pre-Pottery Neolithic Karahantepe”, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi* 82: 21-31.

Karul, Necmi. (2021/2). *Şanlıurfa Neolitik Çağ Araştırmaları Projesi: Taş Tepeler*, Arkeoloji ve Sanat, 169: VII-XIV.

Kodaş, E.; Genç, B. (2019). *Çemka Höyük: Yukarı Dicle Havzası’nda Bulunan Yeni Bir PPNA ve Geç Epipaleolitik Dönem Yerleşim Yeri*. *Anadolu/Anatolia* 45: 211-221.

Landsberg, Marge E. (1980). *The Icon in Semiotic Theory*, *Current Antropology* 21:1, 93-95.

Marshack, Alexander. (2010). “İletişim Tarihi, D. Crowley-Paul Heyer (Edt.), (Çev. Berkay Ersöz), 1. Bölüm: Buzçağı İnsanın Sanatı ve Simgeleri, 22-34, Ankara, Phoenix Yay.

Moorey, Peter Roger Stuart. (1999). *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence*, Pennsylvania, Eisenbrauns.



Otte, Marcel. (2019). “Neolitik Sanat Nedir?”, *Aktüel Arkeoloji*, 69: 22-25.

Ökse, Ayşe Tuba. (2022). Gre Fılla: Yukarı Dicle Havzası’nda Ambar Çayı Kenarına Kurulmuş Bir Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem Yerleşimi, *Arkeoloji ve Sanat*, 169: 25-46.

Özbaşaran, M. and G. Duru. (2021). Contemporaneous, Neighbouring But Distinctive: Central Anatolia Early Neolithic <https://www.youtube.com/watch?v=59VRit63KpE>, (Erişim Tarihi: 20.05.2021, 03.20).

Özdöl, Serap. (2011). Çanak Çömleksiz Neolitik Çağda Güneydoğu Anadolu’da Din Ve Sosyal Yapı, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, Cilt XXVI, Sayı 1: 173-199.

Özdoğan, Eylem. (2016). “Neolithic Beads of Anatolia: An Overview”, in *Der Anschnitt, Beiheft 31*, 135-151, Bochum

Özdoğan Eylem. (2022). The Sayburç Reliefs: A narrative Scene From the Neolithic, *Antiquity Vol. 96 (390)*: 1599–1605

Özdoğan E.; C. Uludağ. (2022). Sayburç: Şanlıurfa’da Yeni Bir Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem Yerleşimi, *Arkeoloji ve Sanat* 169: 9-11.

Özdoğan, Mehmet. (2002). “Arkeolojinin Yöntemleri”, *Arkeoatlas*, S: 1, N. Karul (Edt.), İstanbul, D.B.R Yay. Paz.A.Ş., 34-40.

Özdoğan, Mehmet. (2007/1) Anadolu’da Uygarlığın Doğuşu ve Avrupa’ya Yayılımı: Türkiye’de Neolitik Dönem, *Yeni Kazılar Yeni Bulgular*, Özdoğan, M., N. Başgelen (Edit.), *Mezraa Teleilat Yazı* 189-201, *Levhalar* 159-194, İstanbul, YKY.

Özdoğan, Mehmet (2007/2). “12.000 Yıl Önce Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya Yolculuğunun Başlangıcı: Neolitik Dönem”, N. Başgelen (Edit.), *Neolitik Dönem: Günümüz Uygarlığının Temel Taşları*, 9-20, İstanbul, YKY.

Özdoğan, Mehmet. (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=Wpuo73tGoOQ&t=3781s> (Erişim Tarihi: 10.08.2021)

Özkan, S.; M. Erdalkıran. (2014). Yeni Buluntuların Işığında Çukurkent Neolitik Yerleşimi, *ADALYA XVII*, 25-43.

Özkaya, V.; O. Sarı. (2007). “Anadolu Uygarlığının Doğuşu ve Avrupa’ya Yayılımı, Türkiye’de Neolitik Dönem: Yeni Kazılar - Yeni Bulgular”, (Edt. M. Özdoğan - N. Başgelen), *Körtik Tepe: Bulgular Işığında Kültürel Doku Üzerine İlk Gözlemler*, Yazı: 21-36, *Levhalar*: 13-28, İstanbul, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*.

Özkaya, V.; Coşkun, A. (2011). “Neolithic in Turkey. New Excavations and New Research. Upper Tigris Basin”, M. Özdoğan, N. Başgelen & P. Kuniholm (eds.), *Körtik Tepe*. 89-127, İstanbul, *Archaeology and Art Pub*.

Picq P.; Sagart, L.; Dehaene, G.; Lestienne, C. (2014). Dilin En Güzel Tarihi (Çev. Sema Rifat), İstanbul, İş Bankası Kültür Yay.

Renfrew, C.; Bahn, P. (2017/1). Arkeoloji: Anahtar Kavramlar (Çev. S. Somuncuoğlu), İstanbul, İletişim Yayınları.

Renfrew, C.; Bahn, P. (2017/2). Arkeoloji: Kuramlar, Yöntemler ve Uygulama (Çev. G. Ergin), İstanbul, Homer Kitabevi.

Rosenberg, Michael. (1999). "Hallan Çemi", Neolithic in Turkey, The Cradle of Civilization, New Discoveries, M. Özdoğan - N. Başgelen (Edt.), 25-33, İstanbul, Archaeology and Art Pub.

Rosenberg, Michael. (2007). "Anadolu Uygarlığının Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı, Türkiye'de Neolitik Dönem: Yeni Kazılar - Yeni Bulgular", (Edt. M. Özdoğan - N. Başgelen), Hallan Çemi, Yazı: 1-11, Levhalar: 1-8, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Rosenberg, Michael. (2019). "Hallan Çemi: Hareketli Avcı Toplayıcı Yaşam Modelinden Yerleşik Yaşama Geçiş", Aktüel Arkeoloji, 69: 70-73.

Romanucci - Ross, L. (1989). "Shamanism: Past and Present part 1", Mihály Hoppál - Sadovszky, O. (Edt.), The Impassioned Cogito: Shaman and Antropologist, 35-42, Budapeşte - Los Angeles, Fullerton. (Istor Books 1).

Schmidt, Klaus. (2006). Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe: En Eski Tapınağı Yapımlar, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Schmidt, Klaus. (2007). "Göbekli Tepe: Anadolu Uygarlığının Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı, Türkiye'de Neolitik Dönem: Yeni Kazılar - Yeni Bulgular", M. Özdoğan - N. Başgelen (Edt.) 115-129, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Schmidt, Klaus. (2011). "Göbekli Tepe", M. Özdoğan - N. Başgelen ve P. Kuniholm (yay.) Neolithic in Turkey: New Excavations and New Researc. The Euphrates, Basin: 41-83. İstanbul, Archaeology and Art Publications.

Terrel E., John. (2003). Archaeological Inference and Ethnographic Analogies: Rethinking the "Lapita Cultural Complex" In S. D.Gillespie and D.L. Nichols, 69-76.

Stordeur. D.; Jammous, B. (1995). "Pierre a Rainure a Decor Animal Trouvee Dans l'Horizon PPNA de Jerf el Ahmar (Syrie)", Paleorient 21.1: 129-130.

Yartah, Tahér. (2004). Tell 'Abr 3, Un Village Du Néolithique Précéramique (PPNA) sur le Moyen Euphrate. Première Approche. In: Paléorient vol. 30, No 2: 141-158.

Yartah, Tahér. (2005). "Les Batiments Communautaires de Tell 'Abr 3 (PPNA, Syrie)", Neo-Lithics 1.05: 3-9.

Tekin, Halil. (2017). Tarihöncesinde Mezopotamya: Yeni Yaklaşımlar, Yeni Yorumlar ve Yeni Kronoloji, Ankara, Bilgin Kültür Yay.

Tekin, Halil. (2019). “İlk Köyler ve İlk Köylüler”, Aktüel Arkeoloji, 69: 26-33.

Tekin, Halil. (2022). Tarihöncesinde Türkiye’de Neler Oldu, Ankara, Bilgin Kültür Yay.

Watkins, Trevor. (1992). The Beginning of the Neolithic: searching for meaning in material culture change.. In: Paléorient, vol. 18, No 1: 63-75.

Watkins, Trevor. (2019). “Yeni Bir Yaşam Biçimi İnşa Etmek: Yakındoğu’da Neolitikleşme Sürecinde Kamusal Yapılar“, Aktüel Arkeoloji, 69: 14-19.

Yalçıklı, Derya. (2019). Anadolu’da Neolitik Çağ’da Şaman İnancı, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

## FİLM AFİŞLERİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSSEL ÇÖZÜMLEME: KIBRIS FİMLERİ ÖRNEĞİ

**Dr Öğrt. Üyesi Özgür Yılmazkol**

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

ozguryilmazkol@gmail.com

0505 589 82 40

Orcid: 0000-0002-4150-4243

### Özet

*Sinema endüstrisinin ana ögesi olan filmler, kurdukları anlatı yapısıyla izleyicilere ulaşmaktadırlar. Bu anlatılar kimi zaman kişi özelinde bir hikaye ile sunulurken, kimi zaman da tarihsel bir olaya vurgu şeklinde olmaktadır. Filmlerin görsel bir zenginlik unsuru olarak sanatsal bir forma dönüştürülmesinde farklı birçok unsurun yanında milli ve manevi değerlere de öncelik verilmektedir. 1974-1979 yılları arasında yoğun bir diplomasi ve askeri müdahalelerle kazanılan Kıbrıs Adası üzerindeki bağımsızlık mücadelesi, o dönem Yeşilçam filmlerine de konu olmuştur. Kıbrıs Adası için verilen insani mücadele, film anlatısının merkezinde konumlandırılırken duygu akrabalıklarının bulunduğu ortak kültürel değerler, zihinlerde yeniden inşa edilmektedir. Bu çalışmada, 1974 Kıbrıs Barış Harekatı sonrası çekilen Kıbrıs temalı filmlerden rastgele örneklem yoluyla seçilen 6 filmin afişleri göstergebilimsel çözümleme ile incelenmekte ve öne çıkan görsel unsurlar yorumlanmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Film, Anlatı, Kıbrıs, Afiş, Göstergebilimsel Analiz

## SEMIOTIC ANALYSIS THROUGH MOVIE POSTERS: THE CASE OF CYPRUS FILMS

**Dr Öğrt. Üyesi Özgür Yılmazkol**

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

ozguryilmazkol@gmail.com

0505 589 82 40

Orcid: 0000-0002-4150-4243

### *Abstract*

*Films, which are the main element of the cinema industry, reach the audience with the narrative structure they establish. These narratives are sometimes presented with a personal story, while sometimes they emphasize a historical event. Priority is given to national and spiritual values in the transformation of films into an artistic form as an element of visual richness. the struggle for independence on the island of Cyprus, which was won by intensive diplomacy and military interventions between 1974 and 1979, was also the subject of Yeşilçam films at that time. Dec. While the humanitarian struggle for the island of Cyprus is positioned at the center of the film's narrative, common cultural values, where emotional kinship exists, are reconstructed in the minds. In this study, the posters of 6 films selected by random sampling from the Cyprus-themed films made after the Cyprus Peace Operation of 1974 are examined with semiotic analysis and the prominent visual elements are interpreted.*

**Keywords:** *Film, Narrative, Cyprus, Poster, Semiotic Analysis*

## Giriş

Filmlerin içerik anlamındaki özelliklerinden anlatı biçimleri, diyalogları ve oyunculukları kadar biçimsel anlamdaki özellikleri de önem taşımaktadır. Sadece bir görsel imge olmanın çok ötesinde bir derinliğe ve algılamalara sahip olan afişler aracılığıyla anlatının görsel bağlamda bir prototipi sunulmaktadır. Bu prototip aracılığıyla izleyen, neyi ne şekilde ve ne ölçüde izleyeceğine dair bir zihinsel şablon oluşturarak izleme eylemini gerçekleştirmektedir. Afişler bu anlamda film ve izleyen arasındaki ilk temasın yaşandığı görsel alandır. Teknolojinin bugünkü kadar yoğun kullanılmadığı ve egemen olmadığı zamanlarda daha çok çizim şeklinde yapılan afişlerin yerini günümüzde üzerinde çokça çalışılıp emek verilen ve görsel kültürün önemli örneklerinin sunulduğu afişler almıştır. Afişlerde kullanılan görselin ve yazının biçim-içerik dengesi, tercih edilen renkler, yazı karakteri ve yazıların büyüklüğü gibi unsurlar bir bütün olarak oluşturdukları afişin farkındalığına ve dikkat çekiciliğine sebep olurlar. Bu çalışmada, afişlerin görsel gücünü baz alarak, 1974-1979 yılları arasında çekilmiş Kıbrıs temalı filmler arasından rastgele örneklem ile seçilmiş 6 filmin afişi göstergebilimsel analiz ile incelenecek ve ortaya çıkan veriler aracılığıyla afişlere dair yorumlar yapılacaktır.

## Önceki Çalışmalar

Afişlerin etkili bir görsel iletişim aracı olarak görülmesinin ardından; izleyici, mesaj ve içeriğe dair çalışmalar yapılmış ve afişte sunulan görsel unsurlar ile hedef kitle ve etki konusundaki yaklaşımlar yorumlanmıştır. Son dönemlerde artan bir şekilde kimi zaman bir yönetmenin filmografisindeki tüm film afişleri ya da konuya uygun örneklem oluşturacak şekilde seçilenlerle (Aydın-Ege, 2022; Demir, 2021; Çilingir, 2022; Ergül, 2021 vd.) kimi zamansa tematik olarak özgün bir alana dair afişler üzerine çalışmaların (Holat, 2021; Civelek, 2018 vd.) yapıldığı görülmüştür. Marşap, film afişlerinin görsel bir iletişim aracı olarak sinemanın önemli bir ögesi olduğunu ve hedef kitle üzerindeki etkisini vurgular. Afişin, sembolik bir temsil ve sunum alanı olarak; fotoğraf, resim, illüstrasyon, tipografi, renk gibi görsel tasarım öğelerini kapsadığını vurgulayan Marşap, afişi tasarlayanların, afişi gören kişilerin zihninde tüm görsel unsurların biraradalığı ile çeşitli anlamsal derinlikler oluşturduğunu söyler (Marşap, 2022; 66-86). Afişlerin hedef kitle üzerindeki psikolojik alımlama etkisini öne çıkaran bu bakış uyarınca, afişler sadece görsel bir alan olmanın ötesinde kişilerin zihninde bir uyaran etkisi oluşturan göstergeler olarak da değerlendirilebilir.

Sunduğu güçlü görsel mesajlar aracılığıyla sanatsal ve estetiğin birleştiren afişler; toplumsal düzlemde belleğin de önemli vurgu alanlarından biridir. Yaşanılan dönemin kültürel-sosyal-siyasal her türlü parametresine dair izler taşıyan afişleri, üretildikleri dönem bazında değerlendirmek o dönemi anlamak adına daha kalıcı ve somut verileri ortaya çıkarmak konusunda son derece önemlidir. Ortak yaşanmışlıkların bir sonucu olan kültürel göstergelerin toplumsal belleği oluşturduğu gerçeğinden hareketle afişler de, bu ortak kodlar üzerinden yarattığı anlamlar ile kültürel biraradalığa vurgu yaparak bu göstergeleri yeniden ve daha güçlü bir şekilde pekiştirmektedir. Böylelikle ortak kodlar ve göstergeler üzerinden oluşturulan toplumsal düzlem içindeki anlam ve değerler bütünü, ortak/benzer yorumlama eylemini de sağlamaktadır.

## Film anlatısı ve Görsel Tasarım

Görsel bütünlüğü oluşturan öğeler, önce zihinde oluşturulup sonra somutlaştırılan bileşenlerdir.



Söz konusu bu bileşenler ise önceden belirlenmiş birtakım kurallar sonrası ortaya çıkan tasarım ilkeleri gözetilerek oluşturulur. Tasarım ilkeleri, görselde yapılacak bütünlükçü bir düzenlemede öğelerin konumlandırılması ve birbirleriyle etkileşimlerini ortaya koyup netleştiren faktörler olarak yorumlanabilir. Görselin dikkat çekip izleyende farkındalık duygusunu uyandırması ve bu ilgi çekmeyi sürdürmesi tasarımı yapan tasarımcının asıl amaçlarından birisidir. Her görsel sanat dalında olduğu gibi görsel tasarım alanında da amaç, önceden belirlenmiş ve kabul görmüş kurallar çerçevesinde izleyene ulaşip onu yakalayabilmektir. Filmlerin bir sürece yayılan anlatıları yanında, afişlerin daha sınırlı ve kısıtlı anlatım olanakları bulunmaktadır. Klasik film anlatısında giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile anlatı tüm detaylarıyla birlikte izleyenlere sunulurken, görsel tasarımı yapılmış bir film afişinde ise filme ait çok kısıtlı ve sınırlı anlatım olanağı bulunmaktadır. Hareketli tanıtım fragmanının aksine film afişi bir fotoğraf karesi, illüstrasyon ya da tamamen özgün bir tasarım karesiyle sunulur. Bu kısıtlı olma hali, dikkat çekmek ve izleyene ulaşmak için afişin gücünü ve tasarımcının zorluğunu da ortaya koyan bir unsurdur. Bu sebepten dolayı afiş tasarımının, görsel tasarımın tüm kuralları çerçevesinde etkili bir sunum ile (görsellik-grafik kullanımı-renk seçimi vb.) izleyene aktarılması gerekmektedir. Bu kimi zaman filmin anlatısının en kilit noktasının bir görseli/fotoğrafı ya da ilgi çekici tasarımı ile yapılarak filmin dikkat çekiciliğine dair merak uyandırdığı ölçüde başarılı olarak kabul edilmektedir.

Genel olarak bakıldığında görsel tasarım konusunu 3 ana başlık altında incelemek tasarımın anlaşılabilirliğini sağlayacaktır:

## A. Tipografi

Tipografi, etimolojik olarak bakıldığında; Yunanca ‘typos’(form) ve ‘graphia’(yazmak) sözcüklerinden oluşan kelimenin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Tipografi çalışması herhangi bir metnin/yazının bağlamına uygun bir şekilde tasarlanıp düzenlenmesi ve kullanılması sonrasında iletinin hedef kitleye ulaşması ve etkisi bağlamında önem taşımaktadır. Punto ve font seçimi, harflerin yapısı, kontrast ve dizgi (mizanpaj) tipografinin temel bileşenleri olarak öne çıkar. Söz konusu bileşenlerin farklı olarak kullanılması, bazı öğelerin tercih edilerek öne çıkarılması mesajın ya da bilginin farkındalığını öne çıkarmaktadır. Film afişlerinde kullanılan tipolojiler ve tipoloji tercihleri de dönemin görsel kültürü ve bu kültürün yansıtılması konusundaki araçların/tekniklerin kullanılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Örneğin Marşap’a göre 1950-1960 dönemindeki film afişleri, filmin konusuna göre farklılık göstermektedir (2021, 116). Osmanlı dönemini anlatan film afişlerinde tarihsel dokunun öne çıkarıldığı klasik tarihsel el yazıları tercih edilirken, Kurtuluş Savaşı hikayelerinin anlatıldığı filmlerde ise daha sade ve yalın yazı karakterlerinin kullanıldığı görülmektedir. Noyan ise (2001, s:173), 1965 ile 1975 yılları arasındaki döneme ilişkin film afişlerinde tercih edilen yazı karakterleri ve harf kullanımının kurumsal kimlik gibi işleve sahip olduğunu söylemektedir. Noyan’ın bu tespiti gereğince film aksiyon filmi ise yazı karakteri ve harf tercihleri maskülin, iri ama basit, bilim-kurgu filmi ise, modern çizgilere sahip teknik detaylarla bezeli harf/yazı kullanımı, tarihi filmlerde eski izlenimi veren geleneksel stilde yazı ve harf tercihi ile aşk/dram filmlerinde ise daha anlaşılır, sade ama dikkat çeken ölçüde süslü ve ince/zarif karakterler tercih edilmektedir. Reklam/tanıtım amaçlı her yapıda ikna edici bir unsur olarak ortaya çıkan tipografi; algıların değişmesi, dönüşmesi ve pekiştirilmesinde etkilidir ve reklamı yapılan her türlü ürünün kitlelere ulaşmasında tipografi başvurulan önemli bir kaynak olarak yorumlanır.

## B. Renk

Afiş tasarımında tercih edilen renkler ve kullanılan renk skalası da görsel anlamda etkiyi arttıran bir öğedir. İnsanlık tarihi boyunca etkili bir anlatı ve etki unsuru olarak öne çıkan renk kavramı, betim-

lemedeki gücü ve sözsüz iletişimde sembolik anlamlar yaratabilen yapısı ile öne çıkmaktadır. Renklere öteden beri yüklenen anlamlar, farklı duygu hallerini açığa çıkararak aynı zamanda güçlü bir iletişim öğesine de dönüşmektedir. Renkler bu etkili durumları nedeniyle tasarımın da vazgeçilmez ana öğelerinden biri konumundadır (Ambrose&Harris, 2014, s:12-13). Verilmek istenen mesajın doğru renk kullanımı ile kişilere rahatlıkla etki ettiği görülmüştür. Bu sebepten dolayı mesajın içeriği, mesajın hedef kitleye ulaşması ve mesajın doğru ve net bir şekilde anlaşılması konusunda renklerin kullanımı çok önemlidir. Görsel kültürün egemen olduğu ve medyanın tüm birimlerinde “etki” unsurunun maksimum düzeyde arandığı yapısalılıkta, doğru renk kullanımı, mesajın gücünü arttırmaktadır. Renkler bazında oluşturulan çağrışımlarla hedef kitle daha güçlü enforme edilmektedir. Renklerin farklı ülke/kültür ve coğrafyalardaki yansımaları elbette değişiklik arz edebilir ancak genel olarak bakıldığında hemen her yapı ve kültürde benzer çağrışımlar ve duygu akrabalıkları yaşanmaktadır. Örneğin kırmızı renk ateş, mücadele, sıcak, cehennem ve şeytan figürü ile ilişkilendirilirken sarı renk ise altın, zenginlik, abartı ve şans ile anlamlandırılır. Mavi renk soğuk, mesafeli bir şekilde görülürken turuncu ise parlak, canlı ve eğlenceli olarak yorumlanır. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen filmlerin hikayesinde Kıbrıs halkının mücadelesi ve bağımsızlık isteği ana tema olarak öne çıktığı için çağrışımsal anlamlarından kaynaklı kırmızı, sarı, ve turuncu renklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmüştür. Genel olarak bakıldığında ise, renkler farklı anlamlara sahip olsalar da, her coğrafya, her ülke ya da her topluluk/grup için ortak yaşanmışlıklardan kaynaklı kalıplaşmış bazı yorumlamalara sahiptir. Söz konusu bu farklılıklar, toplumların (ülkelerin/grupların vb.) tarihi süreçteki birbirinin aynı olmayan yaşanmışlıklarının bir yansımasıdır. Özellikle simgesel olarak anlam ifade eden renkler; birarada olmaktan kaynaklı ortak yaşanmışlıklar, ortak duygu halleri ve çıkarsamalara vurgu yapmaktadır.

### C.Görsel

Resim, fotoğraf ya da elle çizilen illüstrasyonlar görsel kompozisyonu oluşturan ana öğelerdir. Görselin mesajını en iyi şekilde aktaran seçeneğin tercih edilmesi etki unsurunu da arttıracaktır. Teknolojinin başat bir şekilde henüz egemen olmadığı dönemde elle çizilen ilüstrasyonlar, reklam ve tanıtım mecrasında kullanılırken; sonraları değişen ve gelişen teknolojinin yardımıyla daha hızlı ortaya çıkarılan, daha çok alternatif sunan ve daha çok etki unsuru barındıran afişler üretilmiştir. Tanıtımı yapılacak ürün ya da materyale dair kısa, etkili ve akılda kalıcı bilgiler sunan afişler; görsel iletişimin önemli bir bileşeni olarak konumlanmaktadır.

Afişler, genel olarak bakıldığında hedef kitlesi, içeriği, amaçları ve mesajları bağlamında çeşitli kategori başlıkları altında sınıflandırılır (Becer, 1997: s:202; Bingöl, 2010: s:35; Marşap, 2021:s:106-107):

- **Reklam Afişleri:** Bir ürün ya da hizmeti tanıtan afişlerdir. Moda, endüstri, kurumsal reklamcılık, basın-yayın, gıda, turizm sektörlerinde yaygın olarak kullanılırlar.
- **Kültürel Afişler:** Festival, seminer, sempozyum, balo, konser, sinema, tiyatro, sergi ve spor gibi kültürel etkinlikleri tanıtmak için kullanılırlar.
- **Sosyal Afişler:** Sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konularda eğitici ve uyarıcı nitelikteki afişlerin yanı sıra, politik bir düşünceyi ya da siyasi bir partiyi tanıtan afişler ise sosyal afişler grubunda yer alır.
- **Siyasi (Propaganda) Afişleri:** Siyasal partilerin ve siyasi oluşumların parti programlarını, çeşitli konulara bakışlarını halka duyurmak için kullandıkları afişlerdir.

Afişlerin genel amaçları paralelinde film afişleri de hedef kitle ve bu kitlenin her türlü yapısal özelliği dikkate alınarak hazırlanır. Hedef kitlenin sınırları (ülke/bölge/topluluk/grup vb.) afiş tasarımının özelliklerini ve de çerçevesini daha en başından belirleyen/sınırlayan önemli bir unsurdur. Çünkü farklılıkların çeşitlendirdiği bu toplumsal oluşumlar ve bu oluşumların olaylara bakışı ile yorumları birbirine benzememekte bu da afişin tasarım aşamasındaki farklılıkları gündeme getirmektedir.

Klasik olarak boyut, grafik, içerik gibi parametrelerle tasarlanan ve oluşturulan film afişleri Güney'e göre: sinema filmi afişleri temel olarak resim ve metin olmak üzere ikili bir yapıdan oluşmaktadır (Güney, 2009:89). Güney'in bu ikili yapısı uyarınca en başta filmin adı, mesajı/sloganı veya filmde bir söz dizimi ya da diyalog ile yönetmen/oyuncular ve tüm kamera arkası ekibin isimleri afişin metin kısmını oluşturur. Oyuncuların tekil/toplu fotoğrafları ya da filmde görseller ise afişin resim kısmını oluşturan unsurlar olarak sayılabilir. Resim ve metinden oluşan afişler, izleyende farkındalık yaratıp dikkat çekmek için anlamlı bir bütünsellik oluşturmayı amaçlarlar.

### Afiş ve Göstergebilim İlişkisi

Filmlerin dışarıya açılan yüzü olan afişler; filmin içeriğine, konusuna dair genel bir çerçeve sunan görsellerdir. Afişin en önemli görevi, gören kişide merak duygusunu uyandırma ve afişi görülen filmi izleme konusunda istek uyandırmasıdır. Bu sebeple afiş içinde kullanılan tüm unsurlar: tercih edilen görseller, farklı görsellerin uyumu ve boyutları, filmin görseline eşlik eden renk dokusu ve yazılar ile yazıların karakteri önem arz eder. Afişlerin etkili bir görsellelikle önce dikkat çekerek farkındalık yaratması sonrasında ise akılda kalarak, izleme isteği oluşturması son derece önemlidir ve neticede bu isteği uyandıran afiş; amacına ulaşmış etkili bir çalışma olarak nitelendirilir.

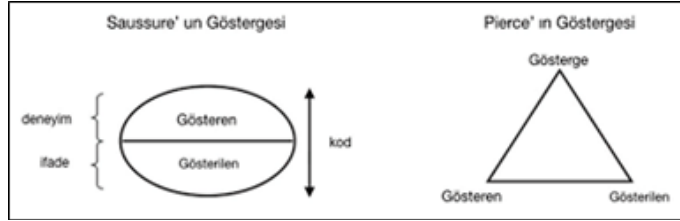
Göstergebilim, görseli ve görselde sunulanı anlamak üzerine kurulan bir bilim dalıdır. Bu sebeple insana anlam veren her şey göstergebilimin alanı içinde yer alır. Dil, resim, mimari, afiş, sinema, edebiyat, tiyatro, trafik işaretleri, işaret dili, jestler, alfabe, sağır ve kör alfabeleri, mimikler vb. göstergebilim alanına girer. Göstergebilim ayrıca göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya anlama süreçlerini içeren tüm unsurların sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalı olarak da yorumlanmaktadır. Rifat'a göre göstergebilim genel olarak; göstergelerin birbirleri ile olan ilişkilerini tespit edebilmek, gösterge dizgelerini tasvir edebilmek, anlamın ortaya çıkma sürecini saptayabilmek, gösterge ve gösterge dizgelerini sınıflandırabilmek ya da insanla dünya, insanla insan arasında olan etkileşimi yorumlayabilmek, bu amaçtan yola çıkarak da kapsayıcı, yalın ve tutarlı bir kuram oluşturabilmek gibi çok sayıda farklı araştırma alanını kapsamakta olan bilim dalı şeklinde tanımlanmaktadır (Rifat, 2000).

Göstergebilimin temelleri 20.yy'ın başında Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure tarafından atılmıştır. Saussure, "dil'in düşünceyi ifade etmekte olan bir göstergeler sistemi" ve diğer gösterge sistemlerinin (alfabeler, yazılar, askeri işaretler) içerisinde en önemlisi olduğunu söylemiştir. Saussure, dilbilimsel göstergeyi ses imgesi ile kavram şeklinde incelemiştir. Onun düşüncesine göre, gösteren (ses imgesi) ile gösterilen (kavram) dışsal olan herhangi bir nesneden bağımsız olmakta ve toplumsal anlaşmalara dayanmaktadır.

Kavrama dair yapılan yorumlamalar ve tanımlamalar da göstermektedir ki; göstergebilim, insanın içinde yaşadığı dünya ve topluma dair anlamlandırma eylemi için son derece önemli bir yöntemdir. Böylelikle bilinmezler biline döner, anlaşılmayan kimi noktalar daha anlaşılır hale getirilerek içselleştirilir.

Göstergebilim topluma özgü ortak değerlere dayanmaktadır. Bu ortak öğeleri paylaşan herkes için

aynı/benzer anlamları ifade eden göstergeler, “tekrar” edilerek pekiştirilir ve yaygınlaştırılır. Böylelikle hayatın içinde var olan her bir gösterge ortak birer kod haline gelir. (Çağlar, 2012). Görsel unsurların egemen olduğu ve belirleyici olduğu günümüz toplumsal yaşamında, elbette ki birarada yaşanmışlık duygusunun şekillendirdiği ortaklık bir anlamda benzer düşünme ve yorumlama eylemine de sebep olacaktır.



Şekil-I: Saussure ve Pierce'ün Gösterge Şekli

Toplumsal yaşamın sürdürülmesinde, etkin ve aktif olarak bireyin konumlanmasında kuşkusuz göstergelerin önemi çoktur. Bu göstergeler aracılığıyla yaşanmışlıklar aktarılır ve benzer düzeyde ortak yorumlamalar yapılabilir.

Çok katmanlı sinema anlatısı içindeki her bir bölümün, parçanın detaylandırılması göstergelerle mümkün olmakta ve böylelikle de filmin mesajının ve dilinin ne anlatmak istediği daha anlaşılır olarak ortaya konmaktadır. Dil temelli olan bu gösterge sistemlerinden hareketle bütüncül bir anlamlandırma yapmak için ortaya konan göstergelerin tekil anlamları yanında toplu olarak birarada oldukları anlamaları ve yarattıkları çağrışımlar da önem kazanmaktadır. Bir göstergenin taşıdığı anlam her zaman çok açık olmayabilir. Örneğin Amerikan western filminde bir şerifin suratındaki yara izi onun da şiddete maruz kaldığını gösterir. Fakat aynı yara, bir kanun kaçağının ya da bir mahkumun yüzünde verildiğinde zihin onların kötü olduğunu, şiddetin onların yaşamının adeta bir parçası olduğu şeklinde bir yorum yapılabilir. Bu görüşten hareketle bir göstergenin kesin anlaşılabilirliğini belirleyen bağlamdır.

Tablo 1: Çekim ölçekleri

Gösteren	Tanım	Gösterilen (anlam)
Yakın çekim	Yalnızca yüz	Samimiyet
Orta çekim	Bedenin çoğu	Kişisel ilişki
Uzun çekim	Dekor ve kişiler	Bağlam, alan, Kamusal uzaklık
Genel çekim	Kişinin bütün bedeni	Toplumsal ilişki

Kaynak: Arthur Asa Berger, Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993, s.35

Tablo 2: Kamera hareketleri ve Kurgu Tekniği

Gösteren	Tanım	Gösterilen (anlam)
Aşağı çevrinme	Kamera aşağı bakar	Güç, yetki
Yukarı çevrinme	Kamera yukarı bakar	Küçüklük, zayıflık
Optik öne kaydırma	Kamera yaklaşır	Gözlemeleme, odak
Açılma	Görüntü boş ekranda belirir.	Başlangıç
Kararma	Görüntü gider ekran boş kalır.	Bitiş
Kesme	Bir görüntüden diğerine geçilir.	Eşzamanlılık, telaş
Silme	Görüntü ekrandan silinir.	Vurgulu son

Kaynak: Arthur Asa Berger, Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993, s.35

Yukarıdaki tablolardan ve diğer örneklerden de anlaşılacağı gibi sinema, anlatacaklarını ya da vermek istediği mesajı çoğu zaman doğrudan değil de göstergeler kullanıp izleyenin zihninde çağrışımlar yaparak anlatır. Böylelikle sinema filmler aracılığıyla hem herşeyi açık etmemiş ve apaçık anlatmamış olur hem de izleyenleri düşündürüp sorgulatarak aktif bir eylemin içine dahil etmiş olur.

Göstergeler, birarada yaşayan insanların rasyonel düşünmesi, anlamlı yorumlar yapması ve birbirleriyle etkili ve kalıcı iletişim kurmasında son derece önemlidir. Görseli çok etkin bir anlatı diline sahip filmler içinde ve aracılığıyla anlatılan dünyaya dair tüm bilinmezler ya da sorgulamalar, görsel kodların anlamlandırılması ile mümkün olmaktadır.

Sinema, toplumun bir ayna misali gösterenidir. Bu sebepten dolayı da, ülke içinde gerçekleşen her türlü olay psikolojik yansımaları ve duygu durumları ile beraber filmlere de konu olmaktadır. Toplu olarak birleşilen/birarada olunan ve 'biz' bilinciyle aidiyet duygusunun olduğu mutlu zamanlar yanında darbelerin, siyasal istikrarsızlığın, ekonomik sıkıntıların ve toplumdaki her türlü karmaşanın bireyler üzerinde yarattığı endişe ve umutsuzluğun sinema perdesine de yansımaları son derece olağandır. Toplumsal ölçekte yaşananların sinema anlatısına malzeme olması, sembolik anlamda bir temsil ve sunum alanı olan afişlerin de görsel birer tanıtım unsuru olarak benzer kaynaklardan beslenerek yapılanmasına ve şekillenmesine sebep olmaktadır. Filmin tamamının küçük ama etkili bir prototipi olan afişler; izleyenlerin zihninde yansıttıkları, vurguladıkları ve çağrıştırdıkları ile iz bırakarak farkındalık yaratarak ilgi çekerler.

## Metodoloji

**Kapsam ve Sınırlılıklar:** Çalışmanın ana konusu olan Kıbrıs temalı filmler kapsamı oluştururken, 1959'dan başlayarak üretilen Kıbrıs temalı filmlerin niceliksel olarak çokluğu nedeniyle çalışmanın örnekleme sınırlandırma getirilmiştir. Bu sınırlama Kıbrıs Barış Harekati'nin yapıldığı yıl olan 1974 yılı ve 1977 yılları arasındaki 4 yıllık periyotta üretilen filmlerden, amaca yönelik örnekleme oluşturacak şekilde seçilmiştir. Bu bağlamda kapsam ve sınırlılıkları belirlenen çalışmanın örnekleme oluşturulmuştur.

Örneklemi oluşturan filmler:

Önce Vatan (1974)

Göç (1974)

Zafer Kartalları Kıbrıs'ta (1974)

Kıbrıs Fedailerini (1975)

Sezercik Küçük Mücahit (1975)

Silah Arkadaşları (1977)

**Yöntem-Bulgular ve Analiz:** Çalışmanın örnekleme dahil olan filmler, göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Örneklem olarak seçilen film afişleri, göstergebilim analizi ile gösteren-gösterilen arasındaki ilişki üzerinden yapılan sınıflandırma üzerinden anlam birliği/bütünlüğü yorumlanacaktır. Göstergebilim daha yaygın ve daha sadeleştirilmiş anlatımla, insanın, içinde bulunduğu dünyayı anlamlandırmasını sağlayacak model yaratmaktadır. Görsel olarak sunulan veriyi anlamlandırma süreci olan göstergebilimsel çözümleme yöntemi günümüzde sıklıkla doğru anlama/anlamlandırma için tercih edilmektedir. Film afişlerine dair doğru anlamlandırma yapabilmek için göstergebilimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir.

**Tartışma ve Değerlendirme:** Kıbrıs konulu 6 film üzerinden yapılan göstergebilimsel analizde de görüldüğü gibi, çekilen filmlerde mücadele, hak arayışı ile bağımsızlık ve özgürlük anlayışı kavramları öne çıkmaktadır. Bu mücadelenin görsel bir yansıması olarak film afişlerinde de benzer temalar görülmüştür. Yaşanılan dönemin bir yansıması olan film afişleri aracılığıyla zamanın her türlü yapısal değişimi, farklılığı ve gelgitleri resmedilmiştir.

## Filmlerin ve afişlerinin incelemesi





<b>Filmin adı</b>	Önce Vatan
<b>Yapım yılı</b>	1974
<b>Yönetmen</b>	Duygu Sağıroğlu
<b>Oyuncular</b>	Cüneyt Arkın, Fatma Girik
<b>Konusu</b>	Kıbrıs Barış Harekatı sırasında tanışan bir Türk askeri ile Kıbrıslı kızın aşkını anlatır.
<b>Kaynak</b>	<a href="https://www.sinefesto.com/kibris-konulu-12-turk-filmi.html">https://www.sinefesto.com/kibris-konulu-12-turk-filmi.html</a> Erişim tarihi: 14.5.2023

**Afişin yorumlanması:** Çizim/illüstrasyon olarak tasarlanan afişte, mücadele eden karakter vurgusu ön plana çıkmıştır. Afişte karakterler dışında savaşa ve mücadeleye dair görseller, afişin her iki yanında da tank ve paraşütle atlayan askerler şeklinde resmedilmiştir. Bayrağın özellikle kırmızı rengi ile güçlü bir fon olarak kullanıldığı görselde erkek karakteri askeri miğfer ile betimlenirken, kadın ise elinde silah ile gösterilmiştir. Bu ikili görsel ile kadının da mücadeledeki etkin gücü ve konumu vurgulanmıştır. Benzer şekilde kadın ve erkeğin görselin merkezinde birlikte kullanılması mücadelenin yaş, cinsiyet, kimlik vb. sınırlamalar dışında topyekün yürütüldüğü izlenimini vermektedir. Kadın-erkek üzerinden yapılan ikili yapı haricinde haklı mücadelenin genç-yaşlı, güçlü-güçsüz ayrımı yapılmadan farklı olan her türlü ikilik özelinde yapılarak kazanıldığı vurgusu yapılmaktadır.



<b>Filmin adı</b>	Göç (Kıbrıs Ufuklarında)
<b>Yapım yılı</b>	1974
<b>Yönetmen</b>	Remzi A. Jöntürk
<b>Oyuncular</b>	Fikret Hakan, Tanju Korel, Tugay Toksoz, Salih Güney, Tülin Örsek Kıbrıs Savaşı öncesinde adada bir grup insanın yaşamını konu alır. Seyithan ile Neslihan birbirlerini severler. Ancak Neslihan'ın babası Kadir ile Seyithan arasında kan davası vardır. Barış, annesini terk eden babası Oruç'u bulmaya ve ondan intikam almaya ant içmiştir. Adaya kaçak yollardan girer ve burada Çiğdem ile karşılaşır. İlk görüşte ona âşık olur. Tüm bunlar yaşanırken, savaş da giderek yaklaşmaktadır.
<b>Konusu</b>	
<b>Kaynak</b>	<a href="https://www.sinefesto.com/kibris-konulu-12-turk-filmi.html">https://www.sinefesto.com/kibris-konulu-12-turk-filmi.html</a> <a href="#">Erişim Tarihi:14.3.2023</a>

**Afiş çözümlemesi:** Afişte gerçek fotoğraflar ile çizim ortak olarak kullanılmıştır. Afişin yukarıdan aşağı yarından fazlasında dört erkek oyuncu ellerinde silah-tüfek ve bayrak ile gösterilmiştir. Filmin ismi olan Göç yazısı da çizilmiş bir Kıbrıs haritası üzerinde konumlandırılmıştır. Mavi-sarı ve kırmızı renklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı afişte, yazı altındaki ufak boşlukta ise 3 kadın oyuncunun fotoğrafları kullanılmıştır. Kıbrıs haritası üzerinde filmin isminin yanında uçak çizimleri de bulunmaktadır. Savaş, mücadele ve güç ile özdeşleştirilen eril figürler ellerinde silahlar ile afişin üst kısmında resmedilirken, kadınlar ise afişte sadece yakın çekim ya da bel plan çekimlerle afişin alt kısmında az bir alan üzerinde resmedilmiştir.



<b>Filmin adı</b>	Zafer Kartalları Kıbrıs'ta
<b>Yapım yılı</b>	1974
<b>Yönetmen</b>	Seyfi Havaeri
<b>Oyuncular</b>	Perihan Savaş, Ünsal Emre
<b>Konusu</b>	Üsteğmen Kemal ile çocukluk arkadaşı Serap birbirlerine ilgi duyarlar ancak bunu bir türlü dile getiremezler. Kemal'in komutanı, Kemal'e haber vermeden kızını ailesinden ister. Kemal ile Serap arasında söz kesilir ve ardından Kemal göreve gider. Kemal görev sırasında kaza geçirir ve görme yetisini kaybeder. Hayata küsen Kemal, Serap'la bir daha görüşmek istemez.
<b>Kaynak</b>	<a href="https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/4057/zafer-kartallari">https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/4057/zafer-kartallari</a> Erişim Tarihi: 23.05.2023

**Afiş Çözümlemesi:** Savaş, mücadele, hak arayışı ve yaşam hakkının savunulması gibi konuları çağrıştıran görsel unsurlar afişin genelinde kullanılmış ve afiş aracılığıyla filmin anlatı yapısına, hikayesine ve mesajına dair net bir bakış ortaya konmuştur. İllüstrasyon tekniği ile hazırlanan afiş; tank, savaş gemisi, savaş uçağı, silah, miğfer, paraşüt, asker görselleriyle bir anlatı oluşturmuştur. Afişin sol orta kısmında büyük ölçülerde bir Türk bayrağı yer alırken sol alt köşede ise düşman olarak konumlandırılan Yunan bayrağı küçük boyutta yer almıştır. Mavi, kırmızı ve yeşil renklerinin ağırlıkta olduğu afişte yeşil ile askeri mücadelenin neferi askerler, kırmızı ile mücadelenin ve karşılıklı savaşın sebep olduğu yıkım ve patlama, mavi ile savaşın deniz ve hava sahasında da devam ettiği vurgulanmıştır.



**Filmin adı** Kıbrıslı Fedailer

**Yapım yılı** 1974

**Yönetmen** Müjdat Saylav

**Oyuncular** Salih Güney, Karaca Kaan, Hayati Hamzaoğlu

**Konusu** Bir Türk direniş grubunun Mağusa'da tuzağa düşürülerek katledilmesi karşısında bu orantısız güce karşı Türk direnişçilerinin kahramanca göğüs germesi anlatılmaktadır.

**Kaynak** <https://phebusmuzayede.com/28683-kibrisli-fedailer-film-afisi-yonetmen-mujdat-saylav>

**Erişim Tarihi:** 3.06.2023

**Afiş çözümlemesi:** Benzer tema ve konudaki film afişlerinde sıklıkla kullanılan mevzi almış Türk askeri, görsel kompozisyonun merkezinde illüstrasyon şeklinde konumlandırılmıştır. Askerin arka fonunda ise tamamen gerçek bir gazete küpürü kullanılmıştır. Küpürde ise, askeri mücadele konusunda Türklerin kararlı, haklı ve kazanan taraf olduğuna dair yapılan haber başlıkları yer almaktadır. Afişin üstünde kırmızı renge siyah gölge ile oluşturulmuş filmin adı yer alırken, alt kısımda ise filmin oyuncularının vesikalık fotoğraf ölçeğinde ve boyutunda gerçek resimleri yer almaktadır.





<b>Filmin adı</b>	Sezercik Küçük Mücahit
<b>Yapım yılı</b>	1975
<b>Yönetmen</b>	Ertem Göreç
<b>Oyuncular</b>	Sezer İnanoğlu, Perihan Savaş, Orçun Sonat
<b>Konusu</b>	Bir okulda öğretmenlik yapan Lale ile pilot subay Murat evlenirler. Ancak Murat bir uçak kazasında ölür. Bu sırada hamile olan Lale, Murat'ın Kıbrıs'ta yaşayan kız kardeşi Aynur'un yanına yerleşir. Lale kısa bir süre için Türkiye'ye döner. Bu sırada Kıbrıs'ta Aynur'un evi EOKA örgütüne mensup bir grup komitacı tarafından basılır. Aynur ve eşi öldürülür. Lale'nin küçük oğlu Sezer ise olay yerinde bulunan bir adam tarafından kurtarılır. Sezer yıllar sonraki bir EOKA saldırısı sonucu geçmişine dair gerçekleri öğrenir. Sezercik, annesini bulmak ve mücahitleri yaşananlardan haberdar edebilmek için elinden geleni yapar.
<b>Kaynak</b>	<a href="https://www.sinematurk.com/film/5821-sezercik-kucuk-mucahit/">https://www.sinematurk.com/film/5821-sezercik-kucuk-mucahit/</a> Erişim Tarihi: 3.06.2023

**Afiş çözümü:** Çalışmada örnekleme oluşturan film afişleri içinde görsel olarak sadece gerçek fotoğrafı kullanan afiştir. Afişte çocuk oyuncuların anlatının merkezinde yer aldığı bir çok film örneğinde (Ayşecik-Ömercik vb.) olduğu gibi incelenen bu Sezercik filminde de; değişmeyen ana karakterin farklı maceralarından birisi anlatılmaktadır. Küçük Mücahit adı ile vizyona giren bu Sezercik filminde; Sezercik'e kutsal bir amaç için savaşan kimselere verilen mücahit sıfatı yakıştırılmıştır. Yaşı küçük olmasına rağmen, bilinç düzeyi ve sahip olduğu değerleri yüksek olan Sezercik üzerinden milli bir mücadelenin haklılığı ve gücü vurgulanmaktadır. Benzer şekilde farklı yaş gruplarında var olan bu mücadele ruhunu betimlemek açısından da önemli bir anlatı dili mevcuttur. Afiş içerisinde 3 farklı gerçek fotoğraf kullanılmıştır. 3 fotoğrafın ikisinde Sezercik askeri üniforma ile resmedilirken kalan diğer fotoğrafta ise yaşına uygun çocuk kıyafeti ile gösterilmiştir. Fotoğrafların sarı fon üzerine yerleştirildiği afişte, oyuncu isimleri en üstte yer alırken, filmin diğer oyuncularının isimleri ve yapım-yönetim ekibinin isimleri ise sol alt köşede yer almaktadır.



**Filmin adı** Silah Arkadaşları  
**Yapım yılı** 1977  
**Yönetmen** Osman F. Seden  
**Oyuncular** Kadir İnanır, Perihan Savaş

Filmde askerliklerini birlikte yapmış dört dostun, yıllar sonra karşılaşması ve yaşadıkları macera konu ediniliyor. Murat, askerden sonra gazetecilik yapan bir delikanlıdır. İşi gereği bir haberi araştırırken karşısına askerlik arkadaşı Başkomiser Kemal çıkar. İkili anılarını tazelerken Murat, gazeteye yazmış olduğu yazılar sebebiyle birçok kaçağın peşinde olduğunu belirtir. Murat'ın düşüncelerini yazmaması ve başarılı bir gazeteci olduğu için kaçaklar için tehlike arz etmesi onun öldürülmesi kararını doğuracaktır.

**Konusu**

<https://www.filmler.com/film/silah-arkadaslari/>

**Kaynak**

Erişim Tarihi: 4.06.2023

**Afiş çözümlemesi:** Gri bir fon üzerine filmin oyuncularının yüz/kafa çizimlerinin oluşturduğu bu afiş çalışmasında filmin anlatı yapısına dair çarpıcı bir görsel yoktur. Örneklem olarak seçilen önceki film afişlerinde görülen savaş-mücadele detayları bu film afişinde görünmemektedir. Sadece bireysel anlaşmazlık ya da kavga izlenimi veren 2 görsel dışında afiş, görenlerin zihninde belirgin bir imaj ya da yorum bırakmamaktadır. Oyuncuların isimleri üstte yer alırken, filmin ismi ve diğer oyuncular ile yapım-yönetim kadrosu ise altta konumlandırılmıştır.

Anlatı yapısının sürekliliği açısından, filmlerdeki anlatı içinde inşa edilen karşıtlıklardan yararlanılmıştır. Oluşturulan bu karşıtlıklar ile mesajın daha anlaşılır ve belirgin olması sağlanmıştır.



Asker	Sivil
Kadın	Erkek
Dost	Düşman
Savaş	Barış
Sevgi	Nefret
Yaşam	Ölüm
Galip	Mağlup
Kazanmak	Kaybetmek
Haklı	Haksız
Güçlü	Güçsüz

## Sonuç

Günümüzde görsellik, içerik kadar etkili bir sunum unsurudur. Biçim ve içerik dengesinin kurulduğu yapıların akılda kalıcılığı ve hatırlanma olasılığı daha yüksektir. Sinema endüstrisinin tekil ölçekte önemli bir yansıması olan filmler de; kısa bir tanıtım videosu (teaser) ya da görsel olarak bilgilendirici bir afiş/poster çalışması ile dikkat çekmektedir. Sunulan bu görsellerin içeriğinde vurgulanan öğelerden kullanılan renklere, grafik-animasyon tercihinin kadar hemen her detay, farkındalığı arttıran görsel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Türk Sinemasında türsel çeşitlilik olarak bakıldığında, tarihsel bilinci ortaya koyan ve pekiştiren 1974 Kıbrıs Barış Harekatı sonrası çekilen Yeşilçam filmlerinde Kıbrıs konusu sıklıkla işlenmiş ve filmler aracılığıyla tarihsel döneme dair hikayeler sunulmuştur. 1974 yılı ve sonrası yıllarda çekilen Kıbrıs konulu filmlere genel olarak bakıldığında, çeşitli temalara dair vurgular öne çıkmaktadır. Kutsal olan bayrak ve vatanın sunulmasından, askere karşı olumlu bakışın pekiştirilmesine dair pek çok konuda görsel kod sunan film afişleri, filmlerin içeriğine dair genel bir izlek de sunmaktadırlar. Özellikle Barış Harekatı sonrası Yeşilçam'da Kıbrıs'ı konu edinen filmlerin sayısındaki niceliksel artış, filmlerin niteliksel olarak da öne çıkmasına sebep olmuştur. Vatan bilinci ve biz duygusuna dair görselliğin öne çıktığı afişler aracılığıyla Anadolu'da yaşayanlara bir yavru vatan duygusu kazandırılırken, Kıbrıslılara ise yalnız değilsiniz mesajı verilmektedir. Verilen mücadelenin tüm unsurları ile anlatıldığı görseller de, bu mesajı pekiştirecek nitelikte tasarlanmıştır. Çizim (ilüstrasyon) ya da fotoğraf ile tasarlanan film afişlerinde görselliği oluşturan tüm ana ve yan unsurlarda "Biz" bilinci ile haklı mücadelenin varlığı vurgulanmakta ve tüm bu konulara ilişkin izleyenlerin zihninde ortak anlam kodlarının yerleşmesine sebep olan bir bilinç oluşturulmaktadır.

## Kaynakça

- Ambrose, G.&Harris,P. (2014). Grafik Tasarım Temelleri Dizisi: 07 Grafik Tasarımda Renk. B.Bayrak (Çev.). İstanbul:Literatür
- Aydın, S.- Ege, Ö. (2022). “Türkiye Sinema Afişleri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme: Pelin Esmer Film Afişleri”, Sanat ve Tasarım Dergisi. Issue 28
- Becer, E. (1997). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi
- Berger, A. (1993). Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Bingöl, F. Ö. (2010). Devlet Tiyatrolarında 2003-2007 Yılları Arasında Yapılan Afişlerin Tasarım ve İçerik Açısından İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ceylan, İ. G., Ceylan, H. & Mansuroğlu, Ö. (2017). Level of Awareness on Target Groups and Color Topics of the Students from Different Disciplines who Took a Graphic Design Class: “An Example of Scary Movie Poster and Cartoon Poster”. Journal of Current Researches on Social Sciences (JoCRESS). Volume:7 Issue:3
- Civelek, O. (2018). “Türkiye Tanıtım Afişlerinin Göstergebilimsel Bir Analizi; Home of Turkey Afişleri Örneği”. Turkish Online Journal of Design Art and Communicatio. Volume:8, Issue 2
- Çağlar, B. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi,3(2). s:22-34
- Çeken, B. (2016). “İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi ‘Film Afişi Örneği’”. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi. Volume:11 Issue:2
- Çilingir, A. (2022). “Gurbet Kuşları Film Afişinin Göç Olgusu Bağlamında Göstergebilimsel İncelenmesi”. Erciyes Akademi. Volume 36
- Demir, K. (2021).“Ekşi Elmalar Film Afişi Üzerine Göstergebilimsel bir Deneme”, Aksaray İletişim Dergisi. Cilt:3 Sayı:1
- Demir, Y.-İlden, S. (2016). “Seyfi Teoman Filmlerinin Göstergebilimsel Afiş Çözümlemesi”. Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:9 Sayı:17
- Ergül, N. (2021).“Göstergebilimsel İmge Analizi: Muhsin Bey Film Afişi Örneği”, International Journal Of Social, Humanities and Adminstrative Sciences, Vol:7, Issue:44
- Güney, N. (2009). Sinema Filmlerinin Reklam ve Tanıtımında Afiş ve Fragmanların Rolü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Holat, O. (2021). “Netflix’teki Türk Dizi Afişlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi”, Sanat ve Tasarım Dergisi. Issue 27
- Kiraz, B. (2020). “Popüler Jeopolitik ve Sinema: Önce Vatan Filmi Özelinde Türkiye’nin Jeopolitik Söyleminde Kıbrıs’ın Analizi”, Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, Cilt: 8, Sayı:2
- Kurt, N.O. (2019). 2010-2017 Yılları Arasında Yapılmış Çocuk Film Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı
- Marşap, G. (2021). Türk Sinemasında Tarihi Filmlerin Afişleri, Ankara:Gazi Kitabevi
- Marşap, G. (2022).“Kıbrıs Tarihi Film Afişlerinde Türk Bayrağı ve Tarih Bilinci”. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi. 7(14)
- Noyan, N., E. (2001). Kadının Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili(1965-1975). D. Derman (Der), Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1 İstanbul: Bağlam
- Onuş, E. (2018). “Kıbrıs Türk Varoluş Mücadelesi Konulu Eserlerde Kadın Kahramanlığı”. Journal of Turkish Language and Literature. Volume:4 Issue:1
- Önder, B. (2022). Propaganda Afiş Sanatının İdeolojik Bir Aygıt Olarak Söyleme Tezahürü. Ankara:Siyasal Kitabevi

- Rifat, M. (2000). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları. İstanbul: Om Yayınları
- Şahin, M. (2015). “Türk Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm”. Erciyes İletişim Dergisi. Cilt: 4, Sayı: 2
- Türkkol, F. (2013). Türk Filmlerinde Kıbrıs ve Kıbrıslı Türkler Türkiye Kameralarında Kabul ve Ret: Mazlum Türk ve Kıbrıslı Türk . Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 4 (1)

## EĞİTİMDE GÜNCEL YAKLAŞIMLARIN ODAĞINDA ÖĞRENENLERİN İYİ OLUŞ HALLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

**Dr. Öğretim Üyesi Selime Güntaş Işık**

Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi KKTC Yerleşkesi, KKTC,  
selime.guntas@asbu.edu.tr  
ORCID No: 0000-0001-5594-7259

### ÖZET

*Son dönemlerde hızla değişen bilim ve teknoloji ile birlikte toplumların genel yapısında da değişim ve gelişim kaçınılmaz olmuştur. Dolayısı ile eğitim-öğretim kurumları bu değişim ve yeniliğe ayak uydurmayı sağlayan ana unsur olarak görülmektedir. Her toplumda bu değişim ve gelişimlerin ortak özelliklerine bakıldığında bireylerin aktif kılındığı, araştırmaya önem veren, problem çözme odaklı becerilerin olduğu, eleştirel bakış açısı ile düşünme ve aynı zamanda üretim odaklı bireylerin yetişmesi olduğu görülmektedir. Modern eğitim anlayışında başlıca yaklaşım olarak yapılandırmacı yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Yapılandırmacı yaklaşımda temel hedef bilgiyi öğrencinin kendisinin yapılandırmasıdır. Öğrencinin öğrenmesine ilişkin alternatif etkinlikler sunan yapılandırmacı yaklaşım, öğrencilerin bireysel farklılığına önem veren, demokratik sınıf ortamı sunan, öğrencinin bilişsel ve duyuşsal kazanımlar edinmesini amaçlar. Aynı zamanda öğrenme isteği kazandırma ve kalıcı öğrenmeyi arttırmaya ilişkin öğrenme yaklaşımları ve eğitim stilleri geliştirmeyi ön plana çıkarmaktadır. Yapılandırmacı bir yaklaşım, etkileşimli öğretim yoluyla öğrenmeye ve kontrol odağını öğrenciye veren alternatif değerlendirme tekniklerine odaklanır. Burada vurgu, öğrencileri öğrenmeye aktif ve açık olmaya teşvik eden ürün üzerinde değil, süreç üzerindedir. Bu, öğrenme sevgisi, akademik bağlılık ve duygu yönetimi gibi pek çok olumlu duygu üretir ve bu duygular öğrenenlerin ilgisini çekecek ve onları bilginin kurucuları yapacaktır. Öğrencilerin iyi oluşu ağırlıklı olarak olumlu duygular ve tutum, okuldaki olumlu ilişkiler, dayanıklılık, kendini iyileştirme ve öğrenme deneyimlerinden yüksek düzeyde memnuniyet ile karakterize edilen sürdürülebilir bir durum olarak tanımlanmaktadır. Eğitimde yapılandırmacı yaklaşımlar ile öğrencilerin iyi oluşu arasında pozitif yönde anlamlı ilişki olduğu söylenebilir.*

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim, Eğitimde Güncel Yaklaşımlar, Yapılandırmacı Yaklaşım, İyi Oluş

## FİLM AFİŞLERİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME: KIBRIS FİMLERİ ÖRNEĞİ

**Dr. Öğretim Üyesi Selime Güntaş Işık**

Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi KKTC Yerleşkesi, KKTC,  
selime.guntas@asbu.edu.tr  
ORCID No: 0000-0001-5594-7259

### **ABSTRACT**

*With the rapidly changing science and technology in recent times, change and development in the general structure of societies have become inevitable. Therefore, education and training institutions are seen as the main element that ensures keeping up with this change and innovation. When we look at the common features of these changes and developments in every society, it is seen that individuals are activated, have problem-solving skills, give importance to research, think with a critical perspective and at the same time raise individuals who are production-oriented. Constructivist approach emerges as the main approach in modern education approach. In the constructivist approach, the main goal is for the student to construct the knowledge himself. The constructivist approach, which offers alternative activities for student learning, aims to provide students with cognitive and affective gains, giving importance to individual differences, offering a democratic classroom environment. At the same time, it emphasizes the development of learning approaches and education styles related to gaining a desire to learn and increasing permanent learning. A constructivist approach focuses on learning through interactive instruction and alternative assessment techniques that give the student the locus of control. The emphasis is on the process, not the product, which encourages students to be active and open to learning. This generates many positive emotions, such as a love of learning, academic commitment, and emotion management, and these emotions will engage learners and make them the founders of knowledge. Student well-being is defined as a sustainable state characterized by predominantly positive emotions and attitude, positive relationships at school, resilience, self-healing, and a high level of satisfaction with learning experiences. It can be said that there is a positive and significant relationship between constructivist approaches in education and students' well-being.*

**Keyword:** Education, Current Approaches in Education, Constructivist Approach, Well-Being

## 1. Giriş

Eğitimin bilinen birçok tanımı bulunmaktadır. En genel anlamda tanımına bakıldığında bireylerin içinde yaşadıkları toplumu, yaşanan olayları, o toplumda düzen kurabilmek için gerekli olan rolleri, her türlü siyasi ve kültürel değerleri benimseme olarak ifade edilebilir. Aynı zamanda o toplumun oluşan değerleri çerçevesinde gerekli davranışları geliştirebilme süreci olarak tanımlanabilir (Çepni, 2006).

Eğitim ve toplum arasında karşılıklı iletişim ve etkileşim bulunmaktadır. Bu bağlamda eğitim bir toplumun millet olmasında büyük bir role sahipken milletin de dönemin çağdaş medeniyetler seviyesine gelebilmesinde eğitimin etkisi büyüktür. Her milletin başlıca öğeleri olan örf, âdet, gelenek, görenek ve inançlarını bir sonraki nesle aktarırken eğitimden yararlanmaktadırlar. Bunu da örgün ve yaygın olarak iki şekilde gerçekleştirirler. (Akyüz, 2014).

Örgün eğitim; belirli bir plan ve program dâhilinde gerçekleştirilen zamanı ve mekânı belli olan sistematik çaba olarak tanımlanabilir. Yaygın eğitim ise; belirli bir plan ve program dâhilinde olmayan, örgün eğitime destek için gelişigüzel ilerleyen eğitim sistemidir. Aynı zamanda aile ve çevre içerisinde kişisel yetişme alanları olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda her türlü kurs, seminer, ders materyalleri vs. yaygın eğitim unsurları olarak karşımıza çıkabilir (Akyüz, 2014).

Eğitim kavramına literatüre bakıldığında İslamiyet öncesi kahramanlık, cesur, yiğitlik ve zorlu anlamı ifade eden bunun yanı sıra ideal insan profili çizen alplik kavramının ön plana çıktığı görülür. Bu kavramın o toplum insanlarını da etkilediği söylenebilir. Bunun nedeni ise ülkelerin yurttaşlık beklentilerinin eğitim sayesinde karşılanmasıdır. Türk toplumunun halkı ve ordusu arasında sistematik bir ilişki söz konusu olup “ordu-millet” anlayışı benimsenmektedir. Dolayısı ile bu dönemdeki anlayış eğitimin amacını da şekillendirmiştir (Ögel, 1982).

Literatür incelendiğinde İslamiyet’in kabulünden sonra Türk Devletleri’nin eğitim ve öğretim özellikleri şu şekilde karşımıza çıkmaktadır (Akyüz, 2014):

İlk olarak karşımıza Türk toplumlarında “medrese” diye adlandırılan sistematik, planlı, belirli bir düzene sahip, son derece güçlü bir örgün eğitim-öğretim kurumu olan bir “okul” kavramı ortaya çıkmaktadır. Medreseler, çok kısa sürede benimsenmiş ve her tarafa hızlıca yayılmaya başlamıştır. Medreselerin Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruluncaya kadar önemini koruduğu görülmektedir.

Cumhuriyet Dönemine gelindiğinde öncelikle mevcut olan okul ve öğrencileri tespit etmek amacıyla ayrıca gerekli çalışmaların tespiti ve eğitime milli bir yön verme doğrultusunda 15-21 Temmuz 1921 tarihlerinde Ankara’da düzenlenen I. Maarif Kongresi kurulmuştur. Bir devletin olmamasına rağmen böyle bir kongrenin düzenlenmiş ve kurulmuş olması eğitime verilen önemi ve değeri net bir şekilde ortaya koymaktadır (Kırpık vd., 2016).

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte eğitim alanında Tevhid-i Tedrisat kanunu ilk faaliyet olarak kabul edilmektedir. Eğitim ve öğretim alanında bir bütünlük sağlanması amacıyla bu kanun 3 Mart 1924 yılında çıkarılmıştır. Daha önce eğitim kurumu olarak üç farklı kurum faaliyet göstermekteydi. Azınlık okulları ile yabancı okullar, medreseler ve son olarak batı tarzında açılmış olan okullar idi (Akyüz, 2014).

Cumhuriyet döneminde bir diğer eğitim politikası ise karma eğitim olduğu görülmektedir (Kamer, 2014). Yine eğitim alanında gerçekleştirilen yenilikler arasında 1 Kasım 1928 tarihinde yapılan harf inkılabıdır (Kırpık vd., 2016). Bu dönemde yapılan en önemli yeniliklerden bir tanesi Köy Enstitülerini kurmak olmuştur. Sosyoekonomik bakımdan köylüleri geliştirmek amacı güden Köy Enstitüleri aynı zamanda rehberlik edecek öğretmenler yetiştirmeyi amaçlamıştır (Binbaşoğlu, 2009).



21.yy gelindiğinde teknoloji ön plana çıkmış eğitim ve teknoloji birbiri ile entegreli ilerletilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda E-okul, MEBBİS, Eğitim Bilişim Ağı (EBA) internet ortamında kurulduğu görülmektedir (Kırpık, vd., 2016).

Son olarak 2005 yılında program değişikliği yapılmış böylece davranışçı (geleneksel) eğitimin yerini yapılandırmacı (çağdaş) eğitim modelinin aldığını görmekteyiz. Fakat bu programın ne yazık ki süreç olarak başarılı bir işleyişe sahip olmadığını söylemeliyiz. Yapararak ve yaşayarak öğrenme, öğrencinin aktif öğretmenin pasif olduğu bir yaklaşımı temel alan yapılandırmacı programı kabul etsek de uygulamada uygulama olarak geleneksel eğitim modeli ile devam edildiği görülmüştür (Akçay, 2006). Bu çalışmada geleneksel derleme yöntemi kullanılmıştır. Geleneksel derleme; alanında uzman kişiler tarafından genelde bir metodolojiye bağlı kalmadan yapılan değerlendirmelerdir. Diğer bir ifade ile geleneksel derleme: Belirli bir konuda yayınlanmış iki veya daha fazla çalışmanın üzerinde inceleme yapılarak bulgu, sonuç ve değerlendirmelerini sentezleyen çalışmalardır. Genellikle o alanda uzman olan kişiler tarafından belirli bir yöntem izlenmeksizin, farklı yollarla ve farklı kaynaklardan elde edilen bilgilerin derlendiği yazılardır (Burns & Grove, 2009; Gerrish & Lacey, 2010; Moule & Goodman, 2009).

## Geleneksel Eğitim

Geleneksel eğitim denildiğinde ilk akla gelen kavramlar arasında öğretmenin pasif öğrencinin aktif olması, ezbere dayalı bir eğitim olması, daha çok soru - cevap, düz anlatım, tartışma gibi öğretim yöntemlerinin kullanılması son olarak hem ders akışına hem de ölçme - değerlendirme yöntemlerine ilişkin öğretmenin karar mekanizması olarak görülmesi yer almaktadır. Dolayısı ile öğretmenin bilgiyi öğrenciye sunması söz konusu olduğundan öğrenci tarafından bilgiyi sorgulama, araştırma yapma ya da üretmesi mümkün değildir (Gürses, 2010).

Öğrenmenin esas olarak alındığı geleneksel eğitimde her öğrenci eşit olarak aynı öğrenme süresi, aynı bireysel özelliklere sahip olarak tek tip kabul edilmektedir. Her konuyu aynı şekilde, aynı sürede ve aynı seviyede öğreneceği varsayılır (Duruhan, 2004).

Ülkemizde ne yazık ki eğitimde insan yetiştirebilmenin geleneksel anlayışa dayalı yöntem ve tekniklerle olduğu görülmektedir. Geleneksel eğitiminde öğretmen merkezli öğrenme söz konusu olduğundan öğrencilerin bireysel farklılıkları göz ardı edilmekte öğrenciler pasif alıcılar olarak yalnızca ezbere ve tekrara dayalı öğrenme ile eğitimlerini sürdürmektedirler. Uygulamaya dönük olmayan, öğrencilerin pratik yapmada aktif kılınmadığı bir durum söz konusudur. Tüm bu durumlar sebebi ile öğrenciler yaşam boyu öğrenmeyi temel almayan, her yerde her ortamda öğrenmeyi saf dışı bırakan geleneksel eğitim ile eğitildiklerinden dolayı hem okul içi hem de okul dışı yaşamlarının olumsuz şekilde etkilenmesi kaçınılmazdır (Duruhan, 2004).

Son olarak geleneksel öğretimde, daimilik ve esaslı eğitim anlayışı ile idealizm ve realizm felsefi akımlarını benimseyen programlara sıkça yer verilmektedir. Geçmişteki bilgi ve tecrübeleri, yeni nesillere ulaşmasını amaçlayan bu stratejinin kullanıldığı eğitimde konu odak noktasına alınıp öğreticiden öğrenene doğru tek taraflı bilgi aktarımı vardır (Demirel, 2010 akt. Ulubey ve Aykaç, 2017).

Geleneksel öğretim yaklaşımının hâkim olduğu sınıf ortamında;

- i. Öğrenme sıkça çalışmayı gerektiren ve öğrencilerin isteksizliği söz konusudur.
- ii. Disiplinlerin her biri kopuk kopuk öğrenciye ulaşır.
- iii. Yaratıcılıkları ortaya koymaz, bireysel ayrılıkların sınıf düzenini olumsuz şekilde etkilenileceği düşünülür. İstenen öğrenci modeline ulaşmak istenir (Utecht, 2003).
- iv. Öğretmen merkezli olup, sürekli öğretmen verici konumunda olup öğrenci alıcıdır. Öğrencilerin, kabiliyetlerini ortaya çıkaracak sanatsal derslerden çok tarih, matematik, fen, yabancı dil gibi derslere ağırlık verilir (Toolin, 2004).

### Eğitimde Güncel Yaklaşımlar

Bir devleti devlet yapan ve bir toplumu toplum yapan en önemli unsurlardan biri eğitimidir. Eğitimin önemi tarihten bu yana her geçen artmış ve bundan sonra da artarak devam edeceği ifade edilebilir. Her devlet eğitim kalitesini daha iyiye, sistematikliğe ve geliştirme yönünde birtakım amaçlar güder. Türkiye’de son yıllara bakıldığında bilhassa eğitim kavramı ve içeriği yönünde ciddi değişim ve gelişim yapıldığı görülmektedir. Bu değişim ve gelişim ile amaçlanan asıl hedef niteliğin artırılmasıdır. Nitelikli bireyler yetiştirildiğinde otomatik olarak toplumun kalitesi artış gösterecektir (Kurt ve Duran, 2019).

Felsefi temele dayandırılan eğitim ile başarı ve yenileşme kaçınılmaz olacaktır. Özellikle son dönemde bu felsefe 21.yy becerileri olarak eleştirel düşünebilme, yaratıcı düşünme ve takım çalışması olarak eğitim yaklaşımları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda geçmiş dönemden modern çağlara, sanayi devriminden dijital alana doğru yönelmeye, teknolojinin son dönemde geldiği nokta olan siber sistemlerin çok büyük bir yankı uyandırdığı çağda eğitim ile felsefe kavramları arasındaki ilişkinin eleştirel bakış ile değerlendirilmesi hususu son derece önem arz etmektedir (Şendağ ve Gedik, 2015).

Son dönemlerde hızla değişen bilim ve teknoloji ile birlikte toplumların genel yapısında da değişim ve gelişim kaçınılmaz olmuştur. Dolayısı ile eğitim-öğretim kurumları bu değişim ve yeniliğe ayak uydurmayı sağlayan ana unsur olarak görülmektedir (Davis ve Shade, 1994). Her toplumda bu değişim ve gelişimlerin ortak özelliklerine bakıldığında bireylerin aktif kılındığı, araştırmaya önem veren, problem çözme odaklı becerilerin olduğu, eleştirel bakış açısı ile düşünme ve aynı zamanda üretim odaklı bireylerin yetişmesi olduğu görülmektedir (Acar ve Anıl, 2009). Bu amaç doğrultusunda özellikle Avustralya, İngiltere, İrlanda, Amerika Birleşik Devletleri, Yeni Zelanda, İspanya, Finlandiya, İrlanda, İsrail, Avusturya, Kanada ve Singapur gibi ülkelerin modern eğitim anlayışını önemsediklerini ve eğitim programlarını bu doğrultuda düzenlediklerini görmekteyiz (Aşkar ve ark., 2005).

Türkiye’de 2005 yılında yapılan eğitim programı ile ilköğretim kademesinde yapılandırmacı anlayış benimsenmiş ve birtakım değişiklikler yapılmıştır. İlk olarak öğretim sürecinde öğrencinin aktif olması kabul edilen bu değişiklikler öğrenci merkezli etkinliklerle sürecin desteklenmesi üzerinde durmaktadır (Yayla, 2011).

Öte yandan teknolojinin sürekli olarak ilerlemesi ile birlikte teknoloji-eğitim arasındaki ilişkinin kaçınılmaz olmuş ve iki kavram arasındaki entegrasyon sağlanmıştır. Böylece eğitim sistemlerinde okul öncesi eğitimden başlayıp üniversite dönemine kadar her alanda ve her kademe içinde yaşanan çağın gereksinimlerini tespit etme ve karşılama ile birlikte aynı zamanda o çağa uyum için sürekli gelişim ve değişim zorunludur. Bu bağlamda tüm bu değişiklikler ışığında eğitim siteminde “davranışçı” yaklaşımdan

“yapılandırmacı” yaklaşım yönünde paradigma değişikliği kabul edilmiştir (Erbaş ve diğ., 2014). Gelişen teknolojilerin eğitim alanında kullanımı bilgi ve iletişim teknolojileri birlikte bazı değişiklikler göstermektedir. Ortaya çıkan bu değişikliklerin öğretme ve öğrenmeye ilişkin yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. Böylece birtakım yeni strateji, yöntem, teknik ve taktiklerin kullanım açısından gündeme gelmesi söz konusudur (Gençer ve diğ., 2014).

Teknoloji ile paralel olarak bilgi birikimi de hızla artmış ve bu artışta yeni arayışlara girilmesi kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel eğitimde sadece dinleyen, soru sormayan, ezbere odaklı eğitim anlayışının tersine çağdaş eğitimde bilgiyi öğrencinin yapılandırması, çeşitlendirmesi söz konusudur. Bilginin hem üretim hem de tüketim olarak hızla değiştiği bu çağda eğitim misyonu da değişmiş geleneksel eğitim yerini çağdaş eğitime bırakmıştır (Erdem, 2001).

Çağdaş eğitim anlayışı ile problem çözme becerisi ön planda olup bireyin ihtiyaç doğrultusunda istenilen bilgiye kendisinin ulaşması hedeflenmektedir. Böylece birey hem ihtiyaç analizini doğru yapabilme hem de analitik düşünme becerisi ile sorgulayan bir bakış açısı geliştirebilme sağlanır. Elde edilen bilgileri sürekli olarak kullanma söz konusu olduğundan isteklilik ve motivasyon artacaktır. Dolayısı ile tüm bunları gerçekleştiren bireylerin ekip olarak performans sergilemesi gerekmektedir. Böylece süreç daha etkili kullanılırken öğrenciler daha aktif hale getirilecektir (Taş, 2005).

## 2.1. Yapılandırmacı Yaklaşım

Çağdaş eğitim anlayışında başlıca yaklaşım olarak yapılandırmacı yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Yapılandırmacı yaklaşımda temel hedef bilgiyi öğrencinin kendisinin yapılandırmasıdır. Öğrencinin öğrenmesine ilişkin alternatif etkinlikler sunan yapılandırmacı yaklaşım, öğrencilerin bireysel farklılığına önem veren, demokratik sınıf ortamı sunan, öğrencinin bilişsel ve duyuşsal kazanımlar edinmesini amaçlar. Aynı zamanda öğrenme isteği kazandırma ve kalıcı öğrenmeyi arttırmaya ilişkin öğrenme yaklaşımları ve eğitim stilleri geliştirmeyi ön plana çıkarmaktadır. Yapılandırmacı yaklaşım ile insanoğlunun eğitim sorunlarının çözümü hususunda uygulamaya yönelik modeller geliştirdiği düşünüldüğünde; öğrenen merkezli, öğrenen bireyin öğrenme durumunu önemseyen, bilgiye yine öğrenenin ulaşması, oluşturması ve geliştirmesine imkân sunan bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir (Özkan, 2012). Yapılandırmacı yaklaşımın belli başlı öncüleri olarak kabul edilen 19. Yüzyıl düşünürleri Piaget ve Bruner’in çalışmalarıyla bugünkü yapısının büyük bir kısmının oluştuğu söylenebilir. İnsanoğlunun “nasıl” öğrendiği üzerine yoğunlaşan ve geliştirilen bir yaklaşımdır. İlk olarak bilginin nasıl öğrenilmesi konusunda bir kuram geliştirilmiş daha sonra zamanla öğrenen bireylerin bilgiyi nasıl yapılandırması gerektiği yönüne doğru bir yol izlenmiştir (Demirel, 2002).

Eğitim durumları bakımından yapılandırmacı yaklaşım, öğrenme ortamlarını öğrencilerin bilgiyi çevresindeki kişilerle iletişime ve etkileşime girerek yani zengin öğrenme ortamları oluşturarak sağlanmalarını amaçlar. Böylece çeşitli eğitsel ortamlar oluşturularak bireylerin zihinlerinde canlanan bilgileri sorgulama, yanlışları tespit etme ve düzeltme hatta zihinlerindeki bazı bilgilerin yerine öğrendikleri yeni bilgileri yerleştirme imkânı elde ederler. Öğrencilerin aynı zamanda süreçte daha fazla sorumluluk alması sağlanarak daha etkin rol üstlenmeleri söz konusudur. Yapılandırmacı yaklaşımın alt dalları olarak probleme dayalı öğrenme, işbirliğine dayalı öğrenme, projeye dayalı öğrenme, sorgulamaya dayalı öğrenme ve örnek olaylar gibi öğrenme yaklaşımlarından bahsetmek mümkündür (Mant, 2015).

### 2.1.1.Probleme Dayalı Öğrenme

Yapılandırmacı yaklaşımlardan biri olan probleme dayalı öğrenmede bireyin anlamlı öğrenmesi amaçlanır. Öğrencinin aktif katılımını vurgulayan sosya-kültürel öğrenme kuramı olarak da adlandırılır. Bu kuramda öğrencinin etkin rol alması ve sosyal etkileşim son derece önemli olduğu hususuna dikkat çekilir (Jacobsen, Eggen ve Kauchak, 2002).

Başka bir ifade ile probleme dayalı öğrenme herhangi bir problem karşısında bireyin var olan problemi nasıl çözdüğü ve çözüme yönelik geliştirmiş olduğu alternatifler hedeflenir (Kahney, 1993).

Özetlenecek olursa probleme dayalı öğrenme, bireylerin bir bilgiye nasıl ulaştıklarını, o bilgiyi nasıl etkili kullandıkları ve son olarak herhangi bir probleme yönelik çözüm önerilerini kapsamaktadır. Dolayısı ile tüm bunları sağlayan probleme dayalı öğrenme disiplinler arası bir yaklaşıma ihtiyaç duyar. Probleme dayalı öğrenme, öğrenen bireylerin bilgiyi keşfetmesi, motivasyon düzeyleri, problemi çözebilme yeterliliği, bağımsız öğrenmeyi gerçekleştirme ve ekip olarak çalışabilme yetisinin güçlü olmasını sağlar. Aynı zamanda öğrenen bireyin bilgi edinme, değerlendirme yapabilme ve bilgisayar ile ilgili beceriler geliştirebilme bu yönde olumlu tutumlar geliştirebilmesine son derece önemli katkılar sunmaktadır (Akpınar ve Ergin, 2005).

Yapılandırmacı yaklaşıma bağlı eğitimde güncel yaklaşımlar; probleme dayalı öğrenme, proje tabanlı öğrenme, işbirliğine dayalı öğrenme, beyin temelli öğrenme, çoklu zeka kuramına göre öğrenme, doğrudan öğrenme ve harmanlanmış öğrenme gibi temel başlıkta konu örüntüleri yer almaktadır. Bu çalışmamızda probleme dayalı öğrenme, proje tabanlı öğrenme, işbirliğine dayalı öğrenme yaklaşımlarının ele alınmasının öğrenenlerin iyi oluş hallerinin geliştirilmesinde büyük rol oynaması sebebiyle bu üç başlık teercih edilmiştir.

### 1.1.2.Proje Tabanlı Öğrenme

Proje, tasarlama ya da tasarlanmış olanı geliştirme, hayal ya da gerçek şekilde planlayıp programlama demektir. Bundan öncekilerin tersine, eksiklikleri giderilmiş olandan ziyade; spekülasyonu ya da spekülasyonu yaratmayı kasteder. Proje tabanlı öğrenme, tasarım oluşturmaya veya geliştirmeye, hayal edip, planlayıp, kurgulayıp karşımıza çıkar. Önemli olan üründen ziyade süreçtir. Düşünceyi oluşturan başlıca kelimelerden biri olan “tabanlı” sözcüğü de projenin bir amaç değil bir altyapı ögesi olduğunu vurgulamakta ve sürece yönelmeyi göstermektedir (Erdem ve Demirel, 2013).

Proje tabanlı öğrenme yaklaşımının başlıca özellikleri: İlerlemeci eğitim felsefesi ve yapılandırmacı öğrenme kuramına dayanır. Öğrenci merkezlidir. Öğrenci bilgiyi keşfeder ve bilgiyi günlük yaşamda kullanır. Yaparak yaşayarak öğrenme gerçekleşir. Bu yüzden süreç çok önem taşır. Araştırma inceleme yoluyla öğretim stratejisinde kullanılır. Bundan dolayı araştırma ve üst düzey düşünme becerilerini geliştirmeyi sağlar. Proje sonunda bir ürün ortaya koymayı amaçlayan, elde edilen bu ürünü sunma ve rapora dökülmesine oldukça önem verilir. Üst düzey hedef alanlarının kazandırılmasında kullanılır(uygulama, analiz, sentez, değerlendirme). Süreç ve ürün aynı anda değerlendirilir. Değerlendirmeyi öğretmen ve öğrenci beraber yapar. Bu yüzden projenin detaylıca ve doğru bir şekilde değerlendirilmesi için dereceli puanlama anahtarı (rubrik) öğrencilere önceden verilir. Öğrencilerde projelerini dereceli puanlama anahtarında belirlenen ölçütlere göre hazırlayarak sunum yaparlar (Erdem ve Akkoyunlu, 2002).

Kısaca proje tabanlı öğrenme, her öğrencinin detaylı bilgi edinmesi yanı sıra iletişim beceri yönünü

güçlendiren ekip çalışması ruhu ile yaşam boyu öğrenmeyi etkin kılan bir yaklaşımdır. Proje tabanlı öğrenmenin en belirgin sonucu olarak ise öğrencilerin akademik başarılarını attıran ve kişisel gelişimlerine (özgüven duygusu, sorumluluk alma, benlik saygısı kazanma vb.) yönelik katkılar sunan empati yönünü geliştirmeye katkı sunar. Böylece bireyin kendini gerçekleştirme duygusu coşkusu artar (Ay, 2013).

### 2.1.3. İşbirliğine Dayalı Öğrenme

En geniş tanımı ile işbirliğine dayalı öğrenmeyi “öğrencilerin kendi ve diğer öğrencilerin öğrenmelerini en yüksek düzeye çıkarmak için birlikte çalışmayı sağlayan, küçük grupların öğretimsel kullanımı” olarak ifade edilebilir (Saban, 2002). Bu öğrenme modeli ile öğrenen bireylerin beraber çalışabilmeyi öğrenmesi ve birbirleri ile iş bölümü yaparak kısa zamanda hep beraber başarı elde edebilmeyi amaçlar (Jacobsen, Eggen ve Kauchak, 2002). Aynı zamanda her öğrenenin kendi başarısını arttırabilme, özsaygısını kazanma, üst düzey öğrenme becerisi kazandırma ve okul ile derslere olan tutumları olumlu yönde geliştirme açısından son derece önemlidir. Tüm bunlar gerçekleştiğinde otomatik olarak toplumsal beceriler gelişmiş ve tüm bireylerin başarısı kaçınılmaz olacaktır (Erdem, 2005). Grup üyelerinin her birinin üzerine düşen görev ve sorumluluklarının farkında olması sağlanmalıdır. Elden edilen her bireysel başarının grup olarak elde edilen akademik başarıya katkı sağlayacağı bilinci verilmelidir (Kagan, 1994). Öğrenme ortamları bakımından işbirliğine dayalı öğrenme ortamları incelendiğinde öğrencilerin birbirlerinin başarı düzeylerini olumlu yönde etkilediği, kolaylık ve destek sağladığı görülmektedir. Yardım etme duygusunun gelişmesini sağlayan işbirliğine dayalı öğrenmeye gerekli teşvik sağlanmalıdır ve öğrenciler doğru şekilde yönlendirilmelidir (Saban, 2002).

Son olarak bir diğer önemli husus işbirliğine dayalı öğrenme gruplarında öğrencilerin ilgili konu ve ekip ruhu ile çalışabilmesi kişilerarası veya sosyal becerileri öğrenme ile ilişkilendirilebilir (Saban, 2002). İşbirliğine dayalı öğrenme sayesinde gerek tüm sınıf, gerekse sınıftaki bir öğrenme grubu olsun, problemleri çözenin yanı sıra anlamlı öğrenmeyi bireysel olarak yapabileceğinden daha iyisini elde eder. Bireysel veya rekabetçi çalışmalarla karşı karşıya gelindiğinde işbirliğine dayalı öğrenme sayesinde daha fazla mantık yürütme, birden fazla bakış açısı, yeni ve çeşitli orijinal fikirler ve problemlere yönelik birden fazla çözüm önerileri geliştirilmesine katkı sağlar. (Jacobsen, Eggen & Kauchak, 2002).

### 3. Öğrenenlerin İyi Oluşu

İyi oluş kavramı; bireylerin veya grubun psikolojik, fiziksel, sosyal veya ekonomik koşulları gibi çeşitli bağlamlardaki durumları için kullanılan genel bir terimdir. Önemi giderek daha fazla anlaşılan ve ülkemizde “iyi oluş, iyilik hali, iyi oluş hali “ gibi çeşitli terimler ile kullanılan bu kavram birçok farklı bakış açısıyla ele alınmaktadır. Konuya yönelik yaklaşımların çeşitliliğinin bir sonucu olarak da tanımlanması konusunda fikir birliğine varılması güç olmaktadır. Bunun paralelinde iyi oluş kavramının çok boyutlu bir yapısı bulunmaktadır. Alanyazında iyi oluş kavramının psikolojik, fiziksel ve sosyal boyutlarının yanında bilişsel ve ekonomik boyutlarıyla da ele alındığı görülmektedir. (Koca & Ekşi, 2021). İyi oluş, bireylerin işlevsel verimlilik ve esenliğini ifade etmekte, fiziksel, duygusal, sosyal ve bilişsel sağlığı kapsamaktadır. Bireylerin; kendilerini daha iyi hissetmelerinin yanı sıra; daha iyi performans, daha tatmin edici ilişkiler, daha güçlü bağımsızlık, fiziksel sağlık ve ruh sağlığı, öz kontrol, psikolojik dayanıklılık ve daha iyi öz düzenleme ve güçlüklerle başa çıkma becerilerine sahip olma durumları ile ilişkilidir. İyi oluş sadece iyi hissetmenin yanı sıra zihinde inanılanın ötesinde, yaşamı anlamlandırma, nitelikli ilişkiler ve yapıcı çözümler üretmeyi amaçlar. Aynı zamanda yaşamın nasıl yönlendirildiğinin ve



belirlenecek olan hedeflerin, temel beceriler yanında üst temel beceriler olan yaratıcı düşünme, eleştirel bakabilme ve metabilşsel becerilere çıkarmayı amaçladığından önem arz etmektedir. (Koca & Ekşi, 2021).

Başka bir ifade ile iyi oluş temelde hem bireysel, hem evrensel yaşamda gelişmeye ve öğrenenin potansiyelini en üst düzeyde gerçekleştirmeye yönelik bir gerçekliğe de ışık tutmaktadır. İyi oluş, eudaimonic (psikolojik iyi oluş) ve hedonic (öznel iyi oluş) olarak iki farklı bakış açısından oluşmaktadır ve genel olarak bireylerin hayatlarında esenliğe, memnuniyete, doyuma, iyimserliğe ve pozitif düşünceye sahip olmalarıdır. Bu kapsamda eğitim sürecinde iyi oluşu teşvik edici zihinsel bir arka planın oluşturulmasının uzun vadede önce bireyi ve zamanla sosyo-kültürel yapıyı değiştirmesinin ve yeniden üretmenin mümkün olacağı ifade edilebilir. Hızla ilerleyen bilim ve teknolojinin, çağımıza damgasını vurduğu günümüzde öğrenenleri iyi oluş konusunda yönlendirmemiz ve onların iyi oluşu yakalamalarını sağlamamız gerekmektedir. (Savaş, 2019).

#### 4. Yapılandırmacı Yaklaşım ile İyi Oluş İlişkisi

Yapılandırmacı yaklaşım ile insanoğlunun eğitim sorunlarının çözümü hususunda uygulamaya yönelik olarak modeller geliştirdiği düşünüldüğünde; öğrenen merkezli, öğrenen bireyin öğrenme durumunu önemseyen, bilgiye yine öğrenenin ulaşması, oluşturması ve geliştirmesine imkân sunan bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Eğitim durumları bakımından yapılandırmacı yaklaşım, öğrenme ortamlarını öğrencilerin bilgiyi çevresindeki kişilerle iletişime ve etkileşime girerek yani zengin öğrenme ortamları oluşturarak sağlamalarını amaçlar. Böylece çeşitli eğitsel ortamlar oluşturularak bireylerin zihinlerinde canlanan bilgileri sorgulama, yanlışları tespit etme ve düzeltme hatta zihinlerindeki bazı bilgilerin yerine öğrendikleri yeni bilgileri yerleştirme imkânı elde ederler. Öğrencilerin aynı zamanda süreçte daha fazla sorumluluk alması sağlanarak daha etkin rol üstlenmeleri söz konusudur.

Yapılandırmacı yaklaşım anlayışına bakıldığında ne öğretildiğinden çok nasıl öğretildiği önemlidir (Anders; 2015). Öğretimin nasıl gerçekleştiği yapılandırmacı yaklaşıma ve onun bir alt dalı olan uygulamalarla bağlantılıdır. Doğru yaklaşım ve uygulamalar bireyin yaş ve gelişim dönemlerine uygun etkinliklerle zenginleştirilerek iyi oluş düzeylerini arttırdığı görülmektedir. Bu iyi oluştan kastedilen bireylerde bilişsel, sosyal ve dil gelişimine olumlu yönden güçlü ve kalıcı etkilerinin olmasıdır (Shonkoff & Philips, 2000).

OECD tarafından paylaşılan belgelere bakıldığında yapılandırmacı yaklaşım ile gerçekleştirilen eğitimlerin bireylerde içsel motivasyonu arttırdığı görülmektedir. Aynı zamanda bireylerin inisiyatif alma, karar verme, eleştirel bakabilme ve yaratıcı olma gibi becerilerine olumlu etkisi yapılandırmacı yaklaşımın önemi konusunda fikir birliği sunmaktadır (McMullen vd., 2005). Motivasyonu artan bireylerin üst düzey becerileri geliştiğinden dolayı iyi oluş düzeylerine olumlu etki ettiği söylenebilir. Benzer bir diğer çalışmada öğretmen merkezli programlardan ziyade bireyi merkeze alan yapılandırmacı yaklaşım programları ile sosyo-duygusal gelişimlerin arttığı tespit edilmiştir (Goldberg'den aktaran Schleicher, 2019).

Türkiye'de yapılan benzer çalışmada yapılandırmacı yaklaşım modelleri ile öğretimin akademik başarıya olan etkisi araştırılmıştır. Yapılandırıcı yaklaşıma göre öğretim yapılan grubun başarı düzeyi geleneksel öğretime göre yüksek bulunmuştur. Öğrencilerin yapılandırmacı yaklaşıma dayalı olarak



eğlenceli öğrenme ortamlarına bağlı olarak akademik başarılarının arttığı böylece iyi oluş düzeylerine olumlu etki ettiği söylenebilir (Yılmaz,2019).

Yapılandırmacı yaklaşım uygulamalarına yönelik Batdı (2023) tarafından yapılan meta analiz çalışmasında yapılandırmacı yaklaşımın 21. yüzyıl becerilerine yönelik olarak birden fazla bilişsel ve düşünsel düzeyleri aktif kıldığı, belirlenen konular üzerine hipotezler kurma, test etme şansı verme gibi bilimsel süreç gelişimlerini sağladığı, yansıtıcı ve eleştirel ortamlar sunmaya yardımcı olması ve son olarak problem çözme becerilerini geliştirdiği yönünde sonuçlar tespit edilmiştir. Aynı zamanda tartışma olanağı sunması, bilgiyi üretme, organize etme, bilginin transfer edilmesi, merak uyandırma, sorgulama yapma, sentez, değerlendirme, öğrenmeye ilişkin sorumluluk bilinci kazandırmasından dolayı bireylerde ağırlıklı olarak olumlu duygular ve tutum olarak iyi oluşa katkı sağladığı söylenebilir (Batdı,2023). Ulusal (Çandar ve Şahin, 2013; Kaya ve Karakaya, 2012) ve uluslararası (Nelson, 2017; Seimears, 2007) nitelikteki benzer çalışmalara bakıldığında da yapılandırmacı yaklaşımın bireye pozitif yönde etki ettiği görülmüştür.

Yine aynı çalışmaya bakıldığında yapılandırmacı yaklaşımın eğitim ortamında kullanılmasının iş birlikli öğrenmeye ilişkin katkıları değerlendirildiğinde “öğretmen-öğrenci arasında karşılıklı dayanışma, grupla birlikte etkileşimsel öğrenme, paylaşımın artarak grup olmanın öğrenilmesi, geleneksel öğrenme ortamlarından ziyade iş birlikli öğrenme ortamlarının daha da sevilmesi” öğrencilerin pozitif düşünme düzeylerine olumlu yönde katkı sağladığı düşünülebilir (Batdı,2023). Benzer çalışmalara bakıldığında yapılandırmacı yaklaşımın iş birlikli öğrenmeyle grup içi çalışmalarda inceleme, araştırma ve sorgulamanın vurgulanması, motivasyonu sağlaması, grup tartışmaları ile ortak kararlar verebilme gibi pek çok konuda bireysel ve evrensel yaşamda gelişmeye ve potansiyelini en üst düzeyde gerçekleştirmeye yönelik olumlu etkileri söz konusu olduğu söylenebilir (Çimen, 2010).

Tüm bu çalışmalara bakıldığında eğitimde yapılandırmacı yaklaşımlar ile öğrencilerin iyi oluşu arasında pozitif yönde anlamlı ilişki olduğu söylenebilir.

## 5. Sonuç ve Öneriler

Sonuç olarak eğitimde güncel yaklaşımların hem öznel iyi oluşu hem de psikolojik iyi oluşu anlamlı olarak pozitif yönde yordadığını ortaya koymaktadır. Eğitimde yapılandırmacı yaklaşımlar ile öğrencilerin iyi oluşu arasında pozitif yönde anlamlı ilişki olduğu söylenebilir.

Bu bulgulara göre gerek uygulamacılara gerekse araştırmacılara yönelik aşağıdaki önerilerde bulunabilir:

1. Araştırmada psikolojik iyi oluş, mutluluk ve yaşam doyumu gibi olumlu kavramlar üzerinde etkilidir. Dolayısıyla öğrenenlere ilişkin iyi oluş düzeylerinin artmasına yönelik eğitim ve seminerler düzenlenmesi etkili olabilir.

2. İlerleyen zamanlarda benzer örneklerde iyi oluşun tekrar ele alınmasının ve elde edilen bulguların güçlendirilmesinin alan yazına katkı yapacağı düşünülmektedir.

3. İyi oluşun farklı örneklerde (yaşlılar, boşanmış olanlar, ergenler.vb) ele alınmasının, bu kavramın farklı yönlerini açığa çıkaracağı düşünülmektedir.

4. Eğitimde yapılandırmacı yaklaşımlar ile öğrencilerin iyi oluşu arasında daha derinlemesine anlaşılması ve insan yaşamı üzerindeki etkilerinin belirlenmesi adına farklı psikolojik faktörlerle ilişkisinin ele alınmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

## Kaynakça

- Acar, M., & Anıl, D. (2009). Sınıf öğretmenlerinin performans değerlendirme sürecindeki değerlendirme yöntemlerini kullanabilme yeterlikleri, karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerileri. *TUBAV Bilim Dergisi*, 2(3), 354-363.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/tubav/issue/21516/614981>
- Akçay, C. (2006). Türk eğitim sistemi. Anı Yayıncılık
- Akpınar, E., & Ergin, Ö. (2005). Probleme dayalı öğrenme yaklaşımına yönelik öğrenci görüşleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(9), 3-14.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuhayefd/issue/8796/109925>
- Akyüz, Y. (2014). Türk eğitim tarihi m.ö 100-m.s 2012. Pegem
- Anders, Y. (2015). Literature Review on Pedagogy, OECD Publishing, Paris; OECD (2014), "Survey on pedagogy", internal document, OECD, Paris.
- Aşkar, P., Paykoç, F., Korkut, F., Olkun, S., Yangın, B. & Çakıroğlu, J. (2005). Yeni öğretim programlarını inceleme ve değerlendirme raporu. (pp.24).
- Ay, Ş. (2013). Öğretmen adaylarının proje tabanlı öğrenme ve geleneksel öğretime ilişkin görüşleri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(28-1), 53-67.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/hunefd/issue/7789/101828>
- Batdı, V. (2023). Yapılandırmacı yaklaşım uygulamalarının karma-meta yöntemiyle incelenmesi. *Eğitim ve Bilim*, 48 (213), 85-112. DOI: <http://dx.doi.org/10.15390/EB.2023.11774>
- Binbaşıoğlu, C. (2014). Türk eğitim tarihi. Anı Yayıncılık
- Burns, N., & Grove, S. K. (2009). The practice of nursing research: Appraisal, synthesis, and eneration of evidence. (6th ed., pp. 90-119, 598-610). USA: Saunders.
- Çandar, H., & Şahin, A. E. (2013). Yapılandırmacı yaklaşımın sınıf yönetimine etkilerine ilişkin öğretmen görüşleri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 44(44), 109-119. <http://efdergi.hacettepe.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/254-published.pdf>
- Çepni, S. (2006). Performansların değerlendirilmesi. *Öğretimde Planlama ve Değerlendirme*. Doğanay, A., Karip, E.( Ed.) (234-285). Pegem Akademi.
- Çimen, Ü. (2010). İlköğretim 7. sınıf bilişim teknolojileri dersinde problem temelli yaklaşıma göre oluşturulan sosyal yapılandırmacı öğretim ortamı tasarımının etkililiği [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Çınar, N. (2021). İyi Bir Sistematiik Derleme Nasıl Yazılmalı? *OTSBD*. 6(2), 310-314.
- Davis, B.C., & D.D. Shade. (1994). Integrate, don't isolate! computers in the early childhood curriculum. *ERIC Digest December, 1994*. No. EDO-PS-94-17. (pp. 254-255).
- Demirel, Ö. (2002) kuramdan uygulamaya eğitimde program geliştirme. Pegem-A Yayıncılık, (4. Baskı) (pp. 132).
- Demirel, Ö. (2014). Kuramdan uygulamaya eğitimde program geliştirme (21. Baskı). Pegema Yayıncılık.
- Duman, B. (2004). Öğrenme-öğretme kuramları ve süreç temelli öğretim. Anı Yayıncılık.(pp.94).
- Duruhan, K. (2004). Türkiyede okulda geleneksel anlayış ve yöntemlerle insan yetiştirmenin olumsuz etkileri. XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, (s. 1-13).
- Erbaş, A. K., Kertil, M., Çetinkaya, B., Çakıroğlu, E., Alacacı, C., & Baş, S. (2014). Matematik eğitiminde matematiksel modelleme: Temel kavramlar ve farklı yaklaşımlar. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 14(4), 1-21. DOI: [10.12738/estp.2014.4.2039](https://doi.org/10.12738/estp.2014.4.2039)

- Erdem, E. (2001). Program geliştirmede yapılandırmacılık yaklaşımı (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdem, M., & Akkoyunlu, B. (2002). İlköğretim sosyal bilgiler dersi kapsamında beşinci sınıf öğrencileriyle yürütülen ekiple proje tabanlı öğrenme üzerine bir çalışma. *İlköğretim Online*, 1(1). Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ilkonline/issue/8615/107287>
- Erdem, A. (2013). Eğitimde yapılandırmacı yaklaşım. *Journal of Education and Future*, 1(3), 61-78. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jef/issue/18635/196688>
- Gençer, B. G., Gürbulak, N., & Adıgüzel, T. (2014). Eğitimde yeni bir süreç: Ters-yüz sınıf sistemi. *Uluslararası Öğretmen Eğitimi Konferansı*, 5-6.
- Gerrish, K., & Lacey, A. (2010). *The research process in nursing*. (6th ed., pp. 79-92, 188-198, 284-302). London: Wiley-Blackwell.
- Gürses, A. (2010). Geleneksel öğretim nedir? Ne değildir. *Araştırma Projesi Eğitimi Çalıştayı*, 03-11.
- Taş, A. (2005). Öğretmen eğitiminde aktif öğrenme. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(2), 177-184.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefad/issue/59538/856373>
- Jacobsen, D., Eggen, P., & Kauchak, D. 2002 . *Öğretim yöntemleri* , 6. baskı., Yukarı Eyer Nehri, NJ : Merrill .
- Kagan, S. (1994). *Cooperative Learning*. San Juan Capistrano, CA: Kagan Cooperative Learning. (pp. 4-7).
- Kahney, H. (1993). *Problem solving : current issues*. 2nd ed. Open University Pres. (pp.15).
- Kamer, S. T. (2014). II. Meşrutiyet dönemi karma eğitime ilişkin fikirler ve tartışmalar. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 23(2), 401-412.  
[https://www.researchgate.net/publication/283070383\\_II\\_Mesrutiyet\\_Donemi\\_Ilkogretimde\\_Karma\\_Egitim\\_Uygulamalari\\_ve\\_Yasal\\_Duzenlemeler](https://www.researchgate.net/publication/283070383_II_Mesrutiyet_Donemi_Ilkogretimde_Karma_Egitim_Uygulamalari_ve_Yasal_Duzenlemeler)
- Kaya, H. İ., & Karakaya, Ş. (2012). Effects of the practices based on constructivist learning in teacher education on teacher candidates' tendencies of problem solving. *Journal of the Institute of Social Sciences*, 9, 79-95. DOI:10.17679/inuefd.1170144
- Kırpık, G., Ünal U., Işık H., Demirtaş B., Tokdemir M., Birbudak T., & Akyol H. (2016). *Türk eğitim tarihi el kitabı*. Grafiker.
- Koçak, O., & Kavi, E. (2014). Sosyal politika aktörü olarak sosyal girişimci belediyecilik. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 3(6), 26-49.
- Koca, D. & Ekşi, H. (2021). Fen Lisesi Öğrencilerinde Öz Yeterlik ve İyi Oluş: Duygu Düzenlemenin Aracı Rolü . *Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi* , 10 (3) , 1047-1065 .  
DOI: 10.30703/cije.803179  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hakisderg/issue/7580/99509>
- Kurt, M., & Duran, E. (2019). 2023 eğitim vizyonuna ilişkin öğretmen görüşleri. *Uluslararası Sosyal Bilgilerde Yeni Yaklaşımlar Dergisi*, 3(1), 90-106.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sbyy/issue/46969/586351>
- Mant, S. (2014). Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı ile uygulanan desen dersi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40),0-0.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4782/65941>
- McMullen, M. et al. (2005). Comparing beliefs about appropriate practice among early childhood education and care professionals from the U.S., China, Taiwan, Korea and Turkey, *Early Childhood Research Quarterly*, Vol. 20/4, pp. 451-464.  
<http://dx.doi.org/10.1016/j.ecresq.2005.10.005>
- Moula, P., & Goodman M. (2009). *Nursing Research*. (pp. 111-149, 247-261). London: SAGE Publication Ltd.

- Nelson, A. F. (2017). Constructivist instructional practices and teacher beliefs related to secondary science teaching and learning (Doktora tezi). College of Saint Elizabeth, New Jersey.
- Ögel, B. (1982). Türklerde devlet anlayışı. Kültür Bakanlığı.
- Özkan, H. H. (2012). Yapılandırmacı odaklı öğretim tasarımı modeli örneği. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15(28), 47.  
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/baunsobed/issue/50183/645987>
- Saban, A. (2002). Öğrenme öğretme süreci. Nobel Yayın Dağıtım.
- Seimears, C. M. (2007). An exploratory case study: The impact of constructivist-based teaching on English language learners understanding of science in a middle school classroom [ doctoral thesis, Kansas state university] <https://core.ac.uk/download/pdf/5164392.pdf>
- Schleicher, A. (2019). helping our youngest to learn and grow: policies for early learning, international summit on the teaching profession, oecd publishing, <http://dx.doi.org/10.1787/9789264313873-en>
- Shonkoff, J. P., & Phillips, D. A. (Eds.). (2000). From neurons to neighborhoods: The science of early childhood development. National Academy Press.
- Savaş, O. (2019). Üniversite öğrencilerinde ahlaki olgunluk, sosyal iyi oluş ve psikolojik iyi oluş arasındaki ilişkilerin incelenmesi. (Yükseklisans tezi) Sebahattin Zaim Üniversitesi: İstanbul.  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Şendağ, S., & Gedik, N. (2015). Yükseköğretim dönüşümünün eşliğinde Türkiye’de öğretmen yetiştirme sorunları: bir model önerisi. Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama, 5(1), 70-91. <https://doi.org/10.17943/etku.35232>
- Toolin, R. E. (2004). Striking a balance between innovation and standarts: a study of teachers implementing project-based approaches to teaching science. Journal of Science Education and Technology. 13(2), 179-187. <http://www.springerlink.com>
- Ulubey, Ö., & Aykaç, N. (2017). Türkiye cumhuriyetin ilanından 2005’e eğitim felsefelerinin ilkökul programlarına yansımaları. Mersin University Journal of the Faculty of Education, 13(3), 1175. <https://doi.org/10.17860/mersinefd.335241>
- Yayla, G. (2011, April). Fen ve teknoloji öğretmenlerinin tecrübeleriyle alternatif ölçme ve değerlendirme yaklaşımlarına yönelik öz yeterlilikleri arasındaki ilişki. In 2nd International Conference on new trends in education and their implications (pp. 27-29).
- Yılmaz, M. (2019). Merkezi sinir sistemi konusunun yapılandırmacı yaklaşım yöntemleriyle öğretiminin öğrencilerin akademik başarısına etkisi (Doctoral dissertation, Necmettin Erbakan University (Turkey)).

## CUMHURİYET DÖNEMİ YAPILARINDAN İZMİR DEVLET TİYATROSU BİNASI ÖZELİNDE TARİHİ ÇİNİ PANOLARIN BELGELENMESİ VE KORUMA ÖNERİSİ

### Serap IŞIKHAN

Doçent/Associate Professor

Dokuz Eylül Üniversitesi/ Dokuz Eylül University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Geleneksel Türk Sanatları/ Traditional Turkish Arts

serap.savas@deu.edu.tr

Orcid: 0000-0001-9224-5256

### Özet

1927-1933 yılları Türkiye’de özellikle mimari alanda modernleşme hareketlerinin başladığı bir dönemdir. İzmir’de de Cumhuriyetin ilk yıllarında bu yeni anlayışa uygun pek çok yapı inşa edilmiştir. Bu yapılardan biri de 1926 yılında yapımına başlanıp 1927’de biten günümüzde bilinen adıyla Devlet Tiyatrosu Binası’dır. Yapı ilk zamanlarda Türk Ocağı olarak hizmet ediyordu. Ancak 1932 yılında Türkiye çapında yaklaşık 14 merkezde Halkevleri kurulması nedeniyle yapı, Halkevi olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1956 yılından itibaren Devlet Tiyatrosu olarak hizmet veren yapı, Ulusal Mimarlık dönemi yapılarının tarzında tasarlanmış kubbeli ve çinilidir. İzmir Devlet Tiyatrosu Binası, Cumhuriyet dönemi Türkiye’si mimarisinde görülen neo-klasik üslupta yapılmıştır. Yapının dış cephelerinde yer alan çiniler bitkisel motifli kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bugüne kadar yapı iki önemli restorasyon geçirmiş olmasına rağmen çinilerine yönelik ciddi bir restorasyon çalışması yapılmamıştır. Bu çalışmada, İzmir Devlet Tiyatrosu Bina’sının dış cephelerinde yer alan Kütahya dönemi çini panoların durumu değerlendirilerek, yapılan hasar tespit planlarıyla çinilerin koruma ve onarımına yönelik çözüm önerileri sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Çini, Konservasyon, Restorasyon

## DOCUMENTATION AND CONSERVATION PROPOSALS OF HISTORICAL TILE PLATES IN THE CONTEXT OF THE BUILDING OF İZMİR STATE THEATRE FROM THE PERIOD OF TURKISH REPUBLIC

### Serap IŞIKHAN

Doçent/Associate Professor

Dokuz Eylül Üniversitesi/ Dokuz Eylül University

Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts

Geleneksel Türk Sanatları/ Traditional Turkish Arts

serap.savas@deu.edu.tr

Orcid: 0000-0001-9224-5256

### *Abstract*

*The years 1927-1933 are a period of modernization movements in Turkey, especially in the field of architecture. Many buildings are built in Izmir per this new concept in the Republic's first years. One of these buildings is İzmir State Theater, as it is known today, which is started in 1926 and finished in 1927. The building served as a Turkish Hearth in the early days. However, due to the establishment of Community Centers in approximately 14 centers throughout Turkey in 1932, the building started to be used as Community Centers. The building, which has been serving as the State Theater since 1956, is domed and tiled, designed in the style of the buildings of the National Architecture period. The Building of Izmir State Theater is built in the neo-classical style seen in the architecture of the Republic period of Turkey. The tiles on the exterior of the building consist of compositions with floral motifs. Although the building has undergone two important restorations to date, no serious restoration work has been done for its tiles. In this study, the situation of the Kütahya tile plates on the exterior of the building of İzmir State Theater will be evaluated and solutions for the conservation and repair of the tiles will be presented with the damage assessment plans.*

**Keywords:** *Tile, Conservation, Restoration*



## Giriş

İzmir, üzerinde birçok uygarlığın izlerinin taşındığı tarihsel bir geçmişe sahiptir. Geçmişin bu mirası, her ne kadar çeşitli nedenlerle kısmen kaybolmuş olsa da günümüze ulaşmış birçok örnek eser varlığını koruyabilmiştir. İzmir'in tarihsel geçmişini günümüze ve güncel hayatımıza taşıyan en önemli simgeler ise cumhuriyet dönemi yapıları olarak bilinen dönemsel mimarisidir. Çoğu kamu yapısı olan bu binalar günümüzde işlevini korumaktadır. Bu çalışmaya konu olan yapının mimari tarihçesi konusunda az da olsa akademik bilgiye ulaşılmış ve elde edilen bu bilgiler binayı tanıtmak açısından değerlendirilmiştir. Bugünkü adıyla Devlet Tiyatrosu Binası için tarihin izlerini taşıyan ve Rönesans'ın başladığı yerdir ifadesi yanlış olmayacaktır. Kültür, sanat ve bilim bu binayla İzmir'i ve İzmirliyi eğitmiştir. Yapı sadece bir bina olarak değil, aynı zamanda içine girildiğinde hatta etrafında dolaşıldığında kendi tarihini anlatmaktadır. Son işlevini alana kadar geçirdiği evreler bu binayı daha da önemli kılmaktadır.

İzmir ili, Konak İlçesi, Selimiye Mahallesi, Mithatpaşa Caddesi No: 10'da yer alan Devlet Tiyatrosu Binası'nın mülkiyeti, maliye hazinesine aittir. Taşınmaz kültür varlıklarımızdan olan yapı, Kültür Bakanlığı'na tahsislidir. Güney batısında D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı Sabancı Kültür Sarayı, kuzey doğusunda İzmir Orduevi, güney doğusunda Mithatpaşa Caddesi, kuzey batısında Mustafa Kemal Sahil Bulvarı bulunmaktadır.

Bu bina, İzmir'de devlet tiyatrosunun ilk yeri olma önemiyle birlikte, öncesindeki yapım amacıyla çeşitli alanlara hizmet etmiştir. 1925'te yapımına başlanan bina, bir yılda tamamlanarak önce Türk Ocağı sonra Halkevi daha sonra İzmir Şehir Tiyatrosu ve Halk Eğitim Merkezi gibi kurumlara ev sahipliği yapmıştır.



Fotoğraf 1: Devlet Tiyatrosu Binası genel görünüm (1926 veya 1929)  
(Kaynak: İzmir Kent arşivi (Kartpostallarda İzmir))

İzmir Devlet Tiyatrosu Binası'nın yapımına 1925 yılında İzmir Valisi Kazım Dirik döneminde başlanmıştır. Mimar Necmettin Emre tarafından tasarlanan yapı, bir yıl gibi kısa bir sürede bitirilerek 1926 yılında ilk Türk Ocağı<sup>15</sup> olarak hizmete açılmıştır. Deniz Çapa'nın verdiği bilgilere göre, 1929-1931

15 Bu dönemde, I. Dünya Savaşı sonrası dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğunu içinde artan milliyetçilik sonucu, Türk milliyetçiliğini geliştirmek amacıyla Türk Ocakları kurulmuştur.

yılları arasında binanın bitişiğinde yer alan İsmet Gazinosuna komşu bahçesinin halka açık hale getirilerek, içki servisi ve ayrıca müzik ve cambaz gösterilerinin yapıldığı gerekçesiyle, Türk Ocağı yönetimi eleştirilmiş ve Türk Ocağı Genel Merkezi konuyu incelemeye almıştır. Soruşturma için Hamdullah Suphi Tanrıöver görevlendirilmiş ancak onun da olayı yanlış değerlendirmesi sonucunda Türk Ocağı yönetimi protesto ederek istifa etmiştir. Bu olayın ardından Türk Ocaklarının lağvedilmesiyle bina önce Cumhuriyet Halk Fırkası'na daha sonra da Halkevlerine verilmiştir (Çapa, 2004: 88-90). Halkevi olarak hizmet veren bina, 1951 yılından itibaren İzmir Şehir Tiyatrolarına verilmiştir. Sonraki yıllarda Millî Eğitim Bakanlığına verilen bina dört-beş yıl bakımsız kalırken aynı zamanda bir süre Halk Eğitim Merkezi olarak da kullanılmıştır.

1956'lı yıllarda şehir tiyatroları kendine bir mekân ararken, 1957 yılında bina şehir tiyatrosu olarak faaliyete geçmek üzere İzmir Belediyesi tarafından ilk onarımı gerçekleştirilmiştir. 14 Nisan 1957 yılında İzmir Belediyesi Şehir Tiyatroları adıyla hizmet vermeye başlayan yapı, daha sonraları iki isimle anılmasının yerine ve Belediye'nin görevi sadece Devlet Tiyatrosuna bırakmasıyla, günümüze İzmir Devlet Tiyatrosu adıyla ulaşmıştır (Çapa, 2004: 88-90).

İzmir Devlet Tiyatrosu Binası çinileri özelinde genel olarak çinilere yönelik koruma ve onarım çalışmalarını yapanların gerek hammadde gerekse üretim teknikleri açısından süreci bilerek hareket etmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada amaç, ağırlıklı olarak sanatsal özellikleriyle tespit edilen ve dönemsel içeriği yakından sunulan çinilerin, konservasyon ve restorasyon çalışmaları için sonrasında yapılacakların bilinçli olarak planlanmasını sağlamaktır. Çalışmanın yönteminde yerinde incelemeyle alan çalışması yapılmış ve çinilerin güncel durumları tespit edilmiştir. Ayrıca bu çalışmada, Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlayan Türkiye'nin modernleşme çalışmalarıyla ülke genelinde yapılan binalardan, İzmir Devlet Tiyatrosu Binasının dış cephelerinde yer alan çinilerin son durumlarının hasar tespit planlarıyla birlikte desen kompozisyonları çizilerek, 98 yıllık bir geçmişe sahip eseri belgelemek amaç edinilmiştir.

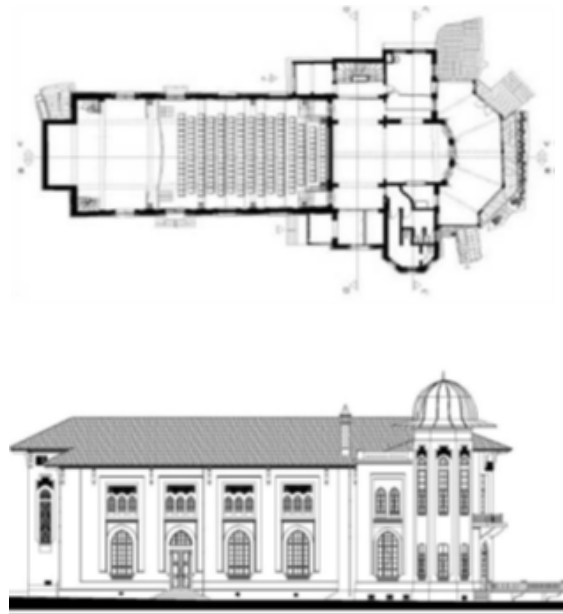
## İzmir Devlet Tiyatrosu Binası

Erken cumhuriyet dönemi mimarlığında görülen ideoloji-mimarlık birliği ve yapı dış cephelerinde Osmanlı motiflerinin kullanılması özelliği, Devlet Tiyatrosu Binası'nda da kendini göstermiştir. Her ne kadar yapıların işlevsellikleri farklı olsa da bu karakteristik çizgi korunmuştur. Genel olarak bu dönem yapılarda işlevden çok estetik etkisi önemsendiğinden cephe tasarımı ve süsleme ön planda olmuştur (Onat, 1992: syf.63)

İzmir Devlet Tiyatrosu, Mimar Necmettin Emre tarafından 1925'te inşa edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün de desteğini alarak sayıları hızla artan Türk Ocaklarının İzmir'deki örneğinde, mimari biçimlenme özelliklerinde geniş saçaklı pencere panoları, sivri kemerli üç pencere sistemi, üzeri kubbeli köşe kulesi dönemin millî mimari diline uygun olarak yapılmıştır. Bina, simetrik kompozisyon ve T şekilli bir plana sahiptir. Yapının bu T şekli, dikdörtgen şeklinde fuayeyi, diğer alanları ve dikdörtgen tiyatro alanının kesişmesiyle oluşmaktadır. Binanın deniz yoluyla kesiştiği alanda dairesel konsol vardır. Yapının girişi kule gibi yükseltip eklenen sekizgen kubbe ile vurgulanmıştır (Onat, 1992: syf.64)

Yapının 1957 yılında tiyatro olarak fonksiyon değiştirmesi ile özgün plan şeması oldukça değişmiştir. Bodrum kat üzerine iki katlı olan yapının özgün planında giriş katındaki fuayeye tek yönden ulaşılırken, dönem içerisinde personel girişi olarak ikinci bir giriş eklenmiştir. Zemin katın özgün plan şeması, yeni işlevini sürdürmesi için bir takım değişiklikler yapılmıştır: Fuayenin güneybatısındaki

ağşap doğrama ikiye bölünerek yine yapının özgün biçimine uygun olmayan vestiyer ve idari müdür odası oluşturulmuştur. Fuaye ana girişine eklenen yapının özgün biçimine uygun olmayan sonradan eklenen betonarme bölüm dönem eki ve ağşap doğrama gişesi yapılmıştır. Fuayenin kuzeybatısındaki yapının özgün biçimine uygun olmayan duvar ve doğramalar ile kapatılmış teras kısmı ve bahçeye inen merdivenler eklenmiştir. Gişenin kuzey batısında yer alan yapının özgün biçimine uygun olmayan bölüntülerle tuvalet ve büfe kısımları ilave edilmiştir. Ayrıca yapının özgün Fransız balkonları mevcut kalıntı izleri ve eski fotoğraflar doğrultusunda orijinal durumuna getirilmiş, üst kat balkon korkulukları ise, eski fotoğraflardaki verileri doğrultusunda düzenlenmiştir (Yazıcı, 2010: 94-95).



Çizim 1- İzmir Türk Ocağı Planı ve Cephesi  
(Kaynak: Bozdağ, 2013: 188-191)

Sabancı Kültür Merkezi ile Ordu Evi arasında bulunan tiyatro binası, birinci ulusal mimarlık dönemi neo-klasik tarzda tasarlanmış kubbeli bir yapıdır. İç cephede alçı sıva üzerine uygulanan kalemşi uygulama, Osmanlı motifleriyle süslenmiştir. Süslemenin yoğun olarak görüldüğü seyirci salonun tavan ve duvarlarında bitkisel ve geometrik süsleme dikkat çekmektedir. Yapının sahne kısmındaki kubbemsi çıkma, denize bakan cephede solda çok kenarlı kubbeli kule ve ağşap desteklerle taşınan geniş saçaklı kiremitli çatısıyla dönemin mimarisini yansıtmaktadır. Ayrıca dönemin diğer yapılarında olduğu gibi kapı ve pencerelerin taş kemerleri ve bir yalancı kubbe<sup>16</sup> mevcuttur. (Aslanoğlu, 1980: 104). Tiyatro binasının ana girişine bahçe kapısından geçilerek ulaşılmakta olup giriş merdivenlerle yükseltilmiştir. Binanın içine girildiğinde sağ tarafta misafir odası, biraz ileride solda tiyatro salonu bulunmaktadır. Yapının tiyatro salonu, günümüzde kapatılmış olan dışarıya açılan iki çıkış kapısına sahiptir. Salonun arkasında, sahnenin mekanik kısmıyla ilgili eşyaların bulunduğu bir asma kat bulunmaktadır. Üst kata ağşap tırabzanla çıkan hafif bir kıvrımlı bir merdivenle çıkılmaktadır. Çalışma odaları ve toplantı odası da bu katta yer almaktadır.

16 Harçsız yapılan ve batı sanatında Roma çağının sonuna kadar yaygın biçimde kullanılan bu tür kubbelere “yalancı kubbe” adı verilmektedir.

## Yapının Dış Cephesinde Görülen Çini Süslemeleri, Çinilerin Tarihçesi ve Geçirdiği Restorasyonlar

Yapının mimari geçmişi bakımından tarihsel bilgilere ulaşılmasına rağmen cephesinde görülen çini panolarına ilişkin neredeyse hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak çinileri binanın yapım yılıyla bağlantılı olarak aynı dönem mimari yapılarda görülen çinilerin tarihçesiyle birleştirmek doğru olacaktır. Yapının dış cephe çinileri, İzmir’de 20. yüzyıl başlarında I. Ulusal mimarlık dönemi yapılarında görülen çini panolarla aynı üslupta yapılmış olması nedeniyle aynı atölyede üretilmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye çapında birçok alanda olduğu gibi inşaat alanında da hareketlenme başlamıştır. 1923-1932 yılları arasında mimarlık alanında Ziya Gökalp’in Türkçülük ile ilgili fikirlerini ortaya attığı klasik Osmanlı mimarlığına dönüş ve ulusçuluk idealleri içinde gelişen ideolojik ortamın sonucunda yapılarda, Türk mimarlık öğeleri de uygulanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında bu akımın etkisiyle Osmanlı motifleri hem iç cephelerde hem de binaların dış cephelerinde uygulanmaya başlanmıştır (Aslanoğlu, 1980: 15). Dönemin mimarları yapıların özellikle giriş cephelerine özen göstermişlerdir. Geçmişteki mimarlık öğelerine duydukları hayranlıkla taş kabartmalar, mermer sütunlar, oymalar ve çinilerle binaların cephelerini süslemişlerdir. Binaların çini süslemeleri Mimar Sinan dönemi yapılarını hatırlatan klasik Osmanlı desenleriyle (İznik-Kütahya) dekorlanmış çini panolardan oluşmaktadır (Çini, 2002: 57).

Yapının Mithatpaşa caddesine bakan güneydoğu cephesindeki çıkıntılı betonarme kısmın pencere alınlıklarıyla birlikte kuzeydoğu, güneybatı ve kuzeybatı cephelerindeki pencere alınlıkları çini panolarla kaplıdır. Ayrıca yapının denize bakan güneydoğu cephesindeki çok kenarlı kubbeli kulenin pencere alınlığında da firuze renkli çini plakalardan oluşan üç adet çini pano yer almaktadır.

Yapının çinileri, Erken Cumhuriyet Dönemi yapılarının inşa tarihleri doğrultusunda ele alındığında “20.yüzyıl Kütahya çinileridir” ifadesi yanlış olmamaktadır. Sadece İzmir’de değil, 1920’li yıllarda başlayan modernleşmedeki mimari hareketlilik, neredeyse yapılan tüm binaların dış cephelerine çini kaplanması gibi adeta bir modayı beraberinde getirmiştir. Öyle ki Ankara eski TBMM binasının dış cephelerinin; kapı ve pencere alınlıklarında ve ya İzmir Milli Kütüphane Binası ve Elhamra Sineması (Opera Binası) dış cephesi kapı ve pencere alınlıklarının kaplamaları da Kütahya çinileri olarak literatürde belirlenen örneklerden bazılarıdır. 1918 yılı sonrası I. Dünya Savaşı’nın sona ermesi, Osmanlı imparatorluğunun çökmesi, Kütahya’daki birçok atölyelerin mali krize girmesine hatta kapanmasına sebep olmuştur. 20.yüzyılın başlarında II. Meşrutiyet’le birlikte ortaya çıkan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlardaki girişimlerle, mimarlığın yapı öğelerinin çini panolarla süslenmesi bu dönemde ön plana çıkmıştır. Böylece yeni akımın etkisiyle Kütahya’da çini üretimi canlanmaya başlamıştır (Çini, 2002: 57).

Kütahya’da çini üretimi konusunda özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İstanbul’dan Kütahya’ya sürgün edilen Mücellit Mehmet Hilmi Efendi’nin (cilt ustası) çabasıyla Kütahya seramikçiliği yeniden canlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşı nedeniyle bozulan ekonomik sıkıntılara karşın Kütahya çiniciliği, büyüklü/küçüklü atölyelerle ayakta kalma mücadelesi verir ve her şeye rağmen çini ve seramik üretmeye devam eder (Çini, 1991: 19). Mehmet Hilmi Efendi’nin yanında çiniciliği öğrenen Hafız Mehmed Emin Efendi (nam-ı diğer Çanakçı Emin) uzun yıllar ustasıyla birlikte çalışmış ve Hilmi Efendi’nin ölümünün ardından onun hatırasını da yaşatarak çalışmalarına devam etmiştir (Gök, 2015: 25).

20.yüzyılın ilk çeyreğine kadar Anadolu’nun birçok merkezinde ve hatta yurtdışındaki elliye yakın binaların çini süslemesini gerçekleştiren Hafız Mehmed Emin Efendi’dir. Çeşitli kurumlar ve kişiler aracılığı-

ğıyla gelen çini siparişleriyle kapanmaktan kurtulan Kütahya çini atölyelerinden biri de Mehmed Emin Atölyesidir. Mehmed Emin yıllarca taklide kaçmadan göze batmayacak şekilde başka motiflerle ve öğelerle zenginleştirilmiş desenler hazırlamıştır. I. Ulusal Mimarlık Dönemi yapılarında görülen çini pano desenleri incelendiğinde, Devlet Tiyatrosu Binası'nda olduğu gibi, aynı tarz renk ve kompozisyon uygulandığı gözlenmiştir. Hayattayken Dr. Faruk Şahin ile yaptığım görüşmelerde, Şahin, bu binalardaki çinilerin Mehmed Emin atölyesinden çıkan depo çiniler olduğunu belirtmiştir. Şahin ayrıca, siparişlerin alındıktan sonra planlı olarak bu binalar için üretildiğini ve çinilerin desen kompozisyonlarının Mehmed Emin Efendiye ait olduğunu söylemiştir.

Bu dönemde atölyeler ancak çeşitli ortaklıklarla devam ettirilmeye çalışılmıştır. 1922 yılında Mehmed Emin Efendinin vefatı üzerine oğlu Hakkı Çinicioğlu<sup>17</sup> mesleği devam ettirmiştir. Hakkı Çinicioğlu, 1924 yılında Nuri Killigil (Paşa) ve Mehmet Çini ile Kütahya Çinicilik Anonim Şirketini kurmuştur. Daha sonra Mehmet Çini'nin kurmuş olduğu Azim Çini'ye ortak olan Hakkı Çinicioğlu, Mehmet Çini'yle on iki yıl birlikte çalışmıştır (Çini, 2002: 60-61). 1912 yılında Nuncancıyan kardeşlerle ortaklık kuran Mehmet Çini, Kospik Kolos Usta'nın çırağı ve ortağıdır. Mehmet Çini, Mehmet Emin Efendi, Hacı Karabet ve Hacı Minasyan gibi ustalarla birlikte İstanbul Sultan Mehmet Reşad Türbesi'nin çini süslemelerinin yapımında da çalışmıştır (Çini, 1991: 77). Dönemin önemli seramik atölyelerinden biri olan ve 1926 yılında Azim Çini Fabrikası'nı kuran Mehmet Çini, Mehmed Emin'in açtığı yolda ve onun oğlu Hakkı Çinicioğluluyla birlikte çalışmalarını sürdürmüş (ortaklıkları sona erdikten sonra bile) ve birçok mimaride kullanılmak üzere çini üretmiştir. Bu sebeple İzmir Devlet Tiyatrosu Binasında görülen cephe çinilerini, dönemin çini atölyelerinden biri ve en önemlisi olan Mehmet Çini'nin atölyesinde üretilmiş olduğu da şüphe götürmez.

Devlet Tiyatrosu Binası eski adıyla Türk Ocağı'nın 1927 yılından günümüze kadar geçirmiş olduğu restorasyonlar konusunda fazla bilgiye ulaşılamamıştır. İlk kayıtlı restorasyon çalışması, yapının inşasından seksen iki yıl sonra, İzmir 1 No'lu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 22 Mayıs 2008 tarihli ve 3235 sayılı kararı uyarınca gerçekleştirilmiş ve denetimi Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne verilmiştir. 12 Haziran 2009 tarihinde Ankara merkezli Uslular İnşaat Restorasyon Proje Ahşap Taahhüt Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi'nce binanın restorasyonu yürütülmüştür<sup>18</sup>.

Yapılan restorasyon çalışmasının daha çok bir tamir-tadilat gibi ele alındığı, dönemin İzmir Devlet Tiyatrosu Müdürü Hülya Savaş Akdoğan'ın verdiği bilgilerden anlaşılmaktadır. Akdoğan, binanın çatısının aktarıldığını, kanalizasyon sisteminin elden geçirildiğini, binanın tüm doğramaları değiştiğini ayrıca kulisler ve ışık odalarının yenilendiğini ve iç mekân tadilat ve yenileme çalışmalarının yapıldığını belirtirken binanın orijinal yapısının korunduğunu dile getirmiştir<sup>19</sup>. Binanın gerek iç süslemeleri gerekse dış cephe çinilerine yönelik temizleme, birkaç ufak tefek dökülen kısımlara da tamamlama uygulaması yapıldığı, son durum tespit incelemesinde görülmektedir.

Binanın caddeye bakan güneydoğu cephesindeki betonarme çıkıntının pencere letonları arasında, çini süslemeler yapının güneybatı ve kuzeydoğu cephesindeki pencere letonları arasındaki diğer çinilerle aynı desen kompozisyonların tekrarı olarak görülmektedir. Beyaz-açık sarı çamur yapısındaki bu Kütahya çinileri üzerinde, polikrom ve sıraltı bezeme görülür. İri hançer yapraklar, hatayiler ve iri rozet çiçeklerin-

17 Hafız Mehmet Emin'in ailesi uzun zaman "çanakçılar" olarak anılmış, soyadı kanunuyla çocuklarından büyük oğlu Hakkı "Çinicioğlu" soyadını almış ve babasının yanında çocuk yaşta yaptığı çinicilik mesleğini devam ettirmiştir (Arlı, 1989: 15).

18 İlker Çoban'ın 17 Temmuz 2009 tarihli Yeni Asır gazetesindeki "Tarih Sahnesi 82 Yıl Sonra Onarımda" başlıklı yazısı

19 İlker Çoban'ın 17 Temmuz 2009 tarihli Yeni Asır gazetesindeki "Tarih Sahnesi 82 Yıl Sonra Onarımda" başlıklı yazısı



den oluşan panoyu, kalın bir bordür çevreler. Stilize çiçek motiflerinden gelişen geçmeli tarzda yapılmış kompozisyonda beyaz zemin üzerine kobalt, firuze, kırmızı, yeşil ve mavi renkleri siyah kontürle çerçevelenmiştir (Bkz. Şekil 1).

Yapının denize bakan kuzeybatı cephesindeki pencerelerin üstünde ve aynı zamanda geniş saçaklı çatının hemen altında üç adet çini pano yer almaktadır. Bu panolarda kullanılan kompozisyon diğer cephelerde görülen desen- kompozisyonlardan tamen farklı tasarlanmıştır. Stilize bitkisel motifli panolarda raportlama tekniği denilen katlanarak desenin aktarılması sağlanmıştır. Tek karo içindeki kompozisyonda, merkezde bir hatayı motifi etrafında hançer yapraklar, lale ve penç motiflerinden oluşmakta olup her bir panonun etrafı turkuaz kalın bordürle çerçevelenmiştir. Turkuaz rengin ağırlıklı olduğu panolarda kırmızı, yaprak yeşili, kobalt renkleriyle dekorlanan desen şeffaf sırla sırlanarak, fırınlanmış ve böylece sıraltı tekniği uygulaması yapılmıştır (Bkz. Şekil 2).

Yapının kuzeydoğu cephesinde giriş kapısı yönündeki yüzeyde dört adet çini pano yer alır. Pencere letonları arasına yerleştirilen bu çinilerde desen ve kompozisyon yapının güneydoğu cephesindeki çinilerle aynı tarzda dekorlanmıştır. (Bkz. Şekil 3).

Denize bakan aynı cephenin kuzeydoğusunda yer alan çok kenarlı kubbeli kulenin sivri kemerli pencere alınlığındaki panolar, firuze renkli çini plakalardan oluşturulmuştur. Kulenin her üç yönünde yer alan çiniler, küçük kubbe kemerli pencere ile geniş saçaklı çatının hemen altındadır. (Bkz. Şekil 4). Yapının kuzeybatı cephesinde yüzeyde dört adet çini pano yer alır. Pencere letonları arasına yerleştirilen bu çinilerde desen ve kompozisyon yapının güneydoğu cephesindeki çinilerle aynı tarzda dekorlanmıştır. (Bkz. Şekil 5).

Binanın 2009 geçirdiği restorasyondan sonra yapılan pano Ümran Baradan'a ait olup Çiniliköy'de yapılmıştır. Bina ilk yapıldığında bu pano mevcut değildi. Sonradan eklenmiştir (Bkz. Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: Devlet Tiyatrosu Binası giriş kapısının sol yan duvarındaki çini pano



## Sonuç ve Öneriler

İzmir Devlet Tiyatrosu Binası çinileri özelinde genel olarak çinilere yönelik koruma ve onarım çalışmaları yapanların gerek hammadde gerekse üretim teknikleri açısından süreci bilerek hareket etmeleri gerekmektedir. Devlet Tiyatrosu çinileri özelinde, çini eserlere yönelik herhangi bir korum-onarım çalışması yapılması durumunda bazı hususlara dikkat edilmesi gerekir. Öncelikle onarım, gerekli görüldüğü durumlarda yapılmalıdır. Proje gerçekleştirildikten sonra fiziksel müdahale yapılırken özgün çiniye uygun geri dönüşümlü malzeme kullanmak yerine, bilinçsiz kişiler tarafından çimento kullanılması çinilere büyük zarar vermektedir. Çimento, eserde tuz oluşumuna yol açar. Tuzun nem ve ısı etkisiyle kristalleşmesi ile çinide çatlama ve sırda dökülmeler meydana gelir. Özellikle çini süslemeli yapılarda aşırı nem oluşumu varsa, yapıdaki kaynak hemen bulunarak önlem alınmalıdır. Aksi durumda, yüksek nem oranı yüzünden çinilerde büyük tahribatlar meydana gelir. Çinilerde koruma ve onarım uygulamalarında çininin tarihsel süreci belirlendikten sonra uygun müdahalenin tespit edilmesiyle, bozulmanın türüne göre malzeme seçilmelidir. Müdahale edilmesi planlanan çinilerde, çininin yapısının bilinmesi özellikle bünye ve sır analizlerinin yapılması uygulama açısından çok önemlidir. Günümüz kimya bilgileri, tarihsel dönemlerdeki kimya bilgileriyle karşılaştırıldığında son derece rafine kalmaktadır. O dönemin düşüncesi, ustalığı ve becerisi ile bu günün kimyacıları arasında düşünce ve pratik farkı bulunmaktadır. Kısacası üretime dönüştürme zihniyetleri farklıdır. Günümüzde yapılan çini analizlerde, kimyanın ana maddeleri aranmaktadır. Ancak söz konusu yüzyıllarda üretilen çinilerin içeriği rafine bir kimyasal malzemeye ulaşmayı engeller. Çünkü hepsi de karışımdır. Bu sebeplerden dolayı bu günkü analizlerden yeterli sonuçlar alınamamaktadır. Günümüz teknolojisi ile yeniden üretimine gidilen çiniler, asıllarının yanında doğallıktan uzak olduğu için, belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Yeniden üretime gidilmeden önce, kaybolan çinilerin bulunabilme olasılığı veya eksik çinilerin müzelerin depolarında bulunabileceği de göz ardı edilmemelidir. Ancak, kaybolan çinilerin bulunamayacağı kesin olarak kanıtlandıktan sonra eksik kısımlar, aslına uygun olarak geri dönüşümlü malzeme ile tamamlanabilir. Özellikle eksik çinilerin yerine yenisinin yapılması durumunda, gelecekte farklı zaman dilimlerinde yapılacak olan koruma ve onarım çalışmalarında, yeni çini monte edilme kararı alınırsa, yapılan uygulamanın dönem aralıkları ortaya konulmalıdır. Kısaca, bir tarih aldatmacasının yaşanmaması için yeni üretilen çinilerin üzerine, yapıldıkları tarihler mutlaka not edilmelidir. Bu sayede asıl çini ile daha sonraki dönemlerde yeniden üretilerek yerine yenisinin yerleştirildiği çini parça, kolayca ayırt edilebilir.

Bu öneriler sonucunda son geçirdiği restorasyondan bu yana İzmir Devlet Tiyatrosu Binası çinilerinde çarpıcı bir hasar tespit edilmemiştir.

Yapıdaki çinilere yönelik hali hazırda bozulmaya neden olan ve olabilecek etkenler: Konum olarak Tiyatro Binasının deniz kenarında olması ve ana cadde kenarında yer alması, çinilerde soruna neden olmaktadır. Birincisi yoldan geçen motorlu taşıtların egzozlarının çıkardığı duman, çinilerde kirliliğe sebep olmakta diğeri, araç geçişleriyle yer yüzeyinde sismik harekete neden olmasıyla bina temelini sarsarak, zamanla çinilerin montajında kullanılan harcın gevşemesine yol açmakta ve böylece çini plakaların bina yüzeyinden düşmesine sebep olmaktadır.

Çini plakalarda yüzey daima mikro dokuda pürüzlü olması nedeniyle sır kompozisyonuna bağlanmayan kurşun ve alkali bileşiklerle havadaki nem ve ısı, kimyasal olayları başlatmaya neden olmaktadır. Bu etkileşimi deniz kenarına yakın yapılarda, havadaki su buharının taşıdığı sodyum, potasyum ve iyot bileşiklerini kısmen hızlandırır. Bu da çini plakalarda kimyasal bozulmaya neden olmaktadır (Işıksan, 2012: 15-22). İzmir Devlet Tiyatrosu Binası'nda dış cephede yer alan çinilerde belirgin bir şekilde kirlilik

gözlenmiştir. Bu sebepten çinilerin korunmasına yönelik yüzey temizliği yapılmalıdır. Yüzey temizliği için iki yöntem önerilmektedir:

**Öneri 1-** Alkollü damıtık suya bastırılmış kâğıt hamuruyla çini yüzeyleri kaplanarak 1-2 saat bekletilmelidir. Böylece yüzeydeki kirlerin yumuşaması sağlandıktan sonra, bisturi yardımıyla mekanik yolla temizleme işlemi yapılmalıdır. Ancak bu yöntem çinilerin üzerini kaplayan siyah renkli kir lekelerinin giderildiği yüzeysel bir temizliktir. Daha derinde olan kirler için amonyum bikarbonatlı kâğıt hamuru uygulanması önerilmektedir.

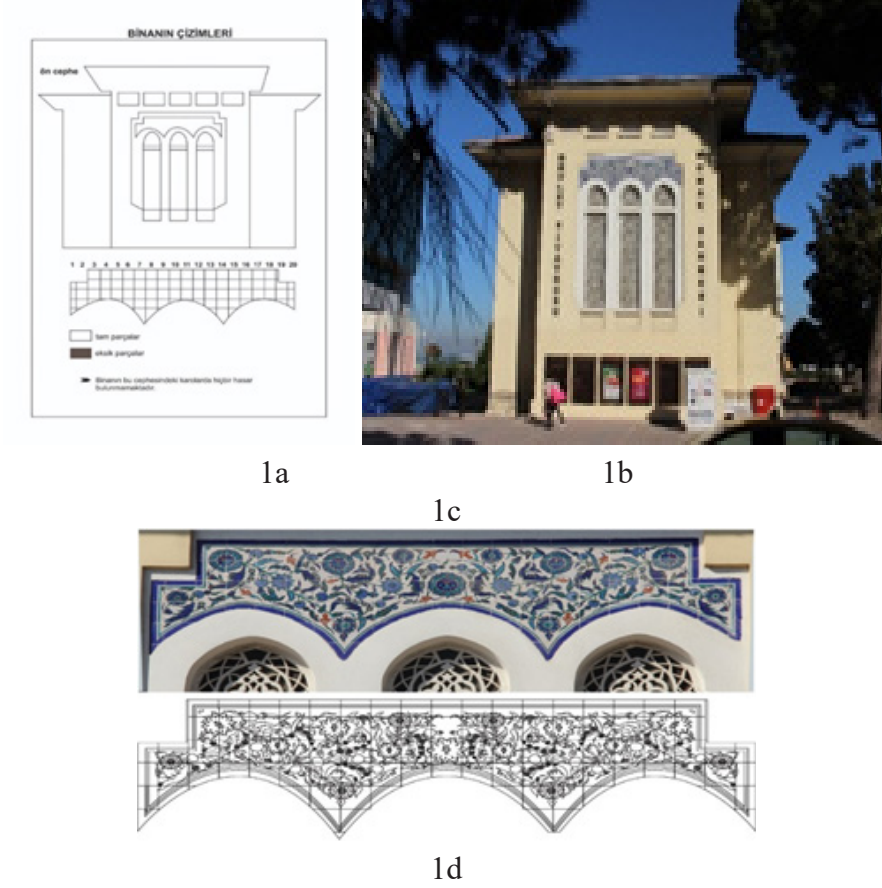
**Öneri 2-** Cephelerin tümünde çevre kirliliği izleri görülmektedir. Belirlenen bu kir tabakalarının temizlenmesi gerekmektedir. Temizleme işlemi sırasında yalnız kir tabakasının kaldırılmasına, yüzeye zarar verilmemesine özen gösterilmelidir. Temizlik için kâğıt hamuruna emdirilen AB 57 formülü tüm yüzeylere uygulanabilir.

Sonuç olarak bina yapımından günümüze kadar bilinen tek bir restorasyon geçirmiş olmasına rağmen gayet iyi durumdadır. Halen aktif kullanılan binanın genel görünümünde herhangi bir sorun tespit edilmemiştir. Bina konumu nedeniyle ana cadde üzerinde hem de deniz kenarında olmasına rağmen çinileri iyi durumdadır. Binaya ev sahipliği yapan Devlet Tiyatrosunun günümüzde faaliyette olması, sürekli bakım-onarımın yanı sıra binanın girişinde bir güvenliğin bulunması ve elbette ki çalışanların hassasiyeti yapıyı daha uzun yıllar boyunca ayakta tutacaktır.

## Kaynakça

- Aslanoğlu, İ. (1980), Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fak. Basım İşliğı
- Arlı H. (1989), Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi
- Bozdağ, O. (2013), Türk Ocakları İdeolojisi ve Mimarisi (1912-1931), Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çapa, D. (2004), Makale Adı, İzmir Life, Sayı 37, Yıl 4, Eylül, syf. 88-90
- Çini, R. (1991), Kütahya Çiniciliğı, İstanbul: Uycan Yayınları.
- Çini, R. (2002), Kütahya Çiniciliğı, İstanbul: Celsus Yayıncılık.
- Gök, S. (2015), Kütahya Çini ve Seramikleri 2. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul
- İşıkhan, S. (2012), Tarihi Çinilerde Yapısal Özellikler ve Karşılaşılan Bozulmalar, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı 7, syf. 15 - 22
- Onat, N. (1992), İzmir'de Cumhuriyet Dönemi Yapıları, Ege Mimarlık Dergisi, Sayı 2, Yıl 2, syf.63-66)
- Yazıcı, C. (2010), Türk Ocağından Devlet Tiyatrosuna, İzmir Kültür ve Turizm Dergisi, Sayı 8, Yıl 2 Kasım-Aralık, syf. 94-98

## İzmir Devlet Tiyatrosu Binası Hasar Tespit Planları



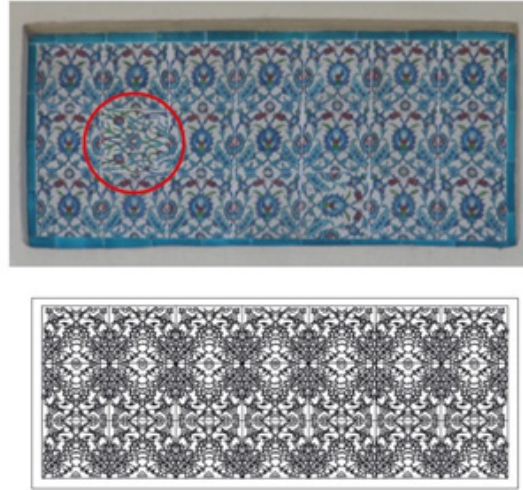
Şekil 1: Devlet Tiyatrosu Binası güneydoğu cephesi çini panoları Ön cephe hasar tespit planı (1a).  
Binanın genel görünümü (1b). Çini panoların yakından görünümü (1c).  
Çini panonun desen restitüsyonu (1d). (Serap Işıkhhan Arşivi 2019).



2a

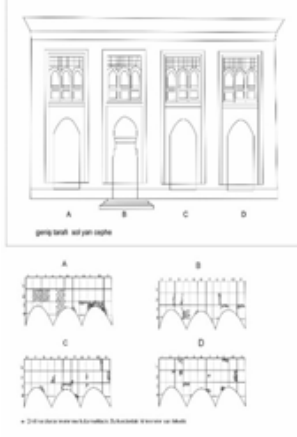
2c

2b



2d

Şekil 2: Devlet Tiyatrosu Binası denize bakan kuzeybatı cephesi çini panoları Hasar tespit planı (2a).  
Binanın genel görünümü (2b). Çini panoların yakından görünümü (2c).  
Hatalı monte edilen çini karonun yakından görünümü (2d). Çini panonun desen restitüsyonu (2e).  
(Serap Işıkhhan Arşivi 2019).



3c



Şekil 3: Devlet Tiyatrosu Binası kuzeydoğu cephesi çini panoları. Ön cephe hasar tespit planı (3a).  
Binanın genel görünümü (3b). Çini panoların yakından görünümü (3c).  
Çini panonun desen restitüsyonu (3d). (Serap Işıkhhan Arşivi 2019).





4a



4b

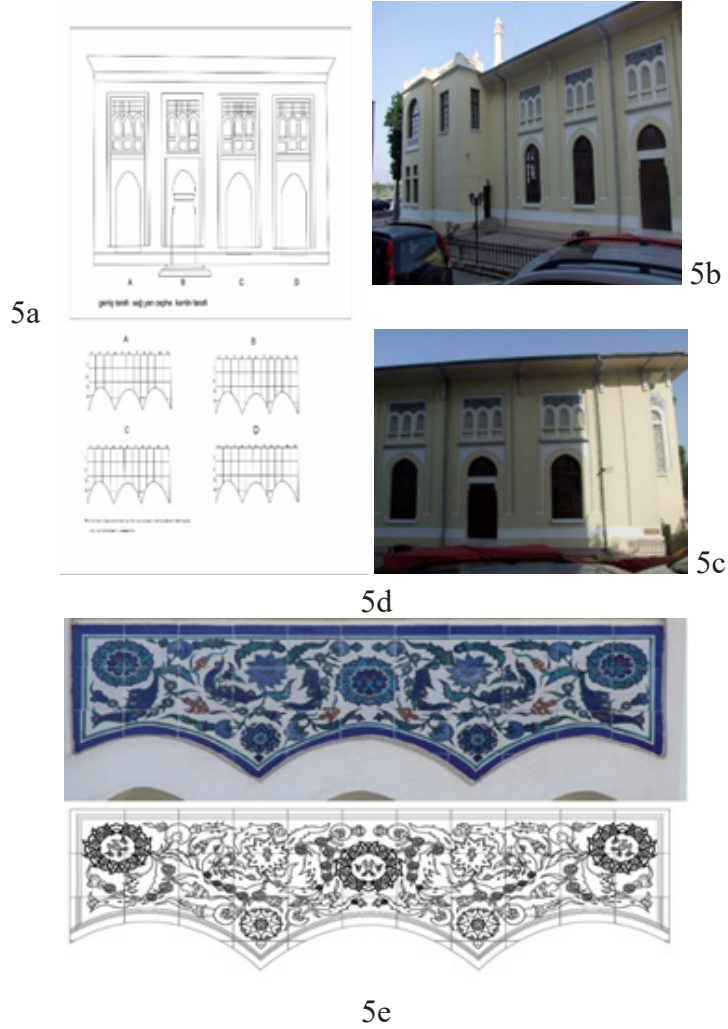


4c



4d / 4e

Şekil 4: Devlet Tiyatrosu Binası güneydoğu cephesi çini panoları Binanın genel görünümü (4a). Çini panoların yakından görünümü (4b). Hasar tespit planı (4c). Çini panoların detay görünümü (4d). Çini panonun desen restitüsyonu (4e).(Serap Işıkhhan Arşivi 2019).



Şekil 5: Devlet Tiyatrosu Binası kuzeybatı cephesi çini panoları. Hasar tespit planı (5a). Binanın genel görünümü (5b). Binanın cepheden görünümü (5c). Çini panonun yakından görünümü (5d). Çini panonun desen restitüsyonu (5e). (Serap Işıkhhan Arşivi 2019)

## SİNEMADA KURGUSAL MEKÂN KULLANIMI: PARAZİT FİLMİ

### Doç. Dr. Fatih US

Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
Mimarlık Fakültesi / Mimarlık Bölümü  
mim.fatihus@gmail.com  
fatih.us@omu.edu.tr  
0532 592 45 64  
0000-0003-4740-6262

### Özet

Teknolojik gelişmelerle birlikte disiplinlerin birbiriyle etkileşimi her geçen gün artmaktadır. Bu etkileşime maruz kalan alanlardan biri olan mimarlık, son yıllarda sinema ile diğer disiplinlere nazaran görece daha fazla etkileşim içerisindedir. Zaman ve mekân her iki disiplinin önemli unsurlarıdır. Birçok mimar sinemadan, birçok yönetmen ya da set tasarımcısı da mimariden beslenmektedir. Sinemada yönetmen izleyiciye mekânı istediği şekilde sunmakta, sinematografik öğelerle yeni bir ortam oluşturmaktadır. Bu çalışmada ise uluslararası birçok ödül almış ve mekânları neredeyse bir film karakteri gibi öne çıkartmış Parazit filmi ele alınmaktadır. Öncelikle sinemada mekân ve kurgusal mekân kavramı örneklerle incelenmekte, sonrasında parazit filmi hakkında genel bilgiler verilerek filmde kullanılan mekânlar hem oluşum süreci hem de filmdeki sınıf ayrımını ifade etmesi bağlamında irdelenmektedir. Çalışmanın sonucunda ise mimaride ve sinemada mekânın ele alınış biçimi Parazit filmi özelinde farklılıkları ve benzerlikleri ortaya konmakta, filmdeki merdiven, ışık, manzara ve mahremiyet gibi mekânsal unsurlar sınıf ayrımının ifadesi bağlamında değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** sinema, mimarlık, mekân, kurgusal mekân, Parazit filmi

## THE USE OF FICTIONAL SPACE IN CINEMA: PARASITE MOVIE

### Doç. Dr. Fatih US

Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
Mimarlık Fakültesi / Mimarlık Bölümü  
mim.fatihus@gmail.com  
fatih.us@omu.edu.tr  
0532 592 45 64  
0000-0003-4740-6262

### *Abstract*

*With technological developments, the interaction of disciplines with each other is increasing day by day. Architecture, which is one of the fields exposed to this interaction, has been interacting with cinema relatively more than other disciplines in recent years. Time and space are important elements of both disciplines. Many architects are fed by cinema, and many directors or production designers are fed by architecture. In the cinema, the director presents the space to the audience as he wishes and creates a new environment with cinematographic elements. In this study, the film Parasite, which has received many international awards and highlighted the spaces almost like a movie character, is discussed. First of all, the concept of space and fictional space in cinema is examined with examples, then general information about the film parasite is given and the spaces used in the film are examined in terms of both the formation process and the class distinction in the film. As a result of the study, the differences and similarities in the way of handling space in architecture and cinema are revealed in the film Parazit, and spatial elements such as stairs, light, landscape and privacy are evaluated in the context of the expression of class distinction.*

**Keywords:** *cinema, architecture, space, fictional space, Parasite movie*

## 1. GİRİŞ

*“Eserin gerçek hayatta olmasa da bir filmde muhafaza edilmesinin bir çekiciliği var.  
Geriye dönüp bakmak istediğimde gidip tekrar tekrar izleyebilirim.”  
Lee Ha Jun, Great Big Story, 2020*

21. yüzyılda teknolojinin geldiği nokta, birçok disiplini birbiriyle etkileşim içinde olmaya zorlamaktadır. Bu etkileşim disiplinlerarası yapılan araştırma projeleri ve çalışmalarla farklı bir boyut kazanmaktadır. Mimarlık tarihçisi İhsan Bilgin disiplinlerarası ilişkinin önemini şu cümlelerle ifade etmektedir: “Eski izolasyonist disiplin anlayışı artık geçerli değildir. Disiplinler hala geçerli, hatta sınırlarını da genişletiyorlar. Ancak öte yandan da her disiplin kendini kurarken ve genişletirken, yeni alanlara doğru yayılırken, kendini başka disiplinlere de -deyim yerindeyse- ‘test ettirerek’, onlarla ‘sürtüşmeye girerek’, onlarla ilişki içinde geliştiriyor.” Yalıtılmış bir disiplin olmayan mimarlık, tarih öncesinden bu yana farklı disiplinlerle etkileşim içerisinde olmuştur. Mimarlık üzerine ilk teorik yazıların sahibi Romalı mimar ve mühendis Vitruvius (2017: s. 22-23), bir mimarın pek çok bilim ve sanat dalına hâkim olması gerektiğini belirtmektedir. Özellikle geometri, tarih, felsefe, müzik, tıp, hukuk ve astronomi gibi alanları işaret etmekte, bir anlamda bu alanlarla etkileşim içerisinde olmaya yönlendirmektedir. Günümüzde ise mimarlık tarihçisi Beatriz Colomina (2016), edebiyat gibi sıradan olmayan tüm meselelerin mimarlığın bir parçası olduğunu ifade etmektedir. 19 yy’ın sonunda ortaya çıkan ve teknolojiyle birlikte gittikçe gelişen sinema ise özellikle mekân ve zamanı ele alış biçimiyle mimarlıkla etkileşim içerisinde olan önemli disiplinlerden biridir.

Pallasmaa (2008), mimarlık ve sinemanın, yaşamın çok yönlü görüntülerini oluşturmalarından ve bu oluşuma aracılık etmelerinden dolayı birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olduklarını belirtmektedir. Eisenstein (1994), sinemadaki görüntülerle insanın görsel algısı ile uyumlu düzenlenmiş mimari çevreyi birbirine benzetmektedir. Diana Agrest ve Bernard Tshumi ise film çekim tekniklerinin kullanılmasının mimariyi deneyimlemenin bir yolu olarak göstermektedir. Mimarlık ve sinema kavramsallaştırma, tasarım, üretim ve sunum teknikleri yönünden birbirine benzer disiplinlerdir (Güleç ve Çağlar, 2014) Ancak başlangıçta bu ilişki mekân kullanımı ve senaryo oluşumu bağlamında ele alınmış, sonrasında ise zaman faktörü ve sinematografik öğelerin kullanımı yönünden irdelenmiştir. Uğur Tanyeli (2001: s. 66), mimarlık ve sinema arasındaki etkileşimin üç yol izlediğini belirtmektedir: 1. Sinemanın inşa edilmemiş gerçeklik düzleminde kullanılmayan bir sanal mimarlık alanı olarak tanımlanması, 2. Sinemanın gerçek mimari mekânları kendi sanal evreninde yeniden üretmesi, 3. Sinemanın kendi olay kurgusu içinde bir kişilik olarak mimari ve/veya mimarlık etkinliğini konu alması. Mimarlık ve sinema arasındaki bu etkileşim ayrıca birbirlerine ilham kaynağı olabilme durumunu da ortaya çıkartmaktadır.

Başlangıçta mimarlık sinemayı etkisi altına alırken, günümüzde daha çok sinema mimarlığı etkilemektedir. Örneğin Fritz Lang, geleceğin kentini konu aldığı Metropolis (1927) filminde New York kentinin mimarisinden etkilenirken sonraki yıllarda bu film mimarlara ilham kaynağı olmuştur. Le Corbusier, F. L. Wright, Mies van der Rohe, Antonio Sant’Elia ve Robert Mallet-Stevens gibi pek çok mimarın tasarımları bilimkurgu filmlerinde kullanılmıştır. Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Le Corbusier, Jean Nouvel ve Coop Himmelblau gibi mimarlar da sinemanın senaryo, montaj ve hareket gibi birçok sinematografik öğeyi tasarımlarında kullanmışlardır. Örneğin Tshumi, Parc de La Villette (Paris)’de montajın kesim, üst üste çekim, zincirleme gibi yöntemlerini kullanmış, Himmelblau ise UFA Sinema Merkezi’nin rampa, köprü ve merdiven tasarımlarında sekans ögesinden ve filmin dinamik yapısından etkilenmiştir (Himmelblau, 1998; Örs, 2001: s. 76-79).

Karşılıklı olarak birbirinden etkilenen mimarlık ve sinema, temelde mekân kavramı özelinde birleşmektedir. Bu çalışmada ise mekânı filmin bir karakteri gibi kullanan Parazit filmi ele alınacaktır. Bunu yaparken de öncelikle sinemada mekân kullanımı örneklerle ortaya konacak sonrasında ise Parazit filminde kurgusal mekânların oluşumu ve hikâyeyi nasıl güçlendirdiği incelenecek, mimarlara mekânı deneyimlemek ve mimari öğeleri anlamak için nasıl bir ortam sunduğu araştırılarak değerlendirilmeler yapılacaktır.

## 2. SİNEMADA MEKÂN KULLANIMI VE KURGUSAL MEKÂN

Sinema filminde görüntüyü oluşturan birçok sinematografik öge bulunmaktadır. Bunlar çerçeve/çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, kamera açısı, hareket, çekim ölçeği, aydınlatma, dekor, sahne donatımı, giysi, makyaj, oyun/oyuncu, içerik/tema/konu/senaryo/ dramatik yapı, ses, renk, sahne düzeni/yönetimi, kurgu'dur (Özön, 1972). Bu öğelerden dekor ve sahne donatımı mekânı oluşturan öğelerdendir ve filmin konusunun aktarımında başrol oynamaktadır. Sinemanın ilk ortaya çıkışında asıl konu mekânken sonraki yıllarda hikâye ön plana çıkmıştır. Lumiere kardeşler ilk filminde Leon'daki fabrikada paydos saatini bekleyen işçileri çekmiştir. Dolayısıyla burada ana eleman mekân olmuştur. Sonrasında sinemada hikâye anlatılmaya başlamasıyla mekân daha çok bir araç olarak kullanılmıştır (Akyol, 2019).

Sinemada mekân kullanımı, özellikle bilimkurgu sinemasındaki geleceğin mekânları bağlamında mimarlara ilham kaynağı olurken aynı zamanda yeni tasarımların uygulanabilmesine fırsat vermektedir. Mimarlık sinemanın gizli öznesiyken (Dear, 1994: s. 9), mekân ise birçok filmde ana karakter olarak öne çıkmaktadır. Mimaride ve sinemada mekân tasarımı farklı şekillerde ele alınmaktadır. Sinemada mekân tasarımı, çerçeveye/kadrajı göre yapılırken mimaride insanların eylemlerine göre her yön/açı düşünülerek yapılmaktadır. Dolayısıyla sinemada senaryoya, kurguya odaklanılırken mimaride insan yaşamı merkeze alınmaktadır.

Mimari sanıldığı gibi bir takım genişlik, uzunluk ve yükseklikten ibaret değildir, kişinin içinde gezip dolaştığı, duyup yaşadığı mekânın ta kendisidir (Zevi, 2021) ve mekân hiçbir zaman boş değildir, her zaman bir anlam içermektedir (Lefebvre, 2014). Sinemada da her görüntünün bir amacı olduğu gibi her mekânın da bir amacı, bir anlamı bulunmaktadır. En önemli amaç, hiç kuşkusuz ki senaryoya göre istenilen etkinin verilmesi ve hikâyenin anlatımının güçlendirilmesidir. Yönetmen, istediği düşünceyi ve duyguyu kullandığı mekânlar aracılığıyla aktarmaya çalışmaktadır. Örneğin korku ve gerilim gibi olumsuz hisler yaratmak için dar ve karanlık mekânları kullanabileceği gibi huzuru yansıtmak için de geniş ve aydınlık mekânları tercih edebilecektir. Filmlerde anlatılmak istenen duyguya göre mekânı kullanan isimlerin başında Andrey Tarkovsky, Stanley Kubrick ve Wong Kar-Wai gelmektedir. Tarkovsky'nin İvan'ın Çocukluğu, Kubrick'in The Shining, Kar-Wai'nin In The Mood For Love / Aşk Zamanı filmi mekânın öne çıktığı filmlerdir (Akyol, 2019). Türk sinemasında da özellikle Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde mekân, duygu aktarımında önemli roller üstlenmektedir.

Sinemada mekânlar, mevcut mekânlar (1) olabileceği gibi yönetmenin isteği doğrultusunda sanal ya da yeniden yaratılan mekânlar (2) olabilmektedir. Mevcut mekânlar (1), aynen kullanılabilecekleri gibi ihtiyaca göre yeniden de kurgulanabilmektedir. Mevcut mekânın aynen kullanımı özellikle zaman ve ekonomik açıdan tercih edilirken çekimler sırasında yaşanabilecek hava koşullarının uygunsuzluğu nedeniyle de birçok yönetmen tarafından istenmemektedir. Bu tür çekimlerin en önemli özelliği ise inandırıcılığının daha fazla olabilesidir. Mekânlar tarihi, kültürel ve turistik



özelliklere sahip ise izleyicinin daha fazla dikkatini çekmekte, o mekânlara ve filme ilgiyi arttırabilmektedir. Mevcut mekânlarda çekilen filmler mimarlık adına belge/belgesel niteliği de taşımaktadır. Birebir aktarılan mekânlar ya da kentler, hem kendileri ile ilgili bilgi verirken hem de o dönemin toplumsal ve kültürel yapısı hakkında fikir verebilmektedir (Akyıldız, 2012: s. 56-59).

Mevcut mekânın aynen kullanımında farklı yöntemler izlenmektedir. Mekân, içinde bulunan insanlarla birlikte yansıtılır ya da filmin hikayesine göre oyuncular tarafından canlandırılan karakterle kullanılır. Konusu İstanbul'da geçen filmlerde boğaz, köprüler, tarihi yapılar, camiler, kiliseler gibi simgesel yapılar arka plan ya da geçiş görüntüsü olarak kullanılırken ayrılma ya da kavuşma sahnelerinde ise tren istasyonları ve havalimanları mevcut mekânlar olarak aynen kullanılmaktadır. Bu mekânlar genellikle o anda oradan geçen insanlarla birlikte yansıtılmaktadır. Örneğin 1980'lerden önce köyden kente gelen insanların yaşamını konu alan Türk filmlerinde İstanbul görüntüleri (Resim 1) hiçbir değişikliğe uğramadan aktarılmaktadır (Akyıldız, 2012: s. 58). İstanbul'daki birçok yapı filme değere katarken bilinmeyen nitelikli yapıların kullanılması ise o yapının tanıtımına yarar sağlayabilmektedir. Buna en güzel örnek Asmalı Konak dizisi/filmi gösterilebilir. Dünya sinemasından da Manhattan (1979), Milyoner / Slumdog Milyoner (2008), Turist / The Tourist (2010) gibi pek çok film mevcut mekânların aynen kullanımına örnek gösterilebilir. Konusu Hindistan'da geçen ve orada çekilen Oscar (2009) ödüllü Milyoner filminde, Hindistan denilince ilk akla gelen yapı olan Tac Mahal mevcut haliyle kullanılmıştır (Resim 2). Geniş çevrelere ulaşan film, Tac Mahal'in tanıtımı ile de bir farkındalık yaratmıştır.



Resim 1: Salak Milyoner (1974) Filminde Dolmabahçe Camii'in Olduğu Sahne (Dailymotion, 2016)



Resim 2: Slumdog Milyoner (2008) Filminde Tac Mahal'in Olduğu Sahne (Youtube, 2020)

Çekim için gerekli izinlerin alınamaması ya da mevcut hava koşullarının uygunsuzluğu gibi pek çok nedenle mevcut mekânlar, filmler için yeniden üretilebilmektedir. Özellikle köşk, saray, kale, sur gibi tarihi mekân kullanımlarında karşılaşılan bu sorunlar, mekânların setlerde yeniden üretilmesiyle çözülmektedir. Çemberimde Gül Oya ve Öyle Bir Geçer Zaman ki gibi dönem diziler bu tür filmleri örnek gösterilebilir.

Kurgusal mekân (2) ise gerçek mekân ve sanal mekân olarak iki başlık altında incelenmektedir (Akyıldız, 2012: s. 60). Gerçek mekân kurgusu, mevcut yapıda çekim yapma imkânı olmayan yapıların bilgisayar ortamında ya da sette yeniden üretilmesiyle oluşturulmaktadır. Ridley Scott'ün yönettiği Gladyatör (2000) filminde Roma'da bulunan mevcut Colloseum'da çekim yapma imkânı olmadığı için bilgisayar ortamında yeniden üretilmiştir. Truman Show (1998) (Resim 3) filminde senaryoya göre mekânlar kurgulanmış ve bir dekor olarak inşa edilmiştir. How I Met Your Mother (2005-2014) gibi sit-comlarda da yönetmene çekim kolaylığı sağladığı için gerçek mekânlar setlerde yeniden oluşturulmuştur.



Resim 3: Truman Show, 1998 (Mürekkap Haber, 2019)

Sanal mekân kurgusu, gerçekte var olmayan yapıların tasarlanması ile oluşmaktadır ve özellikle bilim kurgu sinemasında kullanılmaktadır. Genellikle geleceğin yaşamları içindeki mekânları ve kentleri içermektedir. Bu mekân kurgusu, sinemanın başlangıcından bu yana birçok filmde kullanılmıştır. Buna Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920), Metropolis (1926), Blade Runner (1982), Beşinci Element (1996), Matrix (1999, 2003, 2021) (Resim 4), Yıldız Savaşları (Star Wars), Avatar (2009) gibi filmler örnek olarak gösterilebilir.



Resim 4: Matrix: Diriliş, 2021 (IMDb, 2021)

### 3. PARAZİT FİLMİ VE KURGUSAL MEKÂN KULLANIMI

Yönetmenliğini Bong Joon Ho'nun yaptığı, 2019 yılı Güney Kore yapımı kara komedi, dram ve gerilim filmi Parazit / Parasite / Gisaengchung, (Resim 5) 92. Oscar Ödülleri'nde 2020 yılı En İyi Film Ödülü (Resim 6) kazanan ilk yabancı dilde (İngilizce olmayan) film olurken, En İyi Yönetmen, En İyi Uluslararası Film ve En İyi Orijinal Senaryo ödüllerini de almıştır. En İyi Prodüksiyon Tasarımı ve En İyi Kurgu dalında da aday gösterilmiştir (IMDb, 2020). Bafta, Altın Palmiye ve Altın Küre gibi birçok organizasyonda da aday gösterilmiş, ödül ve ödüller almıştır.



Resim 5: Parazit Film Afışı (Vikipedi, 2023)



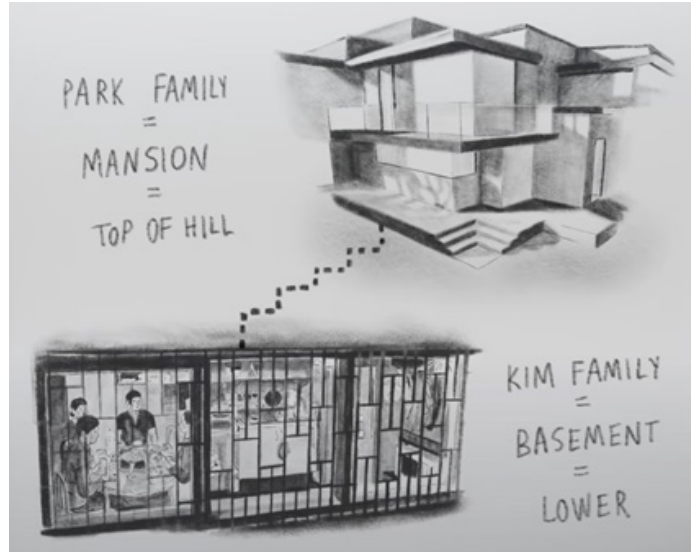
Resim 6: Bong Joon Ho, Oscar Ödül Gecesi (IMDb, 2020)

Bong Joo Ho, 2013 yılı yapımı Kar Küreyici / Snowpiercer filminde olduğu gibi Parazit filminde de sınıf farklılığını işlemektedir. Kar Küreyici filminde bu farklılığı “koridor” ile anlatırken bu filmde

daha çok “merdiven” ile yansıtmaktadır. Bong birine “koridor filmi / hallway movie” olarak adlandırırken diğerini “merdiven filmi / stairway movie” olarak ifade etmektedir (Jung, 2020).

Parazit filmi, Güney Kore’nin Seul kentinde bir apartmanın bodrum katında zor şartlarda yaşanan bir ailenin, şans getirmesi için hediye edilen bir “taş” ile hayatlarının değişimini konu etmektedir (Yılmaz, 2021). Zor şartlarda yaşayan sosyo-ekonomik durumu düşük fakir bir aile, yaşadıkları ortamdaki kendilerini kurtarabilmek için sosyo-ekonomik durumu daha yüksek zengin bir ailenin evine sızmaya çalışmaktadır. Fakir ailenin genç çocuğunun zengin ailenin kızına İngilizce dersi vermesiyle başlayan hikâyeye, kız kardeşin ufak erkek çocuklarına sanat terapisti olarak gelmesi, babasının şoför olarak işe başlaması ve son olarak da annenin hizmetli olarak eve yerleşmesi ile devam etmektedir.

Büyük ölçüde iki mekânla sınırlı olan film, zengin Park ailesinin müstakil evlerinde ve fakir Kim ailesinin yarı bodrum kattaki evlerinde geçmektedir (Resim 7). Park ailesi baba, anne, ergenlik çağında kız çocuğu ve küçük bir erkek çocuğundan, Kim ailesi ise baba, anne ve üniversite çağında erkek ve kız çocuğundan oluşmaktadır. Film daha çok zengin olan ve sızılmaya çalışılan Park ailesinin evinde geçmektedir.



Resim 7: Park Ailesinin evi ve Kim Ailesinin Evi (The Design Museum)

### 3.1. Filmdeki Kurgusal Mekânın Oluşumu ve Özellikleri

*“Mekânı başka bir aktör olarak düşündük...”  
Lee Ha Jun (O’Falt, 2019)*

Parazit filminde hikâyeye, genellikle kelimelerle değil mekânın seçimi, kullanımı ve insanların içindeki hareketleriyle anlatılmaktadır (Otan, 2021: s. 3265). Dolayısıyla filmde sınıfsal ayrım, daha çok mekân seçimleriyle, kullanım ve sunum yöntemleriyle aktarılmaya çalışılmıştır. Filmde mekânsal elemanlar, hikâyeye anlatımında incelikle ve ustaca kullanılmıştır (Aşkın, 2019). Özellikle her ayrıntının detaylı olarak hesaplandığı ev, bir mizansen öğesinin ötesine geçerek anlatıyı güçlü ve baskın kılan bir araç haline dönüşmüştür (İşlek, 2020: s. 175).



Filmde yönetmen Bong Joon Ho, hikâyeyi istediği gibi yansıtabilmek için yapımcı tasarımcısı/set tasarımcısı (production designer) Lee Ha Jun ile kurgusal mekânlar oluşturmuştur. Filmdeki mimarın Namgoong Hyeonja'nın olduğu ifade edildiği zengin ailenin modern evi, gerçekte yapımcı tasarımcısı Lee tarafından tasarlanmıştır. Güney Kore'de zenginlerin yaşadığı evler çok lüks görünmesine rağmen genellikle bahçeleri düşünülmediği kadar büyük değildir. Büyük olanlarının ise ev ve bahçe ilişkisi istenilen düzeyde değildir ve çekim yapılabilecek imkânlar sahip değildir. Bu nedenlerle filmdeki mekânların set dizileri şeklinde inşa edilmesine karar verilmiştir (Jun, 2021). Park ailesinin evindeki bahçe, giriş, zemin kat, ikinci kata çıkan merdiven, garaja inen ve bodruma inen merdivenler birlikte inşa edilmiştir. Bodrum, sığınak ve aradaki merdiven ve geçitler ise farklı tek bir set olarak yapılmıştır. Ayrıca Kim ailesinin yarı bodrum evi ve çevredeki mahalle de film için inşa edilmiş setlerden oluşmaktadır. Dış çekimlerde tek katlı olarak görülen Park ailesinin evine CG (Computer Graphic) kullanılarak ikinci kat eklenmiştir. Film setini yapan firma öncesinde 3 boyutlu modelini (Resim 9) oluşturmuştur. Storyboard oluşturmada, kamera merceği ve yüksekliklerinin ayarlaması için bu model bir simülasyon ortamı sağlamıştır (Cogley, 2020; Jun, 2021). Ayrıca illüstratör Jisu Choi, modelden oluşturduğu düşünülen aksonometrik perspektifi filmin bir DVD kapağı tasarımında da kullanmıştır (Köksal, 2020).

Filmde Park ailesinin evi Namgoong adlı mimar tarafından tasarlandığı ve bir süre de burada yaşadığı için yapımcı tasarımcısı Lee, bu ev tasarımını yaparken bir mimar gibi düşünmeye çalışmıştır. Lee, filmin yönetmeni Bong'un basit kat planı eskizi (Resim 8) ışığında evin tasarımına başlamıştır (The Design Museum). Senaryo ve oyuncuların hareketlerine göre tasarıma başladığını ifade eden Lee, evin yaratılmasında en önemli faktörün "blocking" olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Bong Lee'ye ön bahçenin önemli bir unsur olduğunu söylemiştir. Lee, tasarımı yapmadan önce mimar arkadaşıyla konuştuğunu, ev tasarımlarına baktığını, Modrian ve Kandinsky'nin resimlerine ve bazı illüstrasyon dergilerini incelediğini, oğlunun Lego bloklarından ve eşinin yaptığı tofudan (bir çeşit peynir) ilham aldığını belirtmektedir. Belirli bir mimari stile bağlı kalmadığını ancak minimalist ve modern bahçeli evlerden ilham aldığını ifade etmektedir (Cogley, 2020; Great Big Story, 2020). Park ailesinin evi modern tarzda tasarlanmıştır (Resim 9), çünkü evin ilk sahibi ve mimarı olan Namgoong'un kâhya Moon-gwang'ın da işvereni olması nedeniyle tasarımın çok eski olmayacağı, modern olabileceği düşüncesidir (Cogley, 2020). Dolayısıyla modernizmin özelliklerinden olan düz çatı, geniş cam yüzeyler ve minimal mobilyalar kullanılmıştır. Ev minimal, derli toplu ve geniş tasarlanmıştır (The Design Museum). Ayrıca evin basit ve ferah olması da istenmiştir. Seul'ün burjuva mahallelerinde evler geniş bahçeli ve yüksek duvarlarla çevrili olduğu için bu ev tasarımında da bunlara dikkat edilmiştir. Evin iç mekân tasarımında ahşap ve cam malzemeler, metal çerçeveler, nişler ve bolca sanat eserleri kullanılmıştır (Karataş, 2021).

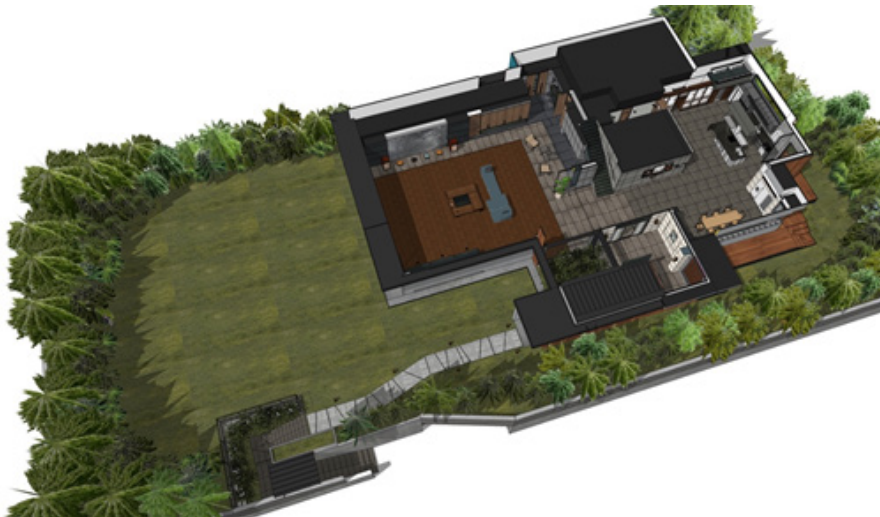


Resim 8: Bong'un Basit Kat Planı Eskizi (Youtube, Parasite, 2021)



Resim 9: Park Ailesinin Evi, 3D Model (Wallace, 2019; CJ ENM Corporation, Barunson E&A All Rights Reserved)

Bong, filmde senaryo gereği karakterlerin birbirlerini dinlemelerine ve casusluk yapabilmelerine öncelik verdiğini belirtmektedir (Sims, 2019). Bunun için evin içinde dolaşım yolları çakışmakta ve karakterlerin birbirlerini gözetlemelerine izin verilmektedir (Resim 10). Oturma odası ve bahçeden geçen yol, ikinci kattan yemek masasına giden merdiven, oyuncuların ikinci kattaki merdivenden mutfığa gizlice bakmasını sağlayan konum, mutfaktan bodruma giden yol, bodrumdan gizli sığınağa giden yol ve garajdan oturma odasına giden yol gibi birçok mekân, bir karakter diğerini gözetleyebilme ya da diğerinden saklanabilme imkanını sağlamaktadır (O’Falt, 2019). Dolayısıyla evde gözetleme ve/veya blocking gereksinimi sağlayan mekânsal ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır. “X’i A noktasından görebilirsin ama B noktasından göremezsin” (Jun, 2021). Bu durum aynı zamanda bir şeyin her yerden görünmemesini de getirmektedir. Merdiven yapının ortasında ve mutfak ile oturma odasının arasında yer almakta ve hem mekânlar arası ilişkiyi kuvvetlendirirken hem de kullanıcıların birbirlerini gözetmesine imkân vermektedir. Ayrıca giriş katının açık planlı olmasının en önemli nedeninin gözetleme fikri olduğu söylenebilir.

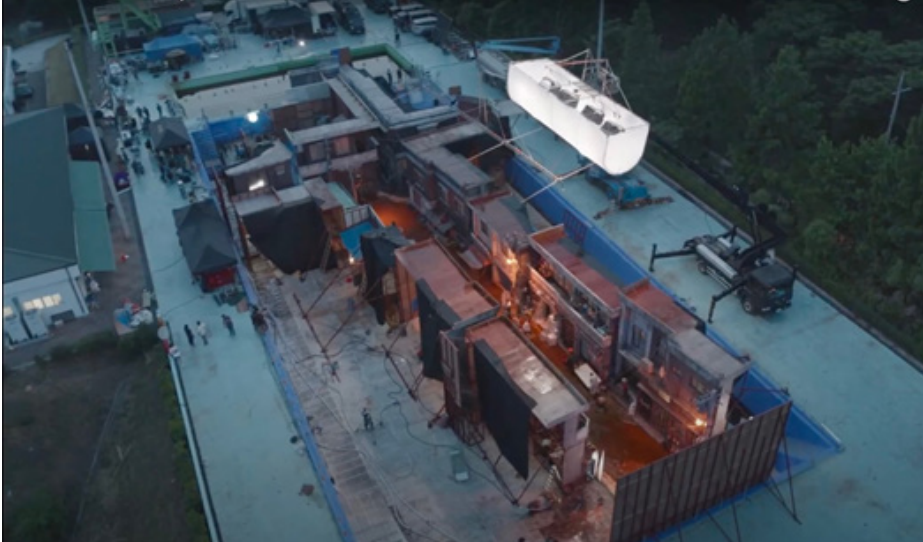


Resim 10: Park Ailesinin Evi, İç Mekanlar, 3D Model (O’Falt, 2019)



Lee, mekânı tasarlarlarken kameranın konumunu ve çerçevenin boyutlarını göz önüne almış, 2.35:1 en boy oranında sinema çerçevesine uymak için de mekânlarda yükseklikten ziyade uzunluğuna ve derinliğine dikkat etmiştir (O’Falt, 2019). Dolayısıyla alçak kat yüksekliği olan geniş mekânlar tasarlamıştır. Bong, Güney Kore’deki varlıklı ailelerin bahçeli evlerinde bulunan kıvrımlı çam ağaçlarının kullanılmasını istemediği için güzel bir görüntüye sahip ve yuvarlak şekillerde büyüyen Çin ardıçları, bahçenin peyzajında kullanmıştır (Jun, 2021). Bu ağaçların yanına farklı ağaçlar da eklenerek bahçenin etrafı ağaçlarla çevrilmiştir. Park ailesinin evinde olası bir Kuzey Kore işgaline karşı bir sığınak da düşünülmüştür. Filmde ev sahipleri tarafından unutulmuş olan bu mekân, âtil durumda kalmış ve evin hizmetlisi tarafından kullanılan bir yer haline gelmiştir.

Senaryo gereği Kim ailesinin evini ve bulunduğu mahalleyi su basacağı için mekânlar set ortamında oluşturulmuştur (Resim 11). Bunun için de yapım tasarımcısı Lee, yıkılmak üzere olan boş kasabaları ziyaret edip onları fotoğraflamış ve sonrasında Kim ailesinin evinin bulunduğu caddeyi ve apartmanı inşa etmiştir. Bu mahalleleri yaratmak için eski mahallelerdeki gerçek tuğlalardan silikon kalıplar oluşturmuşlardır. Çinili kapı, pencere pervazı, pencere teli, pencere ve kapı gibi pek çok kullanılmış eski mimari elemanlar tasarlanmış sete yerleştirilmiştir (Wallace, 2019; O’Falt, 2019). Kim ailesinin evi, Seul’de banjiha olarak adlandırılan bodrum kat evlerinden biri gibidir (Resim 12). Lee, koleje giderken kaldığı bir evden esinlenerek tasarlamıştır (Jun, 2021). Ev, ne tümüyle zeminin altında ne de üstündedir, yarısı yukarda yarısı aşağıdadır. Bu ev, Kim ailesinin toplumdaki yerine vurgu yaparken yaşam alanına açılan küçük pencereden gelen ışık ise geleceğe dair umutlarının hep var olduğunu göstermektedir. Evin tuvaletindeki klozet, yükseltilmiş bir platformda yer almaktadır. Bunun nedeni apartman kanalizasyon giderlerinin yoldaki giderlere bağlanarak suyun kendiliğinden kanala akabilmesi içindir. Böylece suyu üst kota taşıyacak motor ve onun bakım ihtiyacı ortadan kalkmıştır.



Resim 11: Kim Ailesinin Evinin Bulunduğu Mahallenin Set Ortamı (Youtube, Parasite, 2021)



Resim 12: Kim Ailesinin Yarı Bodrum Kat Evi, 3D Model (Wallace, 2019; CJ ENM Corporation, Barunson E&A All Rights Reserved)

Belirli bir zaman diliminde çekilmesi gereken filmde bir takım mimari ve peyzaj öğeleri zamana direnmekte zorlanmıştır. Peyzaj tasarımında kullanılan gerçek ağaç ve çim, havaların ısınmasıyla kurumuş ve ölmeye başlamıştır. Kuruyan ağaç ve ezilen çimlere CG ile rötuş yapılması gerekmiştir. Zamana direnmeyi zorlaştıran diğer tehlike ise o tarihlerde gelmesi muhtemel bir tayfunmuş, yapılmış olan sete büyük zararlar verebilirmiş, ancak neyse ki bir sorun olmadan bu durum atlatılmıştır (Jun, 2021).

### 3.2. Sınıf Ayırımının Mekânsal Öğelerle İfade Edilmesi

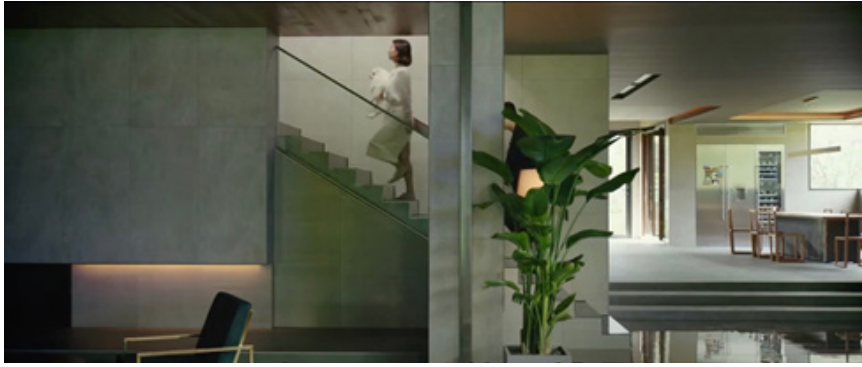
Parazit filminde hikâyenin ve dolayısıyla sınıf ayırımının anlatımında, mekânı oluşumunda önemli yer tutan unsurlardan konum, merdiven-su/yağmur, renk/malzeme, mobilya/aksesuar, kapı/pencere-ışık/aydınlatma, manzara ve mahremiyet öne çıkmaktadır. Örneğin merdivenlerle, yukarı ve aşağı ifade edilmekte, ışık ile mekânlardaki aydınlık ve karanlık vurgulanmakta, böylece sınıfsal ayırım anlatılmaktadır.

Park ailesinin evi, şehrin yukarısında bahçeli bir arazide bulunurken Kim ailesinin evi, şehrin orta yerinde bir yarı bodrum kattadır. Park ailesinin bahçeli ve müstakil evi, varlıklı ailelerin evleri gibidir. Kim ailesinin yarı bodrum evi ise ne tam olarak yukarıdadır ne de tam olarak aşağıdadır ve hep bir zengin olma umudu taşıyan fakir aileleri temsil etmektedir. Yarı bodrum katta olma durumu daha da aşağı düşülebileceğine dair bir korku yaratırken yukarı çıkılacağına dair de bir umut yaşatmaktadır.

Yönetmen Bong, filmde her şeyin yukarıdan aşağıya doğru inmesini/devam etmesini istemiştir. Bunun için de merdiven ve yağmur/su öğesini kullanmıştır (O'Falt, 2019). Lee, filmdeki genel dikey hareketi, filmin teması olan zengin ve fakir arasındaki farkı simgelemek için kullanmıştır. Park ailesi çoğunlukla merdivenden yukarı doğru çıkarken (Resim 13), Kim ailesi yukarı ve aşağı hareket etmektedir (Cogley, 2020). Ki-woo, ders vermek için Park ailesinin evine giderken yokuş çıkmakta, eve girdiğinde de merdivenle karşılaşmaktadır (Öztürk, 2021). Evin bahçe kapısından evin bahçesine, garajdan yaşam alanına, giriş kattan üst kata ve bodrum kata, bodrum kattan sığınağa geçilmesini sağlayan merdiven, yapının en önemli mimari öğesidir. Zengin evinde basamaklar

geniş ve çok dik değilken fakir evinde merdiven dik ve düzensizdir. Merdivenle ilgili diğer ilginç kullanım ise sığınağa inerken yaşanmaktadır. Evin en alçak yeri olduğunu yansıtmak için çok basamaklı dar ve uzun merdivenlerle sonsuza iniş hissiyatı verilmektedir.

Bong'a göre zengin evi ve fakir evi çok önemliken onları birbirine bağlayan köprü de bir o kadar önemlidir (Jun, 2021). Bu nedenle yağmurlu havada Kim ailesinin evine giderken birbirinden farklı birçok merdiven kullanılmıştır (Resim 14). Kim ailesinin kendi evlerine inerken yağmurun yağarak onlarla aşağıya doğru gitmesi ve sonunda akan suyun evlerine dolması da fakir evinin çaresizliğini gözler önüne sermektedir.



Resim 13: Park Ailesinin Evi, Merdivenden Çıkış Sahnesi (Youtube, Parasite, 2021)



Resim 14: Park Ailesinin Evi ile Kim Ailesinin Evi Arasında Kalan Kent Merkezinden Bir Merdiven (Aşkın, 2019)

Park ailesinin evinde sınırlı bir renk paleti kullanılırken Kim ailesinin evinde birçok farklı renk ve doku kullanılmıştır. Park ailesinin evindeki sığınakta ise renk paleti kirliliğe dönüşmüştür. Zengin evi sadeyken fakir evi daha renkli, dokular pürüzlü, mekân ise daha yoğundur. Park ailesinin evinde dış ve iç mekân arasında kontrast oluşturmak için iç mekânlarda koyu tonlu malzemeler (koyu ahşap ve gri duvarlar) kullanılmıştır (Cogley, 2020).

Park ailesinin evinin oturma odasındaki sehpa ve yemek masasındaki sandalyeler başta olmak üzere mobilyaların çoğu Koreli mobilya tasarımcıları tarafından yaratılmıştır. Mobilyaların konseptleri belirlenirken yönetmenle birlikte çalışılmıştır. İzleyicinin hikâyeye konsantrasyonunun engellemek için bilenen markalara ait ürünlerin kullanılmasından kaçınılmıştır (Cogley, 2020). Böylece pahalı markaların gösterişli bir şekilde teşhir edilmesinin de yolu kesilmiştir. Bir mobilya üreticisi olan sanatçı Bahk

Jong-sun, sehpa gibi büyük parçaları tasarlamış ve üretimini yaptırmıştır. Aynı zamanda sete yerleştirilen bazı parçalar da yine aynı firmadan ödünç alınmıştır (Jun, 2021). Park ailesinin evinde tabloda bulunan kedi, abajur tasarımında da kullanılmıştır (Resim 15). Park ailesinin evinde bulunan tablolardaki eserler çok pahalıyken Kim ailesinin evindeki aksesuarlar ise ucuz ya da bedavadır. Park ailesinin evinin duvarında bolca sanat eseri bulunmaktadır. Bunun nedeni ise ailenin sanat eserlerinin bir statü göstergesi olarak görmesidir. Televizyonun olması gerektiği düşünülen duvarda Koreli sanatçı Seungmo Park'ın Maya serisinde paslanmaz çelik tel örgüden yapılmış bir orman resmi asılıdır. Seungmo Park ayrıca film için orijinal bir kedi görüntüsü oluşturmuştur (Resim 15). Park ailesi, küçük erkek çocukları Da-song'un sanatsal yeteneği olduğunu düşünmekte ve soyut eserlerini evin bazı bölümlerinde sergilemektedir (Wallance, 2019). Kim ailesinin evinde ise annenin gülle şampiyonasından fotoğrafı ve aldığı madalya duvarda asılıdır ve filmin iki sahnesinde de gösterilmektedir. Ayrıca Park ailesinin evinde çok fazla şey/aksesuar yokken Kim ailesinin evinde durum tam tersidir.



Resim 15: Park Ailesinin Birinci Katı, Kedi Tablosu ve Abajur (Wallace, 2019; CJ ENM Corporation, Barunson E&A All Rights Reserved)

Yönetmen Bong, filmdeki kurgusal mekânın biçimlenişine yön veren düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Ne kadar fakirseniz, o kadar az güneş ışığına erişiminiz olur ve bu gerçek hayatta da böyledir: Pencereleere erişiminiz sınırlıdır.” (O’Falt, 2019) Bu bağlamda da Park ailesinin evi ve özellikle bahçenin konumu gün ışığına erişim kolay olabilmesi için güneşin yönüne göre tasarlanmıştır (Resim 15). Yapının pencere konumları ve boyutları güneşin yönüne göre belirlenmiştir. Baba Ki-taek bahçeye çıktığı son sahnede de evin içine ve bahçeye yoğun güneş ışığının gelmesi istenmiş ve evin tasarımında bu etki yönlendirici olmuştur (O’Falt, 2019). Ki-woo bahçede uzanırken “evden çıkmadan gökyüzüne bakabilmek çok iyi” ifadesini kullanmıştır. Dolayısıyla sınıf farkı, evlere giren ışık miktarı ile de ifade edilmektedir. Fakir evin salonuna giren doğal ışık sadece sokağı ayak hizasında gören bir pencereden gelirken zengin eve doğal ışık birçok cepheden girmektedir. Park ailesinin evinde sıcak bir atmosfer yaratmak için sarı tonlu ışıklar dolaylı olarak kullanılırken Kim ailesinin evinde ise beyaz ışık doğrudan aydınlatma şeklinde kullanılmaktadır.

Park ailesinin salondan bahçeyi izleyebilmeleri için geniş ve ara doğramaları olmayan bir pencere tasarlanmıştır (Resim 16). Pencerenin ebatları, 2,35:1 oranına göre yapılmıştır. Bu nedenle özel camlar kullanılmıştır. Lee, bahçenin camda güzel bir fotoğraf gibi görünmesini istemiştir (Cogley, 2020). Bir şehir manzarası yerine yeşille kapatılmış kendi alanları olan ön bahçeye bakan pencere, aile için bir televizyon görevini üstlendiği için, salona ayrıca bir televizyon düşünülmüştür. Kim ailesinin evinde de pencere için 2,35:1 oranı kullanılmıştır ve manzarasını da sokak



oluşturmaktadır. Genelde yarı bodrum evlerinde nadiren bu kadar büyük pencere tercih edildiği için buradaki pencere özel olarak yaptırılmıştır (Jun, 2021). Kim ailesinin evinde ışık almayan odalar da bulunmaktadır. Park ailesinin evinde erik sularının olduğu bodruma geçilen ve vitrinin ortasında bulunan karanlık kapı boşluğu kötülüğe açılan bir kapı konumundadır (Resim 17). Birkaç kadrajda tam ortada durmaktadır. Bütün felaket o kapıdan gelmektedir. Ayrıca deponun olduğu yerde raylı dolabın arkasında sığınağa inen gizli bir kapı bulunmaktadır.

Filmde sınıf ayrımını vurgulayan bir diğer unsur ise mahremiyet kavramıdır. (Aşkın, 2019) Bong bir röportajında (Sims, 2019) fakir evinde mahremiyetin olamayacağını ifade etmektedir. Park ailesinin evi çevresinden yalıtılmış bir kale gibiyken Kim ailesinin evinin içi yoldan geçen yayalar tarafından bile görülebilmektedir. Park ailesinde herkesin kendine ait mekânı bulunmakta ve ortak mekânlarda bile genellikle ayrı ayrı oturulmaktadır, Kim ailesi ise hep birlikte vakit geçirmektedir.



Resim 16: Park Ailesinin Evinin Salonu (Aşkın, 2019)



Resim 17: Park Ailesinin Evi, Bodruma İnen Kapı Boşluğu (Youtube, Parasite, 2021)

Filmde koku, düzen, yaşanmışlık/aidiyet unsurları da hikâyenin anlatımında önemli faktörlerindedir. Kim ailesinin evi yeterli ışık ve hava almadığı için rutubet / küf kokmaktadır ve bu koku aileye de sindiği için baba Ki-taek'in ve anne Chung-sook'un kokusu aynı olması ve kötü bir koku olması bir sahnede vurgulanmaktadır. Kim ailesinin evi dağınık ve kirliyken Park ailesinin evi bir o kadar düzenli ve temizdir. Her iki ev tasarımında da insanların yaşanmışlıklarından izler bulunmaktadır. Örneğin Park ailesinin evinin bodrum katında erik özü kavanozları ve süsleri ile yılbaşı ağacı bulunmaktadır, Kim ailesinin duvarlarında Bayan Kim'in gülle şampiyonasından aldığı madalya ve o sporu yaparken çekilmiş fotoğraf asılıdır, Park ailesinin duvarında küçük çocuklarının yaptığı resimler yerleştirilmiştir.



#### 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sinemada mekân tasarımında sinematografik özellikler ve sahnenin gerçeklik etkisi önemliyken mimaride insanların yaşayacakları mekânlar tasarlanır, dolayısıyla tasarımın merkezinde insan bulunmaktadır. Parazit filminde ise Lee, bir set tasarımcısı olarak oluşturduğu mekânı aynı zamanda bir mimar gibi düşünmeye çalışmıştır. Filmin yapımcısı Lee, IndieWire ile e-posta ile yaptığı röportajında mimarlar ve set tasarımcıları arasındaki farkı şu şekilde ifade etmiştir: “Mimarlar insanların içinde yaşayabileceği mekânlar inşa ederken, bizler yani set tasarımcıları blocking ve kamera açılarını ön planda tutarak tasarlarız” (O’Falt, 2019). Dolayısıyla Lee mekân tasarımındaki yaklaşımlarının mimarlardan çok daha farklı olduğunu belirtmektedir.

Mimaride mekân tasarımında bütüncül bir yaklaşım ve genel bir verimlilik düşünülürken sinemada, çerçeve, montaj gibi sinematografik öğeler, oyuncuların hareketleri ve ona bağlı olarak kamera açıları/hareketleri temel alınarak mekân tasarımı yapılmaktadır. Parazit filminde de pencere ebatlarının sinema ekranı ile uyumlu olması için 2,35:1 oranı tercih edilmiştir. Genellikle yarı bodrum kat evlerinde pencereler küçük tercih edildiği için izleyiciyi gerçeklikten biraz uzaklaştırmaktadır. Ancak geniş pencere kullanımının deneyimlediği sahneler, mimarlık disiplini için bir ilham kaynağı olabilmektedir. Ayrıca filmdeki mekânlar film anlatısı çerçevesinde oluşturulduğu için mimari açıdan kullanışsız olabilmektedir. Örneğin salonda koltuğun arkasındaki geniş alan, mutfak ve yemek masası arasındaki mesafe, üst katta sadece çocuk odasına açılan bir koridor gibi. Bir diğer örnek de filmde zenginliğe ulaşmak için çok fazla merdiven çıkmak gerektiği vurgusu için Park ailesinin evinin girişine uzunca bir mesafe kat ettikten sonra ulaşılmaktadır. Gerçekte bu kadar mesafeden sonra eve girmek kullanışsız olarak değerlendirilmektedir.

Filmde merdiven, pencere-kapı gibi mimari öğelerle ilgili birtakım öğretiler de bulunmaktadır. Örneğin merdiven kullanımında gelir seviyesi düşük ailenin evindeki merdivenler dik ve düzensizken varlıklı ailenin evinde geniş ve basamak yükseklikleri insan ergonomisine daha uygundur. Fakir ailenin evindeki merdivenlerde kullanıcı bir adımı kaçırmaması halinde düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirken zengin ailenin evindeki merdivende insanlar daha rahat inip çıkmaktadır. Böylece film aracılığıyla bir merdivenin ebatlarının kullanımında ne kadar önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Parazit filminde sınıfsal hiyerarşi ve kutuplaşma konusu, mekân kurgusu ve mimari unsurlarla aktarılmaya çalışılmaktadır. Merdiven, ışık, manzara ve mahremiyet gibi mekân tasarımının önemli unsurları zengin ve fakir arasındaki uçurumu anlatmak için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Filmde hikâyenin anlatımda ve duyguların vurgulanması kullanılan en önemli mimari eleman merdivenlerdir. Merdivenin olduğu sahnelerde çıkış zenginliği ifade ederken iniş ise fakirliği anlatmaktadır. Bolca ışık alan ve doğa manzarası olan mekânlar zenginliği, az hatta hiç ışık almayan ve sokak/kent manzarası olan mekânlar da fakirliği yansıtmaktadır. Zengin ailelerin evleri dışa kapalı, çevresiyle ilişkileri zayıfken, fakir ailelerin evleri dışa açık, çevresiyle ilişkileri güçlüdür.

Sonuç olarak Parazit filminde mekân, filmin ana karakteri gibi kullanılmıştır. İncelenen bu film ile kurgusal mekânların bir sinema filmdeki hikâyeyi nasıl güçlendirdiği, mimarlara mekânı deneyimlemek ve mimari öğeleri anlamak için nasıl bir ortam sunduğu anlatılmıştır. Sonucunda da bir sinema filminde mekânın bir karakter gibi kullanılarak toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik farklılıklarına işaret edebileceği ortaya konmuştur.

## KAYNAKÇA

Akyıldız, Özlem. (2012). Mimari Mekânların, Sinemanın Kurgusal Mekânları Üzerine Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Akyol, Zeynep. (2019). Sinemada Mekân Kullanımı, Projeksin; Halit Refiğ'in Semra Uygun ile yaptığı bir röportajdan. 27 Nisan 2023 tarihinde <http://projeksin.com/sinemada-mekan-kullanimi/> adresinden erişildi.

Aşkın, Serra. (2019). Parazit: Yukarısı Aşağısı, Manifold. 11 Mayıs 2023 tarihinde <https://manifold.press/parazit-yukarisi-asagisi> adresinden erişildi.

BBC News Türkçe. (2020). Seul'de Parazit Filminde Görülen Bodrumlarda Nasıl Bir Hayat Yaşanıyor. 22 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51360542> adresinden erişildi.

Bilgin, İhsan. (2005) "Eski eğitim modelinin sorgusuz-sualsiz kabul ettiği, üzerine inşa edildiği birkaç temel kabul var" İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde önümüzdeki dönem eğitime başlanacak olan Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı'nın Direktörü Prof. Dr. İhsan Bilgin ile yaptığı söyleşi. 10 Haziran 2023 tarihinde <https://www.arkitera.com/soylesi/eski-egitim-modelinin-sorgusuz-sualsiz-kabul-ettigi-uzerine-insa-edildiği-bir-kac-temel-kabul-var/> adresinden erişildi.

Cogley, Bridget. (2020). Parasite house designed from "simple floor plan" sketched by Bong Joon-Ho, Dezeen. 27 Nisan 2023 tarihinde <https://www.dezeen.com/2020/04/16/parasite-film-set-design-interview-lee-ha-jun-bong-joon-ho/> adresinden erişildi.

Colomina, Beatriz. (2016). Kalebodurla Mimarlar Konuşuyor. 10 Haziran 2023 tarihinde <http://www.mimarlarlarkonusuyor.com/soylesiler/beatriz-colomina-mark-wigley> adresinden erişildi.

Coop Himmelblau, UFA Cinema Center. (1998). 30 Mayıs 2023 tarihinde <https://coop-himmelblau.at/projects/ufa-cinema-center/> adresinden erişildi.

Dailymotion, Salak Milyoner, Arzu Film. 01 Haziran 2023 tarihinde <https://www.dailymotion.com/video/x4cibhv> adresinden erişildi.

Dear, M., (1994). Between Architecture and Film, Architecture & Film, Architectural Design, Ed. Maggie Toy, Academy Editions, London.

Eisenstein, Sergei M. (1994). Montage and Architecture, Eisenstein Volume 2, Towards a Theory of Montage, Ed.: Michael Glenny and Richard Taylor, British Film Institute, London.

Great Big Story. (2020). How the Mansion in 'Parasite' Was Made. 27 Nisan 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=3y7Snqiah9M&t=189s> adresinden erişildi.

Güleç, Gülşah; Çağlar, Nur. (2014). Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri, Mimarlık Dergisi, İstanbul. 10 Haziran 2023 tarihinde <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=389&RecID=3303> adresinden erişildi.

IMDb (Internet Movie Database), Parazit, Awards. 11 Haziran 2023 tarihinde <https://www.imdb.com/>

title/tt6751668/awards/?ref\_=tt\_awd adresinden erişildi.

IMDb (Internet Movie Database), Matrix: Diriliş (2021). 01 Haziran 2023 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt10838180/mediaviewer/rm3883527425/> adresinden erişildi.

IMDb (Internet Movie Database), Parazit (2019). Bong Joon Ho at an event for The Oscars (2020) 01 Haziran 2023 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt6751668/mediaviewer/rm3690904065/> son erişim tarihi: 01.06.2023

İşlek, Süheyla Tolunay. (2020). “Güney Kore Sinemasında Evin Sakladıkları: Parazit, Şüphe ve Boş Ev’de Mizansen Ögesi Olarak Evin Temsil Ettikleri”, SEKANS Sinema Kültür Dergisi, Sayı e15: s. 172-188.

Jun, Lee Ha. (2021). Parasite, Space as Character. Youtube. 06 Mayıs 2023 tarihinde [https://www.youtube.com/watch?v=q7j\\_TNBQdG8](https://www.youtube.com/watch?v=q7j_TNBQdG8) adresinden erişildi.

Jung, E. Alex. (2020). “Bong Joon Ho on Why He Wanted Parasite to End With a Surefire Kill”, Vulture. 11 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.vulture.com/article/parasite-ending-explained-by-bong-joon-ho.html> adresinden erişildi.

Karataş, Arda. (2021). Parazit Filminin Etkileyici Evi: Park Evi. 20 Mayıs 2023 tarihinde <https://wannart.com/icerik/28759-parazit-filminin-etkileyici-evi-park-evi> adresinden erişildi.

Köksal, Ahmet Turan. (2020). Mimar gözüyle Parazit: Kim kimin, hangi sınıf ötekinin paraziti? Ve hangi mekân... 22 Mayıs 2023 tarihinde <https://t24.com.tr/k24/yazi/mimar-gozuyle-parazit-kim-kimin-hangi-sinif-oteginin-paraziti-ve-hangi-mekan,2555> adresinden erişildi.

Mürekkap Haber. (2019). The Truman Show’a Felsefi Bir Bakış. 01 Haziran 2023 tarihinde <https://www.murekkeh Haber.com/images/haberler/2019/07/the-truman-show-a-felsefi-bir-bakis.jpg> adresinden erişildi.

Lefebvre, Henri. (2014). Mekânın Üretimi, Çeviren: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul  
O’Falt, Chris. (2019). Building the ‘Parasite2 House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year’s Best Set, IndieWire. 29 Nisan 2023 tarihinde <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/> adresinden erişildi.

Otan, Ozan. (2021). Reading Cinematic Space in the Film “Parasite” / Parazit Filmi Özelinde Sinemasal Mekân, International Social Sciences Studies Journal, Vol:7, Issue:86, s. 3258-3267.  
Örs, Aslı Doğay. (2001). Sinematografi ve Mimarlık, Sinema ve Mimarlık Dosyası, Arredamento Mimarlık, 11: s. 76-79.

Özön, Nihat. (1972). 100 Soruda Sinema Sanatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Öztürk, Özgür. (2021). Parazit (2019) Filminin Yapısalcılık Kuramına Göre İncelenmesi. 20 Mayıs 2023 tarihinde <https://bubisanat.com/posts/parazit-2019-filminin-yapısalcılık-kuramina-gore-ince-lenmesi> adresinden erişildi.

Pallasmaa, Juhani. (2008). Sinema ve Mimarlık, Calgary Üniversitesi, Çeviren: İlgin Külekçi. 29

Kasım 2020 tarihinde <https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html> adresinden erişildi.  
Sims, David. (2019). How Bong Joon Ho Invented the Weird World of Parasite. 18 Mayıs 2023 tarihinde <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview/600007/> adresinden erişildi.

Tanyeli, Uğur. (2001). Temsiliyet Nesnesinin Temsili Sanalın Sanallıkla İfadesi, Sinema ve Mimarlık Dosyası, Arredamento Mimarlık, (11): s. 66.

The Design Museum, Parasite set design, 27 Nisan 2023 tarihinde <https://designmuseum.org/exhibitions/beazley-designs-of-the-year/architecture/parasite-set-design#> adresinden erişildi.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi. (2023). Parazit (film, 2019). 01 Haziran 2013 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Parazit\\_%28film,\\_2019%29](https://tr.wikipedia.org/wiki/Parazit_%28film,_2019%29) adresinden erişildi.

Vitruvius. (2017). Mimarlık Üzerine / De Architectura, Çeviren: Çiğdem Dürüşken, Alfa Basım Yayım, İstanbul.

Yılmaz, Pınar Rabia. (2021). Parazit (2019) Film Analizi. 20 Mayıs tarihinde <https://wannart.com/icerik/27862-parazit-2019-film-analizi> adresinden erişildi.

Youtube. (2020). New Movie Slumdog millionaire Taj Mahal Scene – Slumdog Millionaire (2008). 01 Haziran 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=BUBftlQRtBo> adresinden erişildi.

Wallace, Rachel. (2019). Inside the House From Bong Joon Ho's Parasite. 09 Haziran 2023 tarihinde <https://www.architecturaldigest.com/story/bong-joon-ho-parasite-movie-set-design-interview> adresinden erişildi.

Zevi, Bruno. (2021). Mimarlığı Görebilmek, Çeviren: Alp Tümertekin, Arketon Yayınları, İstanbul.