

TOJ
DAC

The Turkish
Online Journal
of Design
Art and
Communication





The Turkish
Online Journal
of Design
Art and
Communication

JULY 2021

Volume 11 – Issue 3

DOI: 10.7456/11103100

ISSN: 2146-5193

Editors

Prof. Dr. Deniz YENGIN

Assist. Prof. Dr. Tamer BAYRAK

www.tojdac.org

**ABOUT TOJDAC
(ISSN: 2146-5193)**

Design, art and communication are evaluated together since they are interdisciplinary fields. It is not possible to understand design as a mode of communication without considering design theories and design principles. The design works that do not have an artistic point of view and/or the art works that do not have design principles and design theories can not exist. In addition to these, art or design is known as a communication activity. As a result, these three fields are intertwined and essential for one another.

Tojdac, which was first published after Visualist 2012 International Congress on Visual Culture at Istanbul Kültür University, is an online journal that publishes original research papers and solicits review articles on developments in these three fields. The scientific board consists of the Visualist 2012 scientific committees.

In this context, Tojdac is qualified as an “**international peer-reviewed journal**”. It is a peer-reviewed international journal published **four times a year**. Each volume has a different theme and a guest editor. Themes and subheads that are chosen under the main topic of “**Design, Art and Communication**” are determinants in choosing and publishing articles. The journal is indexed in Ulakbim, Crossref, Index Copernicus, Google Scholar, Cite Factor, Dergipark and Ebsco Host.

The aim of Tojdac is to create a source for academics and scientists who are doing research in the arts, design and communication that feature formally well-written quality works. And also create a source that will contribute and help develop the fields of study.

Accordingly, Tojdac’s intentions are on publishing articles and scientific works which are guided by a **scientific quality sensibility**.

Publisher

İstanbul Aydın University

ISSN: 2146-5193

Peer Review Process

The editorial board peruses the submitted material with regard to both form and content before sending it on to referees. They may also consider the views of the advisory board. After the deliberation of the editorial board, submitted material is sent to two referees. In order for any material to be published, at least two of the referees must approve it. The revision and improvement demanded by the referees must be implemented in order for an article to be published. Authors are informed within three months about the decision regarding the publication of their material. All the papers are controlled academically with the **Turnitin** program.

Open Access Policy

The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC) adopted a policy of providing open access. This is an **open access** journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the [BOAI definition of open access](#).

Publication Charge

The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC) journal is editorially amending since July 2020 issue. We are sharing the change with you and hope to be get supported.

We worked with many articles and authors contributed to them in our publication life since 2011. Our wish is to continue in the same way. Many of our workmates and colleagues are making efforts during the issue of our journal in referee and editing, Digital Object Identifier (DOI) buying and digital costs. We are not taking support from any institution or organization. Thus, a contribution is demanded (for per article) for the articles to enter into the publication process after July 2020 issue. At this point, the change our journal made is sending the determined amount of related article to the stated account number after article is accepted and informed to be

published. In this context for all submitted articles, the fee is 250 Turkish Lira for per article (not being conditioned to acceptance/rejection)

Publication Ethics

TOJDAC requires all authors to adhere to the ethical standards as prescribed by the Committee on Publication Ethics ([COPE](#)) which take privacy issues seriously and is committed to protecting your personal information.

Ethics Committee Approval

"Ethics Committee Approval" is required for the following researches. An approved "Ethics Committee Approval" must be obtained from the institution where the author of the article is located. The researches requiring the Ethics Committee's approval are as follows:

Any researches carried out with qualitative or quantitative approaches that require data collection from participants using survey, interview, focus group work, observation, experiment, interview techniques, Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes, Clinical researches on humans,

Researches on animals,

Retrospective studies in accordance with the law of protection of personal data,

Also;

Stating that the "informed consent form" was taken in the case reports,

Obtaining and specifying the permission of the owners for the use of scale, questionnaire and photos belonging to others,

Stating that copyright regulations are obeyed for the ideas and works of art used.

"Ethics Committee Permission" should be stated in these articles. The articles should include the statement that Research and Publication Ethics are complied with.

Plagiarism Policy

All the papers submitted have to pass through an initial screening and will be checked through the Advanced Plagiarism Detection Software (CrossCheck by iThenticate). **The report of Turnitin rate must be under the %10.** In essays which have plagiarism rate under %5 may be asked for updates according to scientific committees' peer review.

Copyright

Copyright aims to protect the specific way the article has been written to describe a scientific research in detail. It is claimed that this is necessary in order to protect author's rights, and to regulate permissions for reprints or other use of the published research. TOJDAC have a copyright form which is required authors to sign over all of the rights when their article is ready for publication. All site content, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Common Attribution Licence](#). (CC-BY-NC 4.0)

Waiver Policy

TOJDAC do not grants waivers to some authors who are unable to afford manuscript handling fee.

Copyright without Restrictions

The journal allows the author(s) to hold the copyright without restrictions and will retain publishing rights without restrictions.

The submitted papers are assumed to contain no proprietary material unprotected by patent or patent application; responsibility for technical content and for protection of proprietary material rests solely with the author(s) and their organizations and is not the responsibility of the TOJDAC or its Editorial Staff. The main (first/corresponding) author is responsible for ensuring that the article has been seen and approved by all the other authors. It is the responsibility of the author to obtain all necessary copyright release permissions for the use of any copyrighted materials in the manuscript prior to the submission.

What are my rights as author?

It is important to check the policy for the journal to which you are submitting or publishing to establish your rights as Author. TOJDAC's standard policies allow the following re-use rights:

The journal allow the author(s) to hold the copyright without restrictions.

The journal allow the author(s) to obtain publishing rights without restrictions.

You may do whatever you wish with the version of the article you submitted to the journal.

Once the article has been accepted for publication, you may post the accepted version of the article on your own personal website, your department's website or the repository of your institution without any restrictions.

You may not post the accepted version of the article in any repository other than those listed above (i.e. you may not deposit in the repository of another institution or a subject-matter repository) until 12 months after publication of the article in the journal.

You may use the published article for your own teaching needs or to supply on an individual basis to research colleagues, provided that such supply is not for commercial purposes.

You may use the article in a book authored or edited by you *_ at any time after publication in the journal. This does not apply to books where you are contributing a chapter to a book authored or edited by someone else.

You may not post the published article on a website or in a repository without permission from TOJDAC.

Indexing

TOJDAC is indexed in; CROSSREF, TÜBİTAK ULAKBİM, EBSCOHOST, INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL, GOOGLE SCHOLAR, ASOS INDEX, TURK EDUCATION INDEX, CITE FACTOR, DERGİPARK AKADEMİK, INFOBASE INDEX, AKADEMİK ARAŞTIRMALAR İNDEKSİ, OPEN ACCESS LIBRARY, ROAD INDEX, SCIENCE IMPACT FACTOR, SOBİAD.

Call For Papers

TOJDAC will bring together academics and professionals coming from different fields to discuss their differing points of views on these questions related to “Design, Art and Communication”.

Main Topics of TOJDAC

- New Media (web 2.0, web 3.0, interactivity, convergence, virtuality, etc.)
- Digital Arts (cinema, television, photograph, illustration, kinetic, graphics, etc.)
- Digital Society (E-community, surveillance society, network society, etc.)
- Virtual Reality, Augmented Reality, Mixed Reality
- User Experience
- Cyber Culture
- Digital Content Marketing/Management
- Social Media Analytics (rating, monitoring)
- Visual Culture (digital advertising, visual semiotics and applications)
- Virtual Addiction
- Social Sciences

Language of TOJDAC

Turkish and English

Contact

İstanbul Aydın University

İstanbul - Turkey

e-mail: denizyengin@aydin.edu.tr

Tel: +90212 4441428

www.tojdac.org

The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC
ISSN: 2146-5193

Editor

Prof. Dr. Deniz YENGİN, İstanbul Aydın University, Turkey

Assist. Prof. Dr. Tamer BAYRAK, İstanbul Aydın University, Turkey

Editorial Board

Prof. Dr. Hasan SAYGIN (İstanbul Aydın University)

Prof. Dr. Cem Sefa SÜTÇÜ (Marmara University)

Prof. Dr. Erhan AKYAZI (Marmara University)

Prof. Dr. Güven Necati BÜYÜKBAYKAL (İstanbul University)

Prof. Dr. Nilüfer TİMİSİ NALÇAOĞLU (İstanbul University)

Prof. Dr. Deniz YENGİN (İstanbul Aydın University)

Prof. Dr. Okan ORMANLI (İstanbul Aydın University)

Assoc. Prof. Dr. And ALGÜL (İstanbul Aydın University)

Guest Editorial

Prof. Dr. Cem SÜTÇÜ, Marmara University, Turkey

Prof.Dr. Çiğdem AYTEKİN, Marmara University, Turkey

Assoc. Prof.Dr. And ALGÜL, İstanbul Aydın University, Turkey

Prof.Dr. Okan ORMANLI, İstanbul Aydın University, Turkey

Assist. Prof. Dr. Arzu ECEOĞLU, İstanbul Kültür University, Turkey

Assist. Prof. Dr. Tamer BAYRAK İstanbul Aydın University, Turkey

Scientific Committee

Prof.Dr. Aysel Aziz, İstanbul Yeni Yüzyıl University, Turkey, aysel.aziz@yeniyuzyl.edu.tr

Prof.Dr. Atilla Girgin, İstanbul Aydın University, Turkey, atillagirgin@aydin.edu.tr

Prof.Dr. Bülent Küçükkerdoğan, Hasan Kalyoncu University, Turkey

Prof.Dr. Christine I. Ogan, University of Indiana, U.S.A. ogan@indiana.edu

Prof.Dr. Donald L. Shaw, University of North Carolina, U.S.A.

Prof.Dr. Douglas Kellner, UCLA University, U.S.A. kellner@ucla.edu

Prof.Dr. Farouk Y. Seif, Antioch University, U.S.A.

Prof.Dr. Filiz Balta Peltekoğlu, Marmara University, Turkey, filiz@marmara.edu.tr

Prof.Dr. H.Hale Künüçen, Başkent University, Turkey, kunucen@baskent.edu.tr

Prof.Dr. Haluk Gürgen, Bahçeşehir University, Turkey, haluk.gurgencomm.bau.edu.tr

Prof.Dr. Hülya Yengin, İstanbul Aydın University, Turkey, hulyayengin@aydin.edu.tr

Prof.Dr. Jean-Marie Klinkenberg, Liege University, Belgium

Prof.Dr. Judith K. Litterst, St. Cloud State University, U.S.A.

Prof.Dr. Lev Manovich, University of California, U.S.A. manovich.lev@gmail.com

Prof.Dr. Lucie Bader Egloff, Zurich University, Switzerland

Prof.Dr. Korkmaz Alemdar, Atılım University, Turkey

Prof.Dr. Nazife Güngör, Üsküdar University, Turkey, nazifegungor@gmail.com

Prof.Dr. Nurcay Türkoğlu, Arel University, Turkey, nurcayturkoglu@arel.edu.tr

Prof.Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu, İstanbul University, Turkey

Prof.Dr. Nilgün Tatal Cheviron, Galatasaray University, Turkey, ntatal@gsu.edu.tr

Prof.Dr. Hasan Saygın, İstanbul Aydın University, Turkey, hasansaygin@aydin.edu.tr

Prof.Dr. Maxwell E. McCombs, University of Texas, U.S.A. maxmcombs@utexas.edu

Prof.Dr. Murat Özgen, İstanbul University, Turkey, mozgen@istanbul.edu.tr

Prof.Dr. Mutlu Binark, Başkent University, Turkey, mbinark@gmail.com

Prof.Dr. Özden Çankaya, İstanbul Aydın University, Turkey, ozdencankaya@aydin.edu.tr

Prof.Dr. Rengin Küçükkerdoğan, Hasan Kalyoncu University, Turkey

Prof.Dr. Selçuk Hünerli, İstanbul University, Turkey, shunerli@istanbul.edu.tr

Prof.Dr. Suat Gezgin, İstanbul University, Turkey, gezgin@istanbul.edu.tr

Prof.Dr. Sung-do Kim, Korea University, South Korea

Prof.Dr. Ümit Atabek, Yaşar University, Turkey, umit.atabek@yasar.edu.tr

Prof.Dr. Yasemin Giritli İnceoğlu, Galatasaray University, Turkey

Prof.Dr. Zafer Ertürk, Işık University, Turkey, zafer.erturk@isikun.edu.tr

Prof.Dr. Cem Sütçü, Marmara University, Turkey, cemsutcu@yahoo.com

Prof.Dr. Emel Karayel Bilbil, Marmara University, Turkey

Prof.Dr. Ceyhan KANDEMİR, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof.Dr. Erhan Akyazı, Marmara University, Turkey
Prof.Dr. Güven Necati Büyükbaykal, İstanbul University, Turkey
Prof.Dr. Nesrin Özdener Dönmez, Marmara University, Turkey
Prof.Dr. Işıl Zeybek, İstanbul Kültür University, Turkey, i.zeybek@iku.edu.tr
Prof.Dr. Mehmet Üstünipek, İstanbul Kültür University, Turkey, m.ustunipek@iku.edu.tr
Prof.Dr. Özer Kanburoğlu, İstanbul Aydın University, Turkey, ozerkanburoglu@aydin.edu.tr
Prof.Dr. Banu Manav, Kadir Has University, Turkey, banumanav@ayvansaray.edu.tr
Prof.Dr. Gülay Usta, İstanbul Kültür University, Turkey, g.usta@iku.edu.tr
Prof.Dr. Evrim Töre, İstanbul Kültür University, Turkey, e.tore@iku.edu.tr
Prof.Dr. Deniz Yengin, İstanbul Aydın University, Turkey, denizyengin@aydin.edu.tr
Prof.Dr. Çiğdem Aytekin, Marmara University, Turkey, cigdem.aytekin@marmara.edu.tr
Prof.Dr. Tolga Kara, Marmara University, Turkey, tolgakara@marmara.edu.tr
Prof.Dr. Okan Ormanlı, İstanbul Aydın University, Turkey, okanormanli@aydin.edu.tr
Prof.Dr. Rana Kutlu, İstanbul Kültür University, Turkey, r.kutlu@iku.edu.tr
Prof.Dr. Salih Ofloğlu, Mimar Sinan University, Turkey, sayisalmimar@gmail.com
Prof.Dr. İncilay Cangöz, Anadolu University, Turkey, icangoz@anadolu.edu.tr
Prof.Dr. Banu Manav, İstanbul Ayvansaray University, Turkey, manav.banu@gmail.com
Prof.Dr. Aydın Uğurlu, Fatih Sultan Mehmet University, Turkey, aydinmsu@hotmail.com
Prof.Dr. Nilgün Görür Tamer, Gazi University, Turkey, nilgungorertamer@gmail.com
Prof.Dr. İlkey Özdemir, Karadeniz Teknik University, Turkey, ilkayozdemir@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Barış Atiker, Bahçeşehir University, Turkey, barisatiker@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Can Karagülle, Bolu İzzet Baysal University, Turkey, karagulle_c@ibu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. And Algül, İstanbul Aydın University, Turkey, andalgul@aydin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Nazan Haydari Pakkan, Bilgi University, Turkey, nazan.haydari@bilgi.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Ezgi Öykü Yıldız, İstanbul Kültür University, Turkey, e.yildiz@iku.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Nuran Öze, Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım University, Turkey, nuran.oze@arucad.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Metin Uçar, Kastamonu University, Turkey, metinucar@kastamonu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Gülçin Cankız Elibol, Hacettepe University, Turkey, gcelibol@yahoo.com
Assoc.Prof.Dr. Burhan Yılmaz, Düzce University, Turkey, burhanyilmaz@duzce.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Gül Yaşartürk, Akdeniz University, gulyasarturk@yahoo.com
Assoc.Prof.Dr. Önder Yağmur, Atatürk University, Turkey, oyagmur@atauni.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Arif Can Güngör, İstanbul Aydın University, Turkey, acangungor@aydin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Nilay Özsavaş Uluçay, Muğla Sıtkı Koçman, Turkey, nozsavas@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül University, Turkey, tunali.dilek@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Derya Elmalı Şen, Karadeniz Teknik University, Turkey, d_elmali@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Alım Selin Mutdoğan, Hacettepe, University, Turkey, smutdogan@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Ceren Yegen, Mersin University, Turkey, cerenyegen@mersin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Selvihan Kılıç Ateş, Balıkesir University, Turkey, selvihan@balikesir.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Fatih Us, Ondokuz Mayıs University, Turkey, mim.fatihus@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Muteber Erbay, Karadeniz Teknik University, Turkey, merbay@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Parisa Göker, Bilecik University, Turkey, parisa.goker@bilecik.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Hikmet Eldek Güner, Erciyes University, Turkey, hikmeteldek@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Rabia Köse, Selçuk University, Turkey, rabiakose@gidatarim.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Pınar Aslan, Üsküdar University, Turkey, pinaslan@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Serap Yılmaz, Karadeniz Teknik University, Turkey, serapciveleks@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Funda Kurak Açıcı, Karadeniz Teknik University, Turkey, fundakurak@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Emine Saka Akin, Bozok University, Turkey, sakin7@hotmail.com
Assoc.Prof.Dr. İsmail Emre Kavut, Mimar Sinan University, Turkey, emre.kavut@msgsu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Mehmet İnceoğlu, Eskişehir Anadolu University, Turkey, mehmeti@eskisehir.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Ayten Övür, İstanbul Aydın University, Turkey, aytenovur@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Yeliz Tülübaş Gökuç, Balıkesir University, Turkey, yeliz@balikesir.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Berk Çaycı, İstanbul Ticaret University, Turkey, bcayci@ticaret.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Merve Kaaraoğlu Can, Kütahya Dumlupınar University, Turkey, mervekaraozglucan@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Tamer Bayrak, İstanbul Aydın University, Turkey, tbayrak@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Gökmen Karadağ, İstanbul Aydın University, Turkey, gokmenkaradag@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Tuğçe Çevik, İstanbul Aydın University, Turkey, tugcecevik@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Hülya Soydaş Çakır, Fenerbahçe University, Turkey, hulyascakir@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Arzu Erçetin, İstanbul Kültür University, Turkey, a.eceoglu@iku.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Deniz Akbulut, İstanbul Aydın University, Turkey, denizakbulut@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Berrin Küçükcan, İstanbul 29 Mayıs University, Turkey, berrinb1@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Tuğba Renkçi Taştan, İstanbul Ayvansaray University, Turkey, tugbarenkcitastan@ayvansaray.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Ebru Dede, Maltepe University, Turkey, ebrudede@maltepe.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Filiz Karakuş, Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey, ferdemir06@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Hicran İlgin, Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey, hicranilgin@comu.edu.tr

Assist.Prof.Dr. Eda Öz Çelikbaş, Karabük University, Turkey, ozedaoz@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Ebru Okuyucu, Afyon Kocatepe University, Turkey, ebruokuyucu@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Güliz Küçüktaşdemir, Başkent University, Turkey, gulizoktem@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Renk Dimli Oraklıbel, Bahçeşehir University, Turkey, renk.dimlioraklibel@arc.bau.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Sarp Bağcan, İstanbul Gelişim University, Turkey, bagcansarp@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Ziya Nazım Perdahçı, Mimar Sinan University, Turkey, nz.perdahci@msgsu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Bilgen Tuncer Manzakoğlu, Bahçeşehir University, Turkey, bilgentm@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Ayşen Oluk Ersümer, Akdeniz University, Turkey, aysenoluk@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Özge İslamoğlu, Karadeniz Teknik University, Turkey, ozgesever@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Ayşegül Akaydın Aydın, İstanbul Aydın University, Turkey, aakaydinaydin@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Dilek Karaaziz Şener, Hacettepe University, Turkey, dsener@hacettepe.edu.tr
Assist.Prof.Dr. İlke İlter Güven, Dokuz Eylül University, Turkey, ilke.ilter@deu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Filiz Bilgin Ülken, Mersin University, Turkey, filizbilgin77@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Servet Senem Uğurlu, Mimar Sinan University, Turkey, senem-ugurlu@windowslive.com
Assist.Prof.Dr. Hatice Aybike Karakurt, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Turkey, aybikeak@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Yelda Yanat Bağcı, Hasan Kalyoncu University, Turkey, yeldayanat@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Sevinç Koçak, İstanbul Kültür University, Turkey, sevinc_kocak@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Emel Demir Askeroğlu, Namık Kemal University, Turkey, edemir@nku.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Oylum Tunçelli, Kocaeli University, Turkey, oylum.tuncelli@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Serpil Akdağlı, Afyon Kocatepe University, Turkey, serpil.akdagli@dpu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Merve Çelik Varol, İstanbul University, Turkey, mervecelik20@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Serpil Akdağlı, Afyon Kocatepe University, Turkey, serpil.akdagli@dpu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Asuman Kaya, Eskişehir Teknik University, Turkey, asumankaya@eskisehir.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Deniz Yeşim Taluğ, Hacettepe University, Turkey, deniz.talug@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Ahmet İlkay Ceyhan, İstanbul Kent University, Turkey, ilkayceyhan@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Hüda Sayın Yücel, Kırıkkale University, Turkey, hudasayn@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Gülay Asit, Girne Amerikan University, Turkey, gulayasit@gau.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Betül Aytepe Serinsu, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Turkey, betul.aytepe@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Aslı Can, Yeditepe University, Turkey, nevinasli.c@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Fatma Bulat, Kırıkkale University, f.bulat@kku.edu.tr
Lecturer İsmail Hakkı Polat, Kadir Has University, Turkey
Dr. Salvatore Scifo, Bournemouth University, UK

ÖNEMLİ: Dergide yayınlanan görüşler ve sorumluluk yazarlara aittir. Yayınlanan eserlerde yer alan tüm içerik kaynak gösterilmeden kullanılamaz. Bütün makaleler Turnitin programı ile intihal yönüyle akademik anlamda kontrol edilmektedir.

IMPORTANT: All the opinions written in articles are under responsibilities of the authors. The published contents in the articles can not be used without being cited. All the papers are controlled academically with the Turnitin program.

Editörün Mesajı

Sevgili TOJDAC Okuyucuları,

Bu sayıda Cilt 11, Sayı 3 yayınımızı sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dergimizin yayınlanan bu sayısında kabul edilen 41 yazarın 26 makalesi bulunmaktadır.

Sevgili okurlar, daha detaylı bilgi almak, öneri ve görüşleriniz paylaşmak ya da eserlerinizi yayınlamak için gönderimlerinizi lütfen aşağıdaki e-posta adresine iletin. Bizlere TOJDAC Sekreterliği info@tojdac.org adresinden ulaşabilirsiniz.

İletişimde kalmak ve bir sonraki sayımızda buluşmak umudu ile.

Editör

Prof. Dr. Deniz YENGİN

İstanbul Aydın Üniversitesi
İletişim Fakültesi
34295-İstanbul TÜRKİYE
Tel: 4441428
E-mail: denizyengin@aydin.edu.tr
URL: <http://www.tojdac.org>

From the Editor

Greetings Dear readers of TOJDAC,

We are happy to announce to you that our Volume 11, Issue 3 has been published. There are 26 articles from 41 authors published in this current issue.

Dear readers, you can receive further information and send your recommendations and remarks, or submit articles for consideration, please contact TOJDAC Secretariat at the below address or e-mail us to info@tojdac.org.

Hope to stay in touch and meeting in our next Issue.

Editor

Prof. Dr. Deniz YENGİN

İstanbul Aydın University
Faculty of Communication
34295-İstanbul TÜRKİYE
Tel: 4441428
E-mail: denizyengin@aydin.edu.tr
URL: <http://www.tojdac.org>

TABLE OF CONTENTS
July 2021 Volume 11 Issue 3
(10.7456/11103100)

RESEARCH ARTICLES

FUNCTIONAL SYSTEMS IN CLASSICAL OTTOMAN PERIOD ARCHITECTURE BUILDING COMPLEXES OF ARCHITECT SINAN: THE CASE OF SÜLEYMANİYE COMPLEX <i>ALİ KAYGISIZ</i> <i>GÜLŞEN DİŞLİ</i>	750
INFOGRAPHICS IN HEALTH COMMUNICATION: COMPARATIVE ANALYSIS OF WORLD HEALTH ORGANIZATION'S AND MINISTRY OF HEALTH OF TURKEY'S COVID-19 INFOGRAPHICS <i>ASUMAN KAYA</i> <i>AYÇA YILMAZ</i>	769
USE OF CLAY MATERIAL IN PROCESS ART <i>AYŞE CANPOLAT</i>	786
COMPARISON OF WEB TECHNOLOGIES USED IN INFOGRAPHIC DESIGN <i>BURCU BURÇAK ERDAL</i>	797
THE EFFECTS OF HASHTAGS USED IN MAIN NEW BULLETIN IN THE FORMATION OF PUBLIC SPHERE ON TWITTER <i>BİRGÜL ÜSTÜNBAŞ</i> <i>SEMA BULAT DEMİR</i>	813
STRATEGIC COMMUNICATION MANAGEMENT MODEL PROPOSAL IN THE CONTEXT OF SYSTEM THEORY FOR NATIONAL DISASTER MANAGEMENT <i>DENİZ AKBULUT</i> <i>SERHAT YILMAZ</i>	829
AN EVALUATION ABOUT THE CURRENT SITUATION OF ORGANIZED DESIGN COMPETITIONS IN TURKEY THROUGH INTERIOR ARCHITECTURE FIELD <i>EVİN ERİŞ</i> <i>MELTEM AĞAN</i>	847
DISTANCE EDUCATION IN ARCHITECTURE: EMERGENCY DISTANCE EDUCATION IN ARCHITECTURAL DESIGN STUDIO AND EVALUATION ON A SAMPLE <i>FATİH US</i>	886
ARCHITECTURAL STRUCTURES THAT HAVE SIMILARITY WITH CERAMIC FORMS IN A FORMATAL CONTEXT AND EXTERIOR CERAMIC COATINGS IN THE MODERNITY PERIOD <i>HATİCE AYBİKE KARAKURT</i> <i>BETÜL AYTEPE SERİNSU</i>	898

SYMBOLS IN THE PAINTINGS OF SURREALIST PAINTER PAUL DELVAUX <i>MERAL BATUR ÇAY</i>	922
THE ROLE OF AUTONOMOUS SENSORY MERIDIAN RESPONSE (ASMR) ADVERTISEMENTS IN CREATING EMOTION <i>MERVE ÇERÇİ</i>	932
INTERNATIONAL EXCHANGE PROGRAMS IN THE CONTEXT OF EDUCATIONAL DIPLOMACY: THE EXAMPLE OF THE ERASMUS + PROGRAM <i>MELTEM ÖZEL</i>	943
AN EXAMPLE OF A MODERN AND SIMPLE RELIGIOUS BUILDING: BALIKLI RUM HOSPITAL SMALL MOSQUE <i>MUTEBER ERBAY</i>	967
INVOKING MEMORY: WITNESS TO HISTORY IN THE PINOCHET TRILOGY <i>NESLİHAN GÖKER</i>	984
THE FURNITURE DESIGN HISTORY OF TURKEY, 1800-2000 <i>NEVİN ASLI CAN</i> <i>AVŞAR GÜRPINAR</i>	1004
DIGITAL CITIZENSHIP CASE IN TURKEY DURING PANDEMIC PERIOD <i>NUR EMİNE KOÇ</i> <i>ERDEM KOÇ</i>	1019
AN INVESTIGATION ON RAMMED EARTH STRUCTURES <i>ROJDA NAZ ALİBEYOĞLU</i> <i>MEHMET SELİM ÖKTEN</i>	1036
A NEW REPRESENTATION IN GASTRONOMY AND ART: “NATURE CUITE” <i>SAMİ SONAT ÖZDEMİR</i> <i>SELVİHAN KILIÇ ATEŞ</i>	1058
OBSERVING THE LEADER'S INTERVENTION TO DEMOCRACY ON SOCIAL MEDIA: AN ANALYSIS OF THE TWEETS OF TRUMP AND BIDEN ON TWITTER IN THE 2020 US PRESIDENTIAL ELECTIONS IN TERMS OF CONTENT AND SENTIMENT ANALYSIS <i>SARP BAĞCAN</i> <i>ESRA TUNÇAY</i> <i>SEZGİN SAVAŞ</i>	1073
THE PRESENCE AND ABSENCE OF EVERYDAY OBJECTS IN CHIHARU SHIOTA'S INSTALLATIONS <i>SERPİL AKDAĞLI</i>	1098
LÉOPOLD-LÉVY, HIS ATELIER AND EFFECTS ON TURKISH PAINTING <i>ŞEYDA ÜSTÜNİPEK</i>	1113

- INTERACTION IN DISASTER NEWS IN SOCIAL MEDIA; EXAMPLE OF İZMİR
EARTHQUAKE
ÜLKÜ İLGİ ELDEM ANAR 1129
- MYTHOLOGY, GODS, MEDIA AND NEW MEDIA: AN ANALYSIS ON THE
AMERICAN GODS' SERIES
YELDA YANAT BAĞCI 1148
- THE EFFECT OF SOCIAL MEDIA ON POPULAR CULTURE BUILDING: "LA CASA
DE PAPEL EXAMPLE"
YUSUF KÖKDEN
AYTEN ÖVÜR 1162
- A READING ON THE "ORIGINAL-COPY" AND THE PHENOMENON OF ORIGIN IN
DECONSTRUCTIVE MANIFESTOS OF ARCHITECTURE
ZEYNEP GÜL SÖHMEN TUNAY
FUNDA UZ 1172
- ANALYSIS OF THE RELATIONS OF IMMIGRANT FAMILIES WITH THEIR
CHILDREN AND THEIR ADAPTATION PROCESS TO TURKEY
ZEYNEP NUR AYDIN KILIÇ
FATMA TEZEL ŞAHİN 1190

İÇİNDEKİLER
Temmuz 2021 Cilt 11 Sayı 3
(10.7456/11103100)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- MİMAR SİNAN'IN KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ KÜLLİYE YAPILARINDA İŞLEVSEL SİSTEMLER: SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ ÖRNEĞİ
Ali KAYGISIZ
Gülşen DİŞLİ 750
- SAĞLIK İLETİŞİMİNDE İNFOGRAFİKLER: DÜNYA SAĞLIK ÖRGÜTÜ VE SAĞLIK BAKANLIĞI COVID-19 İNFOGRAFİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ
Asuman KAYA
Ayça YILMAZ 769
- ÇAMUR MALZEMENİN SÜREÇ SANATINDA KULLANIMI
Ayşe CANPOLAT 786
- İNFOGRAFİK TASARIMINDA KULLANILAN WEB TEKNOLOJİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI
Burcu Burçak ERDAL 797
- ANA HABER BÜLTENİNDE KULLANILAN ETİKET KELİMELERİN TWITTER'DA KAMUSAL ALAN OLUŞUMUNA ETKİSİ
Birgül ÜSTÜNBAŞ
Sema BULAT DEMİR 813
- ULUSAL AFET YÖNETİMİ İÇİN SİSTEM TEORİSİ BAĞLAMINDA STRATEJİK İLETİŞİM YÖNETİMİ MODEL ÖNERİSİ
Deniz AKBULUT
Serhat YILMAZ 829
- TÜRKİYE'DE TASARIM YARIŞMALARININ İÇ MİMARLIK ALANINDAKİ YERİNE VE DURUMUNA DAİR BİR DEĞERLENDİRME
Evin ERİŞ
Meltem AĞAN 847
- MİMARLIKTA UZAKTAN EĞİTİM: MİMARİ TASARIM STÜDYOSUNDA ACİL DURUM UZAKTAN EĞİTİMİ VE BİR ÖRNEK ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ
Fatih US 886
- MODERNİTE SÜRECİNDE SERAMİK FORMLAR İLE BİÇİMSEL BAĞLAMDA BENZERLİK GÖSTEREN MİMARİ YAPILAR VE DIŞ CEPHE SERAMİK KAPLAMALAR
Hatice Aybike KARAKURT
Betül AYTEPE SERİNSU 898

SÜRREALİST RESSAM PAUL DELVAUX'UN RESİMLERİNDEKİ SEMBOLLER <i>Meral BATUR ÇAY</i>	922
OTONOM DUYUSAL MERİDYEN TEPKİ (ASMR) REKLAMLARININ DUYGU OLUŞTURMADAKİ ROLÜ <i>Merve ÇERÇİ</i>	932
EĞİTİM DİPLOMASİSİ BAĞLAMINDA ULUSLARARASI DEĞİŞİM PROGRAMLARI: ERASMUS+ PROGRAMI ÖRNEĞİ <i>Meltem ÖZEL</i>	943
MODERN VE YALIN BİR DİNİ YAPI ÖRNEĞİ: BALIKLI RUM HASTANESİ MESCİDİ <i>Muteber ERBAY</i>	967
BELLEĞİ ÇAĞIRMAK: PİNOCHET ÜÇLEMESİNDE TARİHE TANIKLIK <i>Neslihan GÖKER</i>	984
TÜRKİYE'NİN MOBİLYA TASARIM TARİHİ, 1800-2000 <i>Nevin Aslı CAN</i> <i>Avşar GÜRPINAR</i>	1004
PANDEMİ DÖNEMİNDE TÜRKİYE'DE DİJİTAL VATANDAŞLIK OLGUSU <i>Nur Emine KOÇ</i> <i>Erdem KOÇ</i>	1019
SIKIŞTIRILMIŞ TOPRAK YAPILAR ÜZERİNE BİR İNCELEME <i>Rojda Naz ALİBEYOĞLU</i> <i>Mehmet Selim ÖKTEN</i>	1036
GASTRONOMİ VE SANATTA YENİ BİR TEMSİL: "NATURE CUITE" <i>Sami Sonat ÖZDEMİR</i> <i>Selvihan KILIÇ ATEŞ</i>	1058
SOSYAL MEDYADA DEMOKRASİYE LİDER MÜDAHALESİNİ GÖZLEMLEMELER: 2020 ABD BAŞKANLIK SEÇİMLERİ'NDE TRUMP VE BIDEN'İN TWEETLERİNİN İÇERİK VE DUYGU ANALİZİ AÇISINDAN İNCELENMESİ <i>Sarp BAĞCAN</i> <i>Esra TUNÇAY</i> <i>Sezgin SAVAŞ</i>	1073
CHIHARU SHIOTA'NIN ENSTALASYONLARINDA GÜNDELİK NESNELERİN VARLIK VE YOKLUK DURUMU <i>Serpil AKDAĞLI</i>	1098
LÉOPOLD-LÉVY, ATÖLYESİ VE TÜRK RESMİNE ETKİSİ <i>Şeyda ÜSTÜNİPEK</i>	1113
SOSYAL MEDYA ORTAMINDA YER ALAN AFET HABERLERİNDE ETKİLEŞİM; İZMİR DEPREMİ ÖRNEĞİ <i>Ülkü İlgi ELDEM ANAR</i>	1129

- MİTOLOJİ, TANRILAR, MEDYA VE YENİ MEDYA: AMERICAN GODS DİZİSİ
ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME
Yelda YANAT BAĞCI 1148
- SOSYAL MEDYANIN POPÜLER KÜLTÜR İNŞASINA ETKİSİ: “LA CASA DE PAPEL
ÖRNEĞİ”
Yusuf KÖKDEN
Ayten ÖVÜR 1162
- “ORJİNALKOPYA” VE MİMARLIKTA YAPISÖKEN MANİFESTOLARDA KÖKEN
OLGUSU ÜZERİNE BİR OKUMA
Zeynep Gül SÖHMEN TUNAY
Funda UZ 1172
- TÜRKİYE’DEKİ GÖÇMEN AİLELERİN ÇOCUKLARIYLA İLİŞKİLERİ VE UYUM
SÜREÇLERİNİN İNCELENMESİ
Zeynep Nur AYDIN KILIÇ
Fatma TEZEL ŞAHİN 1190

DOI Numbers of TOJDAC
July 2021 Volume 11 Issue 3
(10.7456/11103100)

- FUNCTIONAL SYSTEMS IN CLASSICAL OTTOMAN PERIOD ARCHITECTURE
BUILDING COMPLEXES OF ARCHITECT SINAN: THE CASE OF
SÜLEYMANİYE COMPLEX
ALİ KAYGISIZ
GÜLŞEN DIŞLI 10.7456/11103100/001
- INFOGRAPHICS IN HEALTH COMMUNICATION: COMPARATIVE ANALYSIS OF
WORLD HEALTH ORGANIZATION'S AND MINISTRY OF HEALTH OF TURKEY'S
COVID-19 INFOGRAPHICS
ASUMAN KAYA
AYÇA YILMAZ 10.7456/11103100/002
- USE OF CLAY MATERIAL IN PROCESS ART
AYŞE CANPOLAT 10.7456/11103100/003
- COMPARISON OF WEB TECHNOLOGIES USED IN INFOGRAPHIC DESIGN
BURCU BURÇAK ERDAL 10.7456/11103100/004
- THE EFFECTS OF HASHTAGS USED IN MAIN NEW BULLETIN IN THE
FORMATION OF PUBLIC SPHERE ON TWITTER
BİRGÜL ÜSTÜNBAŞ
SEMA BULAT DEMİR 10.7456/11103100/005
- STRATEGIC COMMUNICATION MANAGEMENT MODEL PROPOSAL IN THE
CONTEXT OF SYSTEM THEORY FOR NATIONAL DISASTER MANAGEMENT
DENİZ AKBULUT
SERHAT YILMAZ 10.7456/11103100/006
- AN EVALUATION ABOUT THE CURRENT SITUATION OF ORGANIZED DESIGN
COMPETITIONS IN TURKEY THROUGH INTERIOR ARCHITECTURE FIELD
EVİN ERİŞ
MELTEM AĞAN 10.7456/11103100/007
- DISTANCE EDUCATION IN ARCHITECTURE: EMERGENCY DISTANCE
EDUCATION IN ARCHITECTURAL DESIGN STUDIO AND EVALUATION ON A
SAMPLE
FATİH US 10.7456/11103100/008
- ARCHITECTURAL STRUCTURES THAT HAVE SIMILARITY WITH CERAMIC
FORMS IN A FORMATAL CONTEXT AND EXTERIOR CERAMIC COATINGS IN THE
MODERNITY PERIOD
HATİCE AYBİKE KARAKURT
BETÜL AYTEPE SERİNSU 10.7456/11103100/009

- SYMBOLS IN THE PAINTINGS OF SURREALIST PAINTER PAUL DELVAUX
MERAL BATUR ÇAY 10.7456/11103100/010
- THE ROLE OF AUTONOMOUS SENSORY MERIDIAN RESPONSE (ASMR)
ADVERTISEMENTS IN CREATING EMOTION
MERVE ÇERÇİ 10.7456/11103100/011
- INTERNATIONAL EXCHANGE PROGRAMS IN THE CONTEXT OF EDUCATIONAL
DIPLOMACY: THE EXAMPLE OF THE ERASMUS + PROGRAM
MELTEM ÖZEL 10.7456/11103100/012
- AN EXAMPLE OF A MODERN AND SIMPLE RELIGIOUS BUILDING: BALIKLI RUM
HOSPITAL SMALL MOSQUE
MUTEBER ERBAY 10.7456/11103100/013
- INVOKING MEMORY: WITNESS TO HISTORY IN THE PINOCHET TRILOGY
NESLİHAN GÖKER 10.7456/11103100/014
- THE FURNITURE DESIGN HISTORY OF TURKEY, 1800-2000
NEVİN ASLI CAN
AVŞAR GÜRPINAR 10.7456/11103100/015
- DIGITAL CITIZENSHIP CASE IN TURKEY DURING PANDEMIC PERIOD
NUR EMİNE KOÇ
ERDEM KOÇ 10.7456/11103100/016
- AN INVESTIGATION ON RAMMED EARTH STRUCTURES
ROJDA NAZ ALİBEYOĞLU
MEHMET SELİM ÖKTEN 10.7456/11103100/017
- A NEW REPRESENTATION IN GASTRONOMY AND ART: “NATURE CUITE”
SAMİ SONAT ÖZDEMİR
SELVİHAN KILIÇ ATEŞ 10.7456/11103100/018
- OBSERVING THE LEADER'S INTERVENTION TO DEMOCRACY ON SOCIAL
MEDIA: AN ANALYSIS OF THE TWEETS OF TRUMP AND BIDEN ON TWITTER IN
THE 2020 US PRESIDENTIAL ELECTIONS IN TERMS OF CONTENT AND
SENTIMENT ANALYSIS
SARP BAĞCAN
ESRA TUNÇAY
SEZGİN SAVAŞ 10.7456/11103100/019
- THE PRESENCE AND ABSENCE OF EVERYDAY OBJECTS IN CHIHARU SHIOTA'S
INSTALLATIONS
SERPİL AKDAĞLI 10.7456/11103100/020
- LÉOPOLD-LÉVY, HIS ATELIER AND EFFECTS ON TURKISH PAINTING
ŞEYDA ÜSTÜNİPEK 10.7456/11103100/021

INTERACTION IN DISASTER NEWS IN SOCIAL MEDIA; EXAMPLE OF İZMİR
EARTHQUAKE

ÜLKÜ İLGİ ELDEM ANAR

10.7456/11103100/022

MYTHOLOGY, GODS, MEDIA AND NEW MEDIA: AN ANALYSIS ON THE
AMERICAN GODS' SERIES

YELDA YANAT BAĞCI

10.7456/11103100/023

THE EFFECT OF SOCIAL MEDIA ON POPULAR CULTURE BUILDING: "LA CASA
DE PAPEL EXAMPLE"

YUSUF KÖKDEN

AYTEN ÖVÜR

10.7456/11103100/024

A READING ON THE "ORIGINAL-COPY" AND THE PHENOMENON OF ORIGIN IN
DECONSTRUCTIVE MANIFESTOS OF ARCHITECTURE

ZEYNEP GÜL SÖHMEN TUNAY

FUNDA UZ

10.7456/11103100/025

ANALYSIS OF THE RELATIONS OF IMMIGRANT FAMILIES WITH THEIR
CHILDREN AND THEIR ADAPTATION PROCESS TO TURKEY

ZEYNEP NUR AYDIN KILIÇ

FATMA TEZEL ŞAHİN

10.7456/11103100/026

MİMAR SİNAN'IN KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ KÜLLİYE YAPILARINDA İŞLEVSEL SİSTEMLER: SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ ÖRNEĞİ

Ali KAYGISIZ

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye
kaygisiza@gmail.com
https://orcid.org/ 0000-0002-8408-3792

Gülşen DİŞLİ

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye
disli001@umn.edu
https://orcid.org/ 0000-0003-2620-0492

<i>Atf</i>	Kaygısız, A. ve Dişli, G. (2021). MİMAR SİNAN'IN KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİ KÜLLİYE YAPILARINDA İŞLEVSEL SİSTEMLER: SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ ÖRNEĞİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 750-768.
------------	---

ÖZ

Külliyeler, genellikle bir cami etrafında gelişen ve yapıldıkları bölgenin ihtiyaçları doğrultusunda, medrese, türbe, mektep, darüşşifa, imarethane, hamam, çarşı, dükkân, sebil ve çeşme gibi sosyal ve kültürel işlevli birçok kamusal yapının bir arada yer aldığı yapılar bütünüdür. Bunlardan, 16. yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı mimari eserlerinden Mimar Sinan yapısı Süleymaniye Külliyesi gerek mimarisi gerekse tarihi, sosyo-kültürel ve kullanım değerleri bakımından özel bir öneme sahiptir. Süleymaniye Külliyesi günümüze kadar birçok farklı bilim dalında araştırmacılar tarafından çalışmaya konu olmuştur. Ancak yapı grubunun işlevsel sistemleri üzerine gerçekleştirilen çalışma sayısı kısıtlıdır. Bu nedenle, bu çalışmada Süleymaniye Külliyesi'ni oluşturan yapılar incelenmiş, bunlardan cami ve darüşşifa yapıları arazi çalışmaları ile de kapsamlı olarak araştırılarak, ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma, temiz ve atık su düzenekleri ile çatı akaçlama sistemlerinden oluşan işlevsel sistem detayları bakımından analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında, arazi çalışmaları, literatür ve arşiv taraması, kullanılan başlıca metotlar olmuştur. Araştırmanın temel amaçları, Mimar Sinan'ın tasarladığı işlevsel sistemlerin özel örneklerinin mevcut olduğu Süleymaniye Külliyesi'nde, özellikle de arazi tespitlerinin yapılabildiği cami ve darüşşifa yapıları ölçeğinde bu sistemlerin belirlenmesi, tanınırlığının artırılması ve Mimar Sinan'ın tasarım yaklaşımına farklı bir bakış açısı getirilmesidir. Bu tespitler neticesinde, işlevsel sistemler kapsamında tasarlanan her bir mimari ögenin/detayın bir veya birkaç fonksiyonel amaç doğrultusunda tasarlandığı ortaya konmuş, bu işlevsel sistemlere dair yapı elemanlarının envanteri çıkarılmıştır. Bu çalışma, Mimar Sinan'ın işlevsel sistemler özelinde tasarımlarının ne kadar özel olduğunu göstermesi ve başta Mimar Sinan yapıları olmak üzere benzer diğer tarihi yapıların ve yapı gruplarının bu çerçevede irdelenerek, işlevsel sistem öğeleri ile birlikte korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi, Mimar Sinan, Süleymaniye Külliyesi, İşlevsel Sistemler, Külliyeler.*

FUNCTIONAL SYSTEMS IN CLASSICAL OTTOMAN PERIOD ARCHITECTURE BUILDING COMPLEXES OF ARCHITECT SINAN: THE CASE OF SÜLEYMANİYE COMPLEX

ABSTRACT

Building complexes are the ones that contain many public buildings all together with social and cultural functions such as madrasahs, tombs, schools, dar'al-shifas, imarets, baths, bazaars, shops, and public and drinking fountains usually develop around a mosque according to the necessities of the region. Among them Suleymaniye Complex, a 16th century Classical Ottoman Period building complex designed by Great Sinan, the Architect, has a special importance both in terms of its architecture and socio-cultural, and usage values. Suleymaniye Complex has been a research area of many disciplines by different researchers. Yet, studies on its functional systems are rather limited. Hence, in this research, among the various building types in the complex, the mosque and the hospital have been examined in detail with on-site surveys in terms of their heating, cooling, ventilation, lighting, clean, and wastewater, and roof drainage systems. Field studies, literature and archival research constitute the primary methods applied during the study. Main objectives of the study are to investigate the functional systems designed by Architect Sinan in Suleymaniye Complex, which include special details, with detailed field investigations on mosque and hospital cases, in order to increase their recognition, and to gain a different perspective on design approach of Sinan. Thanks to all those evaluations, it is understood that each architectural element/detail designed for functional systems already serve for multiple functional objectives, and their inventories have been prepared. This study is important because of its revealing special functional system designs of Architect Sinan, being an exemplary for the investigation of other buildings designed by Sinan, or for other similar buildings, for their holistic conservation with all their system details, and thus for the transfer of this knowledge for the future generations.

Keywords: *Classical Ottoman Period Architecture, Architect Sinan, Süleymaniye Complex, Functional Systems, Building Complexes.*

GİRİŞ

Külliyeler, genellikle bir cami etrafında gelişen, birçok kamusal kullanımlı yapının bir arada bulunduğu yapılar bütünüdür. İslam tarihinin ilk dönemlerinden itibaren, birçok işlevi bünyesinde bulunduran, külliye benzeri yapı toplulukları yapılagelmiştir. Osmanlı döneminde, daha önceki dönem örneklerine nazaran daha çok sayıda inşa edilen külliye, inşa edildikleri yerin ihtiyaçları doğrultusunda; cami, medrese, türbe, mektep, tabhâne, imaret, dârüşşifâ, han, çarşı, dükkân, hamam, sebil, çeşme, muvakkithane vb. işlevlerin çoğunu veya bir kısmını bünyesinde barındıracak şekilde tasarlanmıştır (Türkiye Diyanet Vakfı, 2002: 542-544).

1501-1703 tarihleri arası olarak kabul edilen Klasik Dönem Osmanlı mimarisinin önemli örneklerini içeren külliye yapıları arasında, Mimar Sinan'ın tasarladığı Süleymaniye Külliyesi müstesna bir yer tutmaktadır. Günümüze kadar farklı dönemlerde başta mimarlık tarihi, sanat tarihi ve restorasyon çalışmaları olmak üzere birçok farklı bilim dalı, Süleymaniye Külliyesi'ni ele almış ve almaya da devam etmektedir. Selçuk Mülayim editörlüğünde 2007 yılında yayımlanan "Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi" adlı çalışmada, Süleymaniye Külliyesi temelden, kubbeye, malzemenin inşaat teknolojisine ve suyun külliye gelişine kadar çeşitli alanlarda detaylı olarak ele alınmıştır. Yılmaz (2008) da külliye için Kanuni Vakfisi'ni ve her bir yapı birimini, külliye içindeki eğitim, yönetim, denetim faaliyetleri ile sağlık ve sosyal hizmetleri detaylı olarak incelemiştir; Tanman (1988: 333-353) çalışmasında imaret ve tabhane bölümlerini, Cantay (1992: 96-101) ise darüşşifâ bölümünü detaylı olarak aktarmıştır. Restorasyon Yıllığı Dergisi'nin 2011 yılı sayısında ise Süleymaniye Külliyesi'nin 2007-2010 yılı restorasyon çalışmalarına dair önemli veriler sunulmuştur. Cansever (2005: 165-220), Mimar Sinan yapılarını incelediği çalışmasında, Mimar Sinan'ın eserlerini birer başyapıt haline getiren mekân ve hareket anlayışını, yapı tasarım öğelerinin mekân içerisinde nasıl kurgulandığını, biçimlerin ne anlama geldiğini irdelemiştir. Çelik (2001), literatürde yayımlanmış mevcut belgeler

Submit Date: 06.04.2021, Acceptance Date: 23.05.2021, DOI NO: 10.7456/11103100/001

Research Article - This article was checked by iThenticate

Copyright © The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication

ışığında, Süleymaniye Camii ve Külliyesi'nde yer alan her bir yapı için mekânsal ve yapısal betimlemelerini yapmış, külliye de kullanılan yapı malzemelerini, yapım süreci ve bu süreçte ekip ve örgütlenmenin nasıl olduğuna dair incelemeler yaparak yapım süreci ile ilgili kavramları ortaya koymuştur. Sönmez (2015), yüksek lisans tez çalışmasında, Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi eserlerinden olan Mimar Sinan'ın Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camileri'ndeki kare ve altıgen esasına dayanan desenlerin tespitini gerçekleştirmiş ve oluşum prensiplerini ele almıştır. Çetin (2015), Süleymaniye Camii'ni gösterge bilimi açısından incelerken; Dıramalı (2019), Süleymaniye ve Selimiye Camiilerinde yer alan çini, ahşap, sıvaüstü kalemişi ile taş ve mermer süslemeleri detaylı olarak incelemiş ve fotoğraflandırarak camilerde yer alan süslemelerin karşılaştırmalı bir analizini yapmıştır. Öklü (2005: 63-83, 144-280), 16. yüzyıl külliyelerinde yer alan medrese yapılarını incelediği çalışmasında, Süleymaniye Külliyesi'nde yer alan medrese yapılarını, vaziyet planı, mekân düzeni ve yapısal cephe ve bezeme özellikleri açısından ele almış, Mimar Sinan tarafından 16. yüzyılda yapılan 27 medresenin incelendiği bir katalog sunmuştur.

Aykutlu (2014: 64-124), yapmış olduğu detaylı yüksek lisans çalışmasında, 16. yüzyılda İstanbul şehri su sistemi ile Şehzade ve Süleymaniye Külliyelerinde su mimarisinin gelişimi, ulaşımı ve dağıtımını incelemiş, benzer şekilde Yüter (2014) de, "İstanbul'da Su Mimarisi ve Şadırvanlar" başlıklı yüksek lisans çalışmasında Süleymaniye Külliyesi'ne de değinmiştir. "Sinan'ın Yaptığı Su Tesisleri" başlıklı çalışmasında Çeçen (1988: 448-449) Süleymaniye suyollarını da incelemiştir. Kayılı (2005: 2-15) Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi'nde akustik çözümleri incelediği çalışmasında, Süleymaniye Camii akustik sistem öğelerine yer vermiş, benzer şekilde, Yaman ve Sağıroğlu (2020: 38-49) Osmanlı Dini Mimarisi'nde akustik sistemler konulu araştırmasında, Süleymaniye Camii'ni de çalışma kapsamında değerlendirmiştir. Doğanay (2016: 127-160) ise Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii'ni de içeren üç önemli başyapıtında çatı akaçlama sistemlerinin önemli bir parçası olan çörtlenleri araştırmıştır.

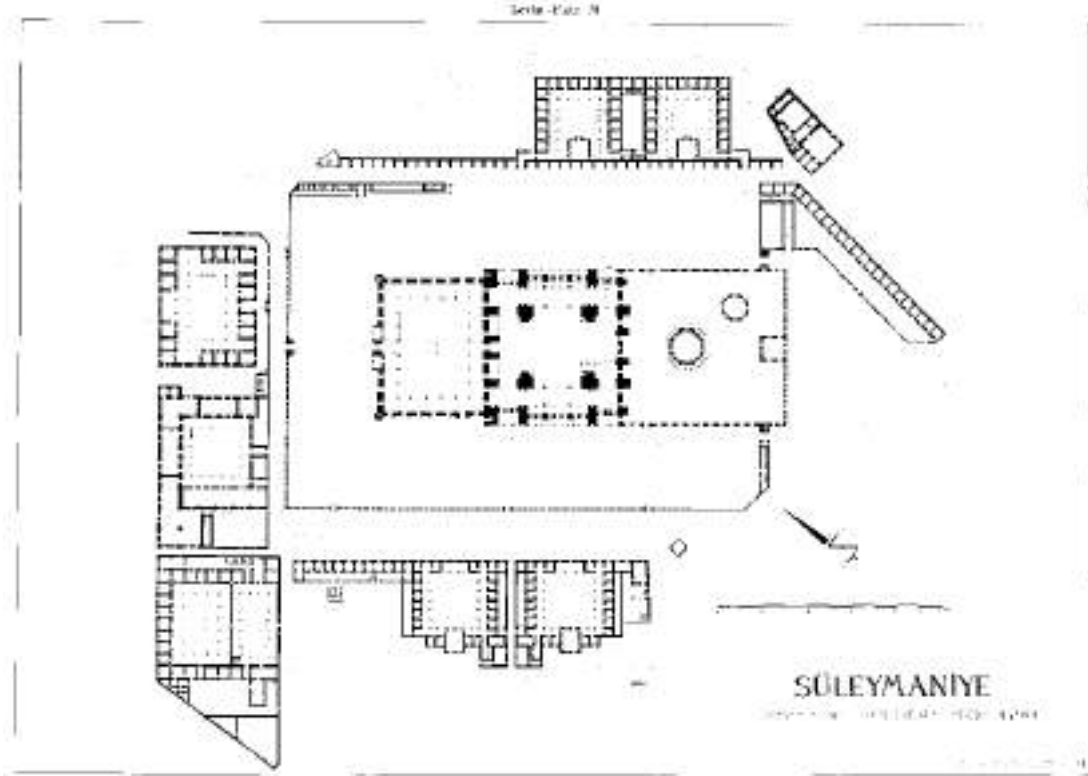
Dişli (2015: 174-185) Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifalarında havalandırma ve aydınlatma sistemlerini incelediği çalışmasında, Süleymaniye Darüşşifası'nı da değerlendirmiş, Dişli ve Çelik (2016: 1649-1653) Süleymaniye Darüşşifası'nda bulunan hamamı, ısıtma sistemi açısından ele almıştır. Doğan (2013: 295-320) Klasik Dönem Osmanlı Cami Mimarisi'nde aydınlatma sistemlerini incelemiş, bu kapsamda Süleymaniye Camii'ni de aydınlatma sistemleri açısından ele almıştır. Dişli ve Özcan (2014: 1015-1021; 2014: 169-177; 2016: 183-200; Disli, 2014: 45-51) ise Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifalarında soğutma, ısıtma, temiz ve atık su teknolojilerini ve bunların sürdürülebilirliğe katkısını değerlendirmiş ve çalışmalarında Süleymaniye Darüşşifası'na da yer vermiştir. Topaktaş (2003), 16. yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı Camilerinin akustik özelliklerini incelediği doktora çalışmasında Cenabi Ahmet Paşa, Süleymaniye, Rüstem Paşa ve Mihrimah Sultan (Edirnekapı) camilerinin akustik ölçüm ve benzetim çalışmalarını gerçekleştirmiş ve elde edilen sonuçlar karşılaştırılmıştır. Gül ve Çalışkan (2014)—ise gerçekleştirdikleri alan çalışması ile Süleymaniye Camii'nin kaplama malzemelerini incelemiş, simülasyon çalışmaları ile Süleymaniye Camii'nin orijinal akustik özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Süleymaniye Külliyesi ile ilgili çalışma alanlarından birisi de yapının temel gereksinimlerinden olan ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma, temiz ve atık su sistemi ve çatı akaçlama sistemlerinden oluşan işlevsel sistemlerdir. Yukarıda bahsi geçen literatür değerlendirildiğinde, işlevsel sistemlerin incelendiği çalışmaların hem sınırlı sayıda hem de külliye de belirli bir yapı üzerinden veya belirli bir işlevsel sistem üzerinden gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Oysaki çoğunlukla duvar içi, zemin altı, üst örtü vb. yerlerde yer alan işlevsel sistem elemanları, yapıların uzun yıllar ayakta kalabilmeleri için gerekli olan en temel pasif yaşam koşulları öğeleridir. Ancak, bu sistemler çoğunlukla bilinmediklerinden, restorasyonlar esnasında ilk harap edilen/yok olan öğeler olmaktadır. Bu nedenle bu pasif yaşam koşulu elemanlarının öncelikle tanınırlıklarının artırılması ve böylece yapıların olası esaslı onarımları esnasında itinayla korunmaları gerekmektedir. Külliye ölçeğinde ve birden fazla tarihi yapıda tasarlanan özgün yapı elemanlarının sahip oldukları işlevsel sistemlerinin alt kategorilerine ayrılarak sistematik, bütüncül ve detaylı bir şekilde ele alındığı bir inceleme henüz ortaya konulmamıştır. Bu nedenle, bu araştırmada Mimar Sinan tarafından tasarlanan yapılarda, yapı elemanlarının işlevsel sistemler perspektifinde ele alınarak farklı bir bakış açısı ile incelenmesi amaçlanmıştır. Süleymaniye Külliyesi'nde yer alan tüm yapı türleri ile sahip oldukları tüm işlevsel

sistemleri içine alan bu çalışma kapsamında, yukarıda bahsi geçen literatüre ilave olarak, Mimar Sinan tarafından tasarlanan işlevsel sistem detayları araştırılmıştır. Arazi çalışmaları, restitüsyon denemeleri (Eyüpgiller ve Özalpın, 2007: 193-232), literatür araştırması ve Vakıflar Genel Müdürlüğü arşiv kayıtlarından elde edilen çizim, rapor, fotoğraf vb. kaynaklar üzerinden işlevsel sistemler alt kategorilerine ayrılarak detaylı, sistematik ve bütüncül bir şekilde ortaya konulmuştur. Bunlardan özgün işlevsel sistemlerini büyük oranda koruyan cami ve darüşşifa yapılarında son onarımları esnasında yerinde tespitler yapılmıştır. Yerinde tespitler ile mevcut literatürden elde edilen bilgi ve belgeler bir araya getirilerek sentezlenmiş; elde edilen bilgi ve veriler ışığında külliye'deki yapılarda mevcut işlevsel sistemlere yönelik tespitler, bütüncül bir yaklaşımla gerçekleştirilerek, değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çalışma, hem tarihi yapılarıdaki işlevsel sistem elemanlarının tanınırlığının sağlanması ve bu konudaki farkındalık düzeyinin artırılması, hem de Mimar Sinan tarafından tasarlanan geçmiş dönem pasif yaşam koşulları öğelerinin günümüz konfor koşullarına ilham vermesi ve uyarlanma potansiyellerinin irdelenmesi açısından gerekli ve önemlidir.

SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ

Süleymaniye Külliyesi, Mimar Sinan'ın İstanbul'daki en önemli eserlerinden birisidir. Yapımına 1550 yılında başlanıp 1557 yılında tamamlanmıştır. Külliye; cami, medreseler, tabhane, imaret, bimarhane (darüşşifa), darülkurra, darülhadis, kervansaray, hamam, sıbyan mektebi, çarşı ve dükkânlar gibi sosyal ve kültürel işlevli farklı yapı türlerinden oluşmaktadır. Caminin doğu ve batısındaki iki aks üzerinde medreseler sıralanırken, kuzeyindeki bir aksta ise sosyal yönü daha ağır basan tabhane, imaret ve darüşşifa yapıları konumlandırılmıştır (Şekil 1).



Şekil 1. Mimar Sinan Külliyesi vaziyet planı, Çizen: Ali Saim Ülgen (Ülgen, 1989, Levha 31)

TEMİZ VE ATIK SU SİSTEMLERİ

Süleymaniye Külliyesi su tesisatında, pişmiş toprak künk borular ve dirsekler kullanılmış, bunların birleşim yerlerinde lökün harcı kullanılarak su geçirmezlik ve sızdırmazlık sağlanmıştır (Kolay ve Çelik, 2007: 127). Süleymaniye Külliyesi'ne temiz su, künk borular içerisinde, Bozdoğan Kemeri'nden gelmekte, ilk olarak külliye'nin Sıbyan Mektebi duvarında bulunan makseme ulaşmaktadır (Çeçen, 1988: 448-449; Bir ve Kaçar, 2007: 281). Bu maksemde üçe ayrılan ana hattın

Submit Date: 06.04.2021, Acceptance Date: 23.05.2021, DOI NO: 10.7456/11103100/001

Research Article - This article was checked by iThenticate

Copyright © The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication

birisi Meydan Çeşmesi'ne, diğeri caminin revaklı avlusunda bulunan su köşküne, diğerkol ise önce caminin güney batı duvarında bulunan helalara ve buradan geçerek Darulhadis avlu duvarında bulunan makseme dağılmaktadır. Bu maksemde tekrar ikiye ayrılan kolun birisi Darulhadis'e diğeri ise Darulkurra'ya ulaşmaktadır. Bir maksem işlevi de gören caminin arka avlusunda yer alan su köşküne gelen kol ise, burada yeniden üçe ayrılmaktadır. Birinci kol, camiye revaklı avluya bağlayan kapının altından geçerek caminin orta kısımlarına kadar ulaşmaktadır. Arka fil ayakları hizasında, bu fil ayaklarında bulunan sebiller, caminin orta kısmında ise caminin doğu ve batı duvarlarında bulunan şadırvanlara dağılmaktadır. İkinci kol, dış avlunun kuzey kapısındaki makseme ve buradan Daruşşifa, İmarethane ve Tabhane yapılarına; üçüncü kol ise, dış avlunun kuzeydoğu köşesinde bulunan helalara ve buradan geçerek Salis ve Rabi Medreselerine dağılmaktadır (Şekil 2) (Aykutlu, 2014: 66-70).



Şekil 2. Süleymaniye Camii iç avlusunda yer alan maksemden görünüş (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)

Mimar Sinan'ın Türk mimarisine kazandırdığı yeniliklerden birisi olan, caminin revaklı avlusunda bulunan su köşkü, çok amaçlı olarak tasarlanmıştır. Su köşkü, bir maksem görevini yerine getiren, suyun farklı kollara ayrılmasını sağlayan ve suyu basınçlandırarak bir su terazisi olarak işlev gören bir yapı elemanıdır. Sıbyan Mektebi'ndeki maksemden gelen temiz su, burada havalandırılarak suyun kalitesi artırılmıştır. Ayrıca gerek tavadan gerekse fiskiyelerden akan sular sayesinde, revaklı avluda rahatlatıcı etkisi olan bir ses kaynağı olarak kullanılmış, aynı zamanda görsel açıdan ışık oyunu ortaya çıkaran mimari bir öğe olmuştur (Şekil 3) (Aykutlu, 2014: 73-77). Su köşkünün uzun cephelerinin köşelere yakın pencerelerinin hemen altında birer adet suluk mevcuttur. Önge (1988b, 189-227), bunları, kuşların su içmeleri için yapılmış "kuş sulukları" olarak yorumlamaktadır. Bu suluklar, havuzun iç yüzeyinde açılan deliklerle dolmaktadır.



Şekil 3. Süleymaniye Camii revaklı avluda bulunan Su Köşkü dış ve iç mekân görüntüleri (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)

Süleymaniye Camii'nde; künk borular, cami içerisinde arkadaki fil ayaklarında bulunan çeşmeler, cami doğu ve batı duvarlarında bulunan şadırvanlar (abdest muslukları/zembil şadırvan), maksem, sarnıç ile dış avlunun kuzeydoğu ve güneybatı köşelerinde bulunan helalar ve yükseltilmiş döşemenin altında bırakılan galeriler, diğerkol ise temiz ve atık su sistemi elemanlarıdır (Şekil 4).

Külliyenin diğerkol yapılarında bulunan temiz ve atık su sistemlerini ise, sarnıçlar, su depoları, çeşme, sebiller ve helalar oluşturmaktadır. Külliyyede, Sıbyan Mektebi avlusunda girişin batısında bir kuyu ağzı bulunmakta, bu kuyu sarnıca açılmaktadır. Cami dış avlusu kuzeydoğu köşesinde, Tabhane

yapısında bazı hücrelerin altında ve Darülkurra altında da sarnıçlar bulunurken, Salis ve Rabi Medreseleri'nde eğimden de yararlanılarak dersane yapısında alt kat su deposu olarak tasarlanmış, bu yapıların avlularında birer kuyu yapılmıştır. İmaretin mutfak kısmında ise muslukların sıralandığı güney duvarı arkasında bir su haznesi bulunmaktadır (Aykutlu, 2014). Ayrıca Darüşşifa yapısının hamam bölümünde sıcak ve soğuk su deposu mevcuttur. Dökmeciler Hamamı'nda da yapıya bitişik bir sıcak su deposu konumlandırılmıştır. Hamam taşı vb. eşyaları koymak için hamam kurnalarına iki yönde prizmatik kaideler iliştilerilerek ilk defa bu yapıda Sinan tarafından özel bir detay geliştirilmiştir (Önge, 1988a: 414).



Şekil 4. Cami içinde yer alan çeşme (sol) şadırvanlar (orta), caminin altındaki galeriye giriş sağlayan, arka avluda yer alan giriş kapağı (sağ) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)

Külliyede, başta bağımsız bir yapı olarak konumlandırılan meydan çeşmesi olmak üzere çok sayıda çeşme ve sebil bulunmaktadır. Darülkurra yapısında çift kollu merdivenin altında ve Mimar Sinan Caddesi üzerinde, Ağa Kapısı'na yakın bir konumda, dış avlu duvarında tek yüzlü bir duvar çeşmesi (Süleymaniye Çeşmesi) konumlandırılmıştır. Mimar Sinan Türbesi'nin kuzeyinde çokgen planlı sebillerin ilk örneklerinden birisi yer almaktadır. Sebil, sekiz kenarlı olup, iki yüzü hazireye bakmaktadır. Diğer altı yüzünde birer pencere ve musluk mevcuttur. Muslukların yalak kısmı, kuşların da su içmesine imkân verecek düzeyde özel olarak tasarlanmıştır (Doğanay, 2007: 257). Ayrıca Sıbyan Mektebi avlusunda, batıdaki girişe yakın bir sütun çeşme, Darüşşifa'nın fudla fırını bölümünün kuzey duvarına ve arka avlunun güneybatı köşesine eklenmiş toplam iki çeşmesi vardır. Yapının imaret bölümüne yakın, güneydoğu köşesinde de çeşme olduğu düşünülen bir bölüm mevcuttur. İmarethanenin batı avlu girişinde su haznesinin önünde bir, Salis ve Rabi Medreselerinde dersane yapısının iç avluya bakan kısmında, su deposunun duvarına yerleştirilmiş, üç tanesi cumba altında, birer tane de cumbanın sağında ve solunda olmak üzere toplam beş tane çeşme bulunmaktadır. Ayrıca bu medreselerin dersane mekânlarının içinde de birer çeşme yer almaktadır (Aykutlu, 2014: 90-119). İmaret bölümünde avlunun ortasında sonradan eklenmiş bir havuz bulunmakta (Tanman, 1988: 341), darüşşifa bölümünde de ikinci avlunun ortasında sekizgen formlu bir havuz yer almaktadır. Ana girişin açıldığı birinci avlunun ortasında da kare planlı bir havuzun olduğu arşiv kayıtlarındaki eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır (Cantay, 1992: 98). Süleymaniye Külliyesi'nin Dökmeciler Hamamı'nda ise soyunmalık bölümünün ortasında çift çanaklı mermer bir fiskeye mevcuttur.

Caminin dış avlusunda kuzeydoğu ve güneybatı köşelerinde helaları mevcuttur. Evvel ve Sani Medreselerinin batı bölümünde, Salis ve Rabi Medreselerinde ise, iki medrese arasında ve yola bakan dış duvarda helalar bulunmaktadır. Süleymaniye Tıp Medresesi'nde helalar, yapının batısında kalan yola paralel şekilde planlanmış, imaret bölümünde tabhane ile ortak kullanılacak şekilde yapının doğusunda konumlandırılmıştır. Dökmeciler Hamamı'nda ılıklik bölümünün sol tarafında, Darüşşifa'da da ikinci avluda, merdivenle inilen alt kotta çözülmüştür.

Aykutlu (2014), su köşkünün altındaki galerilerden atık suyun caminin kuzey yönüne doğru gittiğini belirtmektedir. Bu atık suların nasıl bir kanalizasyon sistemi ile tahliye edildiğine dair literatürde bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte, Salis ve Rabi Medreselerinin helaları, caminin kuzeydoğu helaları ve hamam aynı yoldan cephe almaktadır. Bu helaların ve hamamların konumları dikkate alındığında, buralarda ortaya çıkan atık suların uzaklaştırılması için yolun altında kanalizasyon galerilerinin bulunma ihtimali yüksektir. Bu nedenle, Darulhadis Medresesi planında, avlunun bu yola yakın doğu iç köşesinde, hela olması muhtemeldir (Aykutlu, 2014).

ÇATI AKAÇLAMA SİSTEMLERİ

Süleymaniye Külliyesi'nde yer alan yapılarda akaçlama sistemi elemanı olarak çörten, profilli kat ve saçak silmeleri, geniş saçaklar ve eğimli çatı yüzeyleri yer almaktadır. Süleymaniye Camii'nde çatı akaçlama sisteminin önemli bir unsuru olan çörtenler, aynı zamanda yapının dış cephesinde bir tasarım ögesi olarak kurgulanmıştır (Şekil 5). Yapıda, ikisi mihrap cephesinde, on üçer adet de doğu ve batı cephelerinde olmak üzere toplam yirmi sekiz adet mermerden yapılmış çörten mevcuttur. Çörtenler çoğunlukla profilli silmelerin altına gelecek şekilde, uçları dışarı doğru pahlanıp daralarak ve altlarında destek olmadan yerleştirilmiştir (Doğanay, 2019: 141-145). Süleymaniye Camii'nin doğu ve batı yönündeki abdest musluklarının üzerinde ise özgününde ahşap saçaklar mevcuttur (Ersen vd. 2011: 20). Bu saçakların üzerinde yer alan sekizer adet çörten vasıtasıyla yağmur suları toplanmakta, buradan alttaki bahse konu ahşap saçaklı eğimli çatı vasıtasıyla yapıdan uzaklaştırılmaktadır. Mihrap duvarındaki çörtenlerden akan su ise direkt alttaki hazireye ulaşmaktadır. Caminin revaklı avlusunun doğu ve batısında yer alan sundurmalı minare girişlerinin üstünde de ahşap saçaklar mevcuttur. Avluyu çevreleyen revaklarda ise çörten bulunmamakta, kubbe arası yüzey eğimleri ve profilli silmelerle akaçlama sağlanmaktadır (Doğanay, 2019: 145-146). Süleymaniye Camii'nin özel tasarım detaylarından kat ve saçak silmeleri de çatı akaçlama sistemi içerisinde değerlendirilebilir. Bu profilli silmeler damlalık görevini yerine getirmekte, üst örtüye ulaşan yağmur sularının cephe yüzeylerinden süzülerek aşağı inmesini engellemektedir. Kat ve saçak silmeleri, birbirini takip eden iç ve dış bükey yüzeylerden oluşan en kesite sahiptir. Caminin kurşun üst örtü yüzeyinde bulunan farklı eğimler ve kanallar vasıtasıyla yağmur ve kar suları, çörten ve silmelerin yerleştirildiği saçaklara yönlendirilmekte ve buradan akaçlaması sağlanmaktadır. Cami avlusunda yer alan su köşkü, Mimar Sinan'ın birçok işlevi bir arada kurguladığı özel bir tasarımdır. Bu mimari tasarımda ise özel bir akaçlama sistemi çözümü geliştirilmiştir. Düz bir çatıya sahip su köşkünün güneydoğu köşesinde yer alan ayağın içerisine açılan delik, su köşkünün düz, teras çatısında biriken suları, revaklı avlu girişine indirmek için tasarlanmış bir detaydır (Şekil 5). Revaklı avluya yağın yağmur suları ile birlikte su köşkünün tavanından avluya ulaştırılan sular, zeminde yer alan deliklerden alt galerilere ulaştırılarak avlu dışına atılmaktadır (Şekil 5) (Aykutlu, 2014: 71-76).

Ayrıca, külliyyede dükkânların giriş saçaklarında, külliye hamamı ve darüşşifa hamamının külhan odunluk sundurmalarında kiremit üst örtünün kullanılmış olabileceği bilinmektedir (Kolay ve Çelik, 2007: 127). Mimar Sinan Türbesi duvarına bitişik yapılan sebilde ise, geniş mermer saçak ile akaçlama sağlanmaktadır. Darülhadis'te ise 19. yüzyıl restitüsyonunda beşik çatı ve akaçlama için kirpi saçaklar mevcuttur. Bu bölümün dükkân cephelerinde özgününde kurşun örtülü ahşap saçak kullanılmıştır (Eyüpgiller ve Özalın, 2007: 208-209, 212). Benzer şekilde Hürrem Sultan Türbesinde girişin üstünde, Kanuni Sultan Süleyman Türbesinde ise girişin üst hizasında tüm yapıyı çevreleyecek şekilde geniş ahşap saçaklar mevcuttur. Tıp Medresesi'nin ise güneybatı yönüne bakan avlusunda özgününde Darülhadis bölümünde olduğu gibi alçak sütunlar üzerinde uzanan eğimli ahşap saçaklı bir çatı olabileceği düşünülmektedir (Ahunbay, 1988: 250) Yine, Kanuni Sultan Süleyman Türbesinde kubbe eteğinde özel bir akaçlama detayı gözlenmektedir. Kubbe eteğini çevreleyen palmet motifli parapetlerin arası bombeli yapılarak bir çeşit çörten görevi görmekte, yağmur suları yüzey eğimi sayesinde kubbe bitiminden bu bölümlere yönlendirilmekte ve akaçlama sağlanmaktadır (Şekil 5). Dökmeciler Hamamı'nda kirpi saçaklarla akaçlama sağlanmış, soyunmalık bölümünün önündeki giriş revağı niteliğindeki dikdörtgen mekânda ise akaçlamada taş kornişler kullanılmıştır. Darüşşifa bölümünde ise çörtenler ve çörtenlere doğru oluşturulan kubbe arası eğimli yüzeyler, başlıca çatı akaçlama elemanlarıdır.

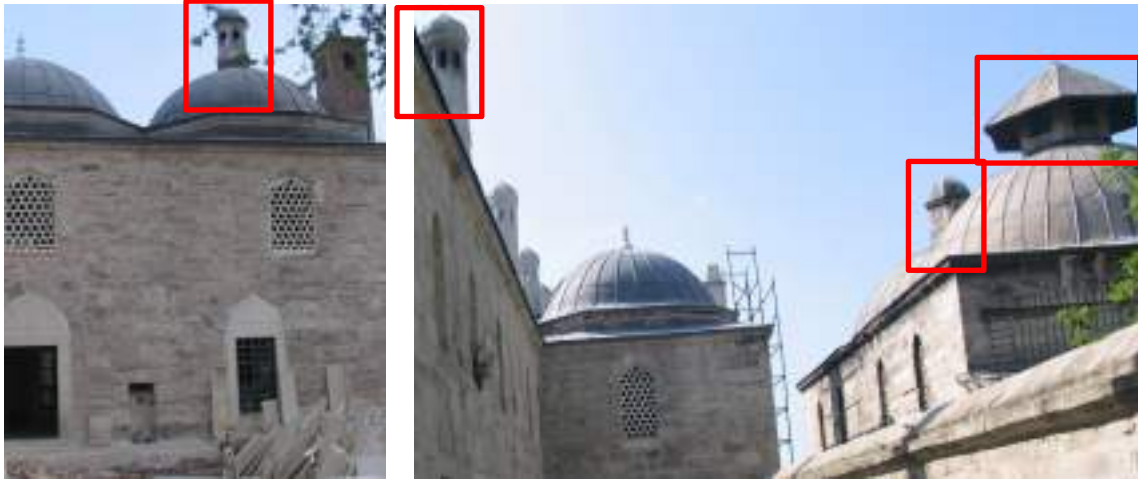
Evvel ve Sani Medreselerinde, günümüzde cam ile kapatılan revakların taşıyıcı ayaklarının üzerinde konumlanan çörtenler ile saçak silmeleri, Salis ve Rabi Medreselerinde girişte bulunan eğimli çatı ile kat ve cephe silmeleri, Darülhadis'te dersane mekânının üst örtüsü olan ahşap çatı ve saçak silmeleri, öğrenci hücrelerinin üst örtüsünde ahşap çatı, İmarethane ve Tabhanede avluyu çevreleyen revakların üzerinde yer alan çörten ve saçak silmeleri çatı akaçlama sistemlerini oluşturmaktadır. Özyürek (2019: 209) ve Ahunbay (1988: 283) Sıbyan Mektebi'nde yazlık kısmının avluya açık olan kısımlarının üzerinde yer alan taş konsolların, önceden bu bölümde bir ahşap çatının yer aldığı düşüncesini

güçlendirdiğini belirtmektedir. Bu durumda, Sıbyan Mektebi için çatı akaçlama sistemi olarak eğimli çatı ve ahşap saçakların yer aldığı söylenebilir.

Külliyedeki yapıların kubbe fenerlerinin ve duman bacalarının üstü, yarım daire ya da konik şapkalarla örtülerek, yağmur suyunun, fenerlerin/bacaların dış duvar yüzeylerindeki küçük açıklıklardan içeri girmesi önlenmiştir. Örneğin; medrese, tabhane ve darüşşifa odalarındaki ocakların duman bacaları ve fenerleri, üstte küçük dilimli kubbe/koni şeklinde şapkalarla örtülmüş, şapkaların başlangıç kısmında ise iki sıra çıkıntı yapılarak, bir çeşit profilli silme oluşturulmuştur. Böylece, yağmur suyunun, bacaların/fenerlerin üst kotundaki havalandırma açıklıklarından içeri girmesi önlenmiştir (Şekil 6).



Şekil 5. Süleymaniye Camii'nde çörtlenler (solda) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011), Su Köşkü ayak detayı (ortada) (Aykutlu, 2014: 76) ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde ahşap saçak ve kubbe eteğinde akaçlama detayı (sağda) (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi)



Şekil 6. Darüşşifa bölümü fodla fırını ve imaretin matbah bölümü üst örtüsünde yer alan kubbe fenerleri ile darüşşifa odalarında bulunan ocak bacaları (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2015)

AYDINLATMA SİSTEMLERİ

Klasik Osmanlı Mimarisinde doğal aydınlatma, birinci sıra alt pencereler ile kubbe ve duvarların üst kotlarında yer alan içlik (revzen) ve dışlıklardan (petek pencere) oluşan mimari öğeler ile gerçekleştirilmektedir. Alt kotta bulunan pencereler genellikle şeffaf ve dışarının görülebileceği şekilde tasarlanmıştır. Üst kotlarda ise revzen denilen alçı kayıtlar arasında renkli veya renksiz cam parçalarının yerleştirildiği pencereler bulunmaktadır. Doğan (2013: 312), Süleymaniye Camii'nde, duvarlarda ve kubbe de yer alan pencere sayısı ve ölçüsündeki artışa dikkat çekerek, Mimar Sinan eserlerinde ışığın iç mekâna alınmasının Şehzade Camii'nden başlayarak giderek arttığını belirtmektedir. Süleymaniye Külliyesi'nde yapılarda genelde düz cam, medreselerde bakır telli cam kullanılmış, cami ve Hürrem Sultan Türbesi'nin içlik pencerelerinde sarı, kırmızı, mavi, kırmızıya yakın mor ve beyaz cam takılmış, cami ve medreselerin petek pencerelerinde ise yuvarlak camlarla

doğal aydınlatma sağlanmıştır (Şekil 7). Revzen pencere, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde de mevcuttur. Ayrıca, külliye hamamı ve darüşşifa hamamında aydınlatma için yapım aşamasında üç tip filgözü cam aydınlatma elemanı alındığı ve Salis Medresesi ile Mülazımlar Medresesi arasında kalan helaların üst örtüsünde, özgününde filgözü aydınlatma elemanlarının bulunduğu bilinmektedir (Eyüpgiller ve Özaltın, 2007: 204, Kolay ve Çelik, 2007: 128). Bunlardan farklı olarak, Daruşşifa yapısında iki avlunun birleşim yerinde alt kotta yer alan ve özgününde akıl hastaları koğuşu olarak kullanılan mekânda, aydınlatma, avlunun revak duvarında ve zemin döşemesinde açılan delikler ve mazgal pencerelerle gerçekleştirilmiştir (Şekil 8) (Dişli, 2018: 176). Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde de çift cidarlı kubbelerin arası özel bir şebekeli mermer pencere detayı ile aydınlatılmıştır (Şekil 7) (Doğanay, 2007: 251). Külliye de aydınlık feneri ise darüşşifa bölümünün fodla fırını mekânında, imaret bölümünün matbah mekânının kubbeli üst örtülerinde ve Dökmeciler Hamamı'nın kare planlı soyunmalık bölümü üst örtüsünün ortasında gözlenmektedir.



Şekil 7. Cami dışlık (solda) ve içlikleri (ortada) ile Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde çift cidarlı kubbe aralığını aydınlatan şebekeli mermer pencere (sağda) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011, 2015; Doğanay, 2007: 251)



Şekil 8. Daruşşifa orta avlusundan akıl hastaları bölümünün aydınlatılması (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)

Camide yapay aydınlatma ise, kandiller ve mihrabın iki yanında yer alan şamdanlarla sağlanmıştır. Ayrıca, minarelerde özel gün ve gecelerde kullanılan kandiller, eskiden içine sıvı yağ ve fitil konarak yakılan aydınlatma araçlarıdır. Camilerde bulunan çember biçimindeki avizelere kandillik, kubbe ve tavana asılı olanlarına ise asma kandil adı verilmektedir. Asma kandilin kubbe ortasına asılan büyük olanlara da top kandil denilmiştir. Kandiller döşeme yüzeyine paralel ve insan boyunun belirli bir seviye üzerinde konumlandırılmış ve bütün cami içerisine eşit yoğunlukta yerleştirilmiştir. Şamdanlar ise genellikle altın, gümüş, pirinç, bakır gibi metallere ve motifli-işlemeli olarak yapılır. Camilerde mihrab yanına konumlandırılır ve oyuk iç kısmına mum konularak aydınlatmada kullanılır (Doğan, 2013: 305-307). Süleymaniye Camii'nde mihrabın iki yanında ve Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde şamdanlar halen mevcuttur (Şekil 9).

Süleymaniye Külliyesi'nde de yapay aydınlatmada genellikle kandil, mum, şamdan vb. elemanların kullanıldığı düşünülmektedir. Yapıların duvarlarında yer alan nişler ve arşiv kayıtları bu savı desteklemektedir (Yılmaz, 2008). Salis ve Rabi Medreseleri dersanelerinde çeşmelerin üstünde, iç

kısmı dar dışa doğru genişleyen formda bir niş yer almaktadır. Bu form, söz konusu nişin aydınlatma için yağ lambası veya mumların yerleştirildiği şerbetlik olma ihtimalini düşündürmektedir. Benzer şekilde çeşmenin yanında bulunan nişler kitap veya benzeri eşyaların konabileceği alanlar olmakla beraber yine aydınlatma elemanlarının konulabileceği yerler olarak da düşünülebilir. Medrese ve Darüşşifa yapılarında öğrenci ve hasta hücrelerinde yer alan duvar nişleri de bu amaçla kullanılan mimari öğeler olarak değerlendirilmektedir. Önge (1988a: 414) de Türk Hamamlarında gün ışığı ile doğal aydınlatmaya ek olarak, kandil, mum ve fener gibi sun'î aydınlatma elemanlarının da kullanıldığını bildirmektedir.



Şekil 9. Süleymaniye Camii şamdan ve kandilleri (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011, 2015)

ISITMA VE SOĞUTMA SİSTEMLERİ

Külliye’de yer alan yapılar incelendiğinde, Sıbyan Mektebi’nde, darülhadiste, tabhanede, darüşşifada ve medreselerin hücrelerinde yaşmaklı ve duvara bitişik ocaklar ile bu ocaklara ait duman bacaları, ısıtma sistemi elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sani ve Evvel Medreselerinin dükkân cephelerinde yer alan üstteki baca izlerine dayanılarak, bazı dükkânlarda da ocak bulunduğu ve tarihi fotoğraflarda dükkân önlerinde sekilerin ve ahşap kepenklerin olduğu anlaşılmaktadır. Tıp Medresesi’nin dükkân cephesinde de restitüsyonda ahşap kepenkler önerilmiştir (Eyüpgiller ve Özaltın, 2007: 199, 202, 212). Balcan (2018: 56) ve Özyürek (2019: 211), Sıbyan Mektebi’nde üstte yer alan bacadan kuzey duvarının merkezinde bir ocak olduğunun anlaşıldığını, ancak iç mekânda ocağa dair herhangi bir iz rastlanmadığını ve biçiminin bilinmediğini belirtmişlerdir. Darüşşifa yapısında da yemek pişirme mekânında ve fodla/fodula fırınında (ocak) yemek pişirme amaçlı büyük ocaklar, odalarda ise mekânların ısıtılması için ocaklar mevcuttur (Şekil 10). Ayrıca bu yapının içerisinde hamam kısmı bulunmaktadır. Bu hamamın sıcaklık ve soyunmalık bölümünde kanallı ve ayaklı cehennemlik ve ateşlik kısmı, yerden ısıtma sisteminin birer parçasıdır. Buna ilave olarak, hamamın tüteklilik bacaları da duvar ısıtma sisteminin bir parçasını oluşturmaktadır (Şekil 11). Benzer ısıtma sistemi külliye’nin Dökmeciler Hamamı’nda da mevcuttur. Salis ve Rabi Medreselerinde ise helaların yanında bir yıkanma mekânı bulunmakta olup, küçük bir hamam yapısı olarak nitelendirilen bu bölümün kendine ait su deposu ve su ısıtmak için olduğu düşünülen bir nişi mevcuttur (Aykutlu, 2014: 120). İmaret bölümünde ortadaki açık avlunun kuzey-doğu köşesinde “L” formulu bir fodla fırını bulunmakta, buranın güney duvarına bitişik büyük bir fodla ocağı yer almaktadır, kuzeyde çıkıntı yapan bölümde ise hamurkâr odası mevcuttur. Girişin karşısındaki üç birimden oluşan hacim kiler olarak yorumlanmıştır (Tanman, 1988: 341). Avluda revakların gerisindeki, soldaki kuzey-güney aksında uzanan beş bölümden oluşan mekân, imaretin yemekhanesi ve kuzeybatı köşedeki dört kubbeyle örtülü kare mekân ve ona ilintilenmiş bölüm ise imaretin matbahıdır. Matbah kısmında dört kubbeli ana bölümün güney duvarında bulaşık yıkama amaçlı musluklar ve arkasında su deposu yer almaktadır, bu bölümde yemek pişirme amaçlı büyük ocaklar da mevcuttur (Tanman, 1988: 341). İmaret, tabhane ve darüşşifa bölümlerinin kuzeydeki eğimden kaynaklanan alt kotlarında ise kervansaray ve ahırlar çözülmüştür (Kuban, 1998: 120-121).



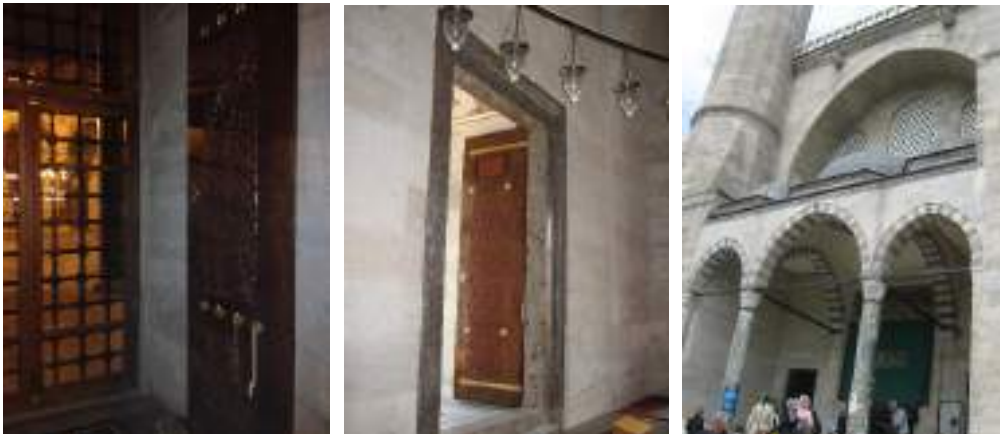
Şekil 10. Darüşşifa mutfak bölümü ocakları (solda), fodla fırını ve iç görünüşü (ortada) ile hasta odalarında duvar dibi ocak (sağda) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)



Şekil 11. Darüşşifa hamamı cehennemlik kanalları (Zemin döşemesi onarım esnasında yenilenmek üzere kaldırılmıştır) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)

Yapılarda, ısıtma ve soğutma sistemlerine, yapıların ısıtılması ya da soğutulması için kullanılan mimari öğelerin yanında iç ısı konforunun korunmasına yardımcı olan yapı elemanları da dahil edilebilir. Almughrabi vd. (2015: 356), Klasik Osmanlı Mimarisi'nde yükseltilmiş döşeme altında yer alan galerilerden kış aylarında sıcak su geçirilerek selatin camilerde ısıtmanın sağlandığını belirtse de literatürde yapılan araştırmada bu şekilde bir ısıtma sisteminin kullanıldığına dair başkaca bir bilgiye ulaşamamıştır. Ancak bu galerilerin yeraltı suyunun yapıdan uzaklaştırılması için kullanıldığı bilinmektedir (Aykutlu, 2014: 66). Bu galerilerde yer alan sular, yaz aylarında cami için bir serinlik aracı olarak da değerlendirilmiştir (Bkz. Şekil 4) (Almughrabi vd., 2015: 356).

Cami duvarlarında üst kotta ve kubbelerinde yer alan pencereler içlik ve dışlık olmak üzere ikili pencere düzeni hâkimdir. Bu pencerelerin çift cidarlı olması kış aylarında caminin iç ısısının korunmasında, yaz aylarında ise gölgelemede etkili olmuştur. Yazın dik açıyla gelen güneş ışınları caminin içerisine direkt ulaşamaz ve bu pencereler birer güneş kırıcı gibi hareket eder. Güneşin daha yatay açıyla geldiği kış aylarında ise güneş ışınları içlik ve dışlık pencere açıklıklarından geçerek cami içerisine düşmektedir (Bkz. Şekil 7). Alt pencerelerde yer alan ahşap iç kapaklar/kepenkler ve ana giriş kapılarında bulunan ağır keçe/deri halılar iç mekân ısısının korunmasına katkı sağlamakta ve dış hava koşullarının içeri girmesini önlemekte, yaz aylarında da güneş kontrolü sağlamaktadır. Yine, alt pencerelerin açılır olması, iç hava kalitesinin kontrolüne ve iç mekânın serinletilmesine yardımcı olmaktadır (Şekil 12) (Almughrabi vd. 2015: 355).



Submit Date: 06.04.2021, Acceptance Date: 23.05.2021, DOI NO: 10.7456/11103100/001

Şekil 12. Alt pencereler ve iç kapaklar (solda ve ortada), cami girişinde halı (sağda) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011, 2015)

Sani ve Evvel Medrese hücrelerinde de pencerelerde, Süleymaniye Camii'ninkine benzer ahşap kapaklar mevcuttur. Hamam soyunmalık pencerelerinde de restitüsyon çalışmasında ahşap kapaklar önerilmiştir (Eyüpgiller ve Özaltın, 2007: 222). Ayrıca, külliye'deki yapıların kubbeli üst örtüleri, bunların dıştan kalın çamur sıva ile sıvanması ve sızdırmazlık için kurşunla kaplanması da iç mekânda ısı konfor koşullarının sağlanmasında etkili olmuştur. Kurşunun ısı iletkenliği düşüktür, çamur tabakası da ısı izolasyonu sağlamaktadır (Mungan, 2007: 81). Külliye yapılarında (cami, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, Hürrem Sultan Türbesi) yer yer çift cidarlı kubbe uygulaması da iç mekân ısı konforunda etkili olmuştur.

Külliye'de bulunan yapılar genellikle revaklı avlu tipolojisindedir. Aykutlu (2014: 73-77) camide revaklı avluda bulunan Su Köşkü'nü bir serinlik aracı olarak değerlendirmiştir. Benzer şekilde diğer yapılardaki süs havuzları ve bunlara ait fiskiyeler de birer serinletme elemanları olarak düşünülebilir. Yine, tabhane yapısında kalan misafirlerin hayvanlarını barındırmak için matbâhın altında bir ahır mevcuttur (Saatçi, 2007: 67). Eğimli bir arazi üzerine yerleştirilen darüşşifa yapısında da alt kotların hayvanlar için bir barınak olarak kullanılmış olabileceği düşünülmektedir (Ünver, 1942: 205). Tabhane bölümünde giriş aksının karşısındaki eyvanın iki yanındaki odaların kışlık oturma salonları, avlunun doğu ve batısındaki iki kubbeli açık eyvanların ise yazlık mekânlar olduğu düşünülmektedir (Yılmaz, 2008: 123).

HAVALANDIRMA SİSTEMLERİ

Tarihi yapılarda, yapıldıkları dönem şartlarında yapay havalandırma sistemleri bulunmamaktadır. Temel havalandırma sistemi elemanları açılır alt sıra pencereler ve kapılardır. Nitekim Süleymaniye Camii'nde de havalandırma, pencere ve kapılardan sağlanmaktadır. Yapıların hücreli bölümlerinde yer alan ocak bacaları da özellikle yaz aylarında havalandırmada etkili olmuştur. Ayrıca, camide yer alan is odası, Mimar Sinan'ın tasarladığı önemli bir havalandırma detayıdır. Cami içerisinde aydınlatmada kullanılan kandil ve mumlardan çıkan is ve insan yoğunluğundan kaynaklanan kirli hava, herhangi bir yüzeye bulaşmadan revaklı avludan camiye giriş kapısının üzerine konumlandığı is odasında toplanmakta ve ısınan ve kirlenen bu hava dışarı verilmektedir (Şekil 13) (Selçuk, 2010: 116). Hava sirkülasyonu ile cami iç hacminden, is odasının zemininde yer alan delikler vasıtasıyla bu mekâna yönlendirilen is, bu mekânda yer alan üç adet pişmiş toprak künk (sebu) vasıtasıyla belirli aralıklarla toplanarak mürekkep yapımında da kullanılmıştır (Neftçi, 2007: 107-108).

İmaret matbah/mutfak bölümü, darüşşifanın fonda fırını ile külliye hamamının soğukluk mekânında havalandırma ve aydınlatma amaçlı kubbe fenerleri mevcuttur (Bkz. Şekil 6).



Şekil 13. İs odasının cami içinden (solda) ve odanın içinden (sağda) görünimleri (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2015; Neftçi, 2007: 107)

AKUSTİK SİSTEMLER

Tarihi camilerde rezonatörler, müezzin mahfilleri, mihrabın iç bükey formu, minber ve mukarnas gibi işlemeli ve motifli yapı elemanları ile cami dışında bulunan minareler ve şerefeleri akustik sistem elemanlarını oluşturmaktadır. Süleymaniye Camii'nde kubbeye rezonatörler belirli bir düzende yerleştirilmiştir. Ayrıca farklı ağız açıklıklarına ve farklı arka boşluk hacimlerine sahiptir. Bu farklılık, rezonatörlerin etkili olduğu frekansı farklılaştırmaktadır (Şekil 14) (Kayılı, 2005: 6-8). Süleymaniye Camii'nde fil ayaklarının yanında bulunan küçük mahfiller ile ilgili literatürde farklı bilgiler mevcuttur. Kayılı (2005: 12), bu mahfillerin ikinci müezzin mahfilleri olduğunu ve akustik gerekçelerle konumlandırıldığını belirtmekte, Sönmez (2015: 100) ise, Süleymaniye Camii'nde bulunan bu mahfilleri, vaaz kürsüsü olarak nitelendirmektedir. Her iki kaynakta belirtilen işlevler, bu mahfillerin akustik gerekçelerle tasarlandığını ortaya koymaktadır. Cami ana kubbesinin inşası 16 Ağustos 1556 tarihinde tamamlanmış, kubbede basınç bölgesinin hafifletilmesi ve sesin yutulması için 255 adet pişmiş toprak testi (sebu) kullanılmıştır (Saatçi, 2007: 60). Günümüzde bunlardan 64 adedinin izleri takip edilebilmektedir. Yine, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde de iç kubbede 13 cm. çapında, 35 cm. eninde ve sıvadan 5 cm. çıkıntı yapacak şekilde dört adet rezonatör bulunmakta olup, bunların iç mekâna bakan ağızları, delikli ince metal levhalarla kapatılmıştır (Kolay ve Çelik, 2007: 137).



Şekil 14: Süleymaniye Camii kubbesi (üstte), mihrab ve minber (alt-sol ve orta), müezzin mahfili (alt-sağ) (Yazarlara ait fotoğraf arşivi, 2011)

SÜLEYMANİYE KÜLLİYESİ'NİN İŞLEVSEL SİSTEMLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışma kapsamında incelenen Süleymaniye Külliyesi'nde yer alan işlevsel sistemlere ait yapı elemanları; arazi çalışmaları, literatür ve arşiv kayıtlarından elde edilen bilgi ve fotoğraflardan tespit edilmiştir. Tespit edilen işlevsel sistemlere ait yapı elemanları, güvenilirlik derecelerine göre listelenmiş ve Tablo 1'de sunulmuştur. Ayrıca işlevsel sistemlere ait yapı elemanının hangi yapıda

bulunduğu ve türleri değerlendirilmiştir. Çalışmada tespitler, güvenilirlik derecelerine göre dört şekilde gerçekleştirilmiştir. Bunlar;

- Yapıda mevcut olan elemanlar (x)
- Yapıda mevcut olan izler ($\sqrt{\quad}$)
- Literatür ve arşiv kayıtlarından gelen bilgiler doğrultusunda yapılan tespitler (Δ)
- Külliye'deki diğer yapılardan yola çıkılarak yapılan yorumlama (\square)

Tablo 1 incelendiğinde, külliye birimlerinde tespit edilen işlevsel sistem elemanlarının büyük çoğunlukla yapılarda hali hazırda mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Mimar Sinan'ın işlevsel sistemler bakımından Süleymaniye Külliyesi'nde mimariye getirdiği yenilikler ise aşağıda sıralanmıştır:

- Cami iç avlusunda yer alan su köşkü, suyun hem dağıtıldığı, hem arındırıldığı, hem de tavandan aşağıya dökülme yöntemiyle serinlik etkisi vermesi bakımından pek çok işlevin bir arada yer aldığı önemli bir yeniliktir (Aykutlu, 2014: 132),
- Caminin doğu ve batı cephelerinde uygulanan zembil şadırvanlar (abdest muslukları) ile Sinan'ın Türbesi'ne bitişik olarak yapılan çokgen planlı sebil, ilk olarak bu yapıda uygulanmıştır (Aykutlu, 2014: 132). Dökmeciler Hamamı kurnalarının iki yanına birleştirilmiş çeşitli hamam eşyaları koymaya yarayan prizmatik kaideler de ilk defa Sinan'ın bu yapıda uyguladığı bir detaydır (Önge, 1988a: 414).
- Cami avlusundaki su köşkünün iki uzun kenarında toplam dört adet "kuş sulukları" ve sütun içi yağmur suyu akaçlaması ile Mimar Sinan Türbesi bitişindeki sebilde yalak bölümünde kuşlar için de suluk detayının geliştirilmiş olması, Mimar Sinan'ın işlevsel sistemler bazında çok işlevli ve çok yönlü tasarım arayışlarının göstergeleridir.
- Camide yer alan is odası, iç hava kalitesinin düzenlenmesinde önemli bir yeniliktir, ayrıca burada biriken islerden mürekkep elde edilmesi, mekânın birden fazla işleve hizmet etmesi bakımından önemli bir yeniliktir.
- Külliye'de bazı yapı türlerinde gözlemlenen çift cidarlı kubbe uygulaması, ısı kaçışlarının önlenmesi ve iç mekân ısı konforun sağlanmasında önemlidir. Bunlardan Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde, bu çift cidarlı kubbe arasını aydınlatan mermer şebekeli pencereler yerleştirilmiştir. Türbede çatı akaçlaması için geliştirilen özel bir detay da mevcuttur, öyle ki kubbe eteğinden yüzey eğimi ile yönlendirilen yağmur sularının akaçlaması, palmet motifli parapetlerin arasının oluk işlevi görmesi ile mümkün olabilmektedir (Bkz. Şekil 7).
- Cami içinde yer alan çeşmeler ve zemininin altında yer alan su galeri de Mimar Sinan'ın uyguladığı önemli su sistemi detaylarıdır.
- Darüşşifada akıl hastaları bölümünün aydınlatılması ve havalandırılması için avlu revak sekisinin altında ve duvarında açılan mazgal pencere ve delikleri, bu yapı için geliştirilmiş özel detaylardır.
- Darüşşifa hamamı cehennemlik bölümünde hem tuğla ayaklarla hem de kemerli geçişlerle duman sirkülasyonunun sağlandığı anlaşılmaktadır.
- Külliye'de filgözü aydınlatmanın hamam ve hela gibi mahremiyet gerektiren bölümlerde kullanıldığı anlaşılmakta, aydınlık fenerinin ise darüşşifa ve imaret bölümlerinin fonda firmı ve matbah mekânları ile Dökmeciler Hamamı'nın soyunmalık bölümünde uygulandığı gözlenmektedir.
- Tabhane bölümünde avlunun doğu ve batısında yarı açık eyvanlar düzenlenerek yazlık bölümler oluşturulması ve avlunun karşıdaki eyvanın yanındaki mekânların da kışlık odalar olarak düzenlenmesi, mevsimsel çözümlere yer verilmesi açısından önemlidir.
- Külliye'nin tamamına hizmet eden Dökmeciler Hamamı'na ek olarak Darüşşifa bölümü ile Salis ve Rabi Medreselerinin kendi özel hamamlarının olması, ihtiyaçlar doğrultusunda yapı bazında özelleşmelerin de mevcudiyetini göstermektedir.

Tablo 1. Süleymaniye Külliyesi yapılarında işlevsel sistem elemanlarının güvenilirlik derecelerine göre tespitini gösterir tablo

	İşlevsel Sistem Elemanları	Külliye Birimleri									
		Cami	Darüşşifa	Hamam	Darülkurra	Tabhane	Medreseler	Türbeler	İmaret	Darülhadis	Sıbyan Mektebi
Isıtma Sistemi Elemanları	Bacalı ocak (oda hücrelerinde mekân ısıtma amaçlı)		x			x	x √ Δ			x √	√
	Fodla fırını		x						x		
	Büyük ocak (mutfak bölümünde yemek pişirme amaçlı)		x						x		
	Külhan ocağı		x	x			x				
	Hypocaust yerden ısıtma		x	x							
	Duvar ısıtma (tüteklik)		x	x							
	Keçe/halı/hasır	x	Δ		Δ	Δ	Δ	Δ		Δ	Δ
Çatı Akaçlama	Çörten	x				x	x Δ		x		
	Korniş	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Kirpi saçak			x						x	
	Mermer saçak							x			
	Ahşap saçak	Δ					x □ Δ	x		Δ	√ Δ
	Sütun içi yağmur suyu drenaj kanalı	x									
	Çatı üst örtüsü yüzey eğimi	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Baca/fener şapkaları		x	x		x	x		x	x	x
Aydınlatma ve Havalandırma	İs odası	x									
	Revzen (içlik)	x					x	x	x		
	Dışlık (petek pencere)	x	x				x	x		x	x
	Ahşap kapak (kepenk)	x		Δ	□		x □	x			x
	Kandil	x	√ Δ	Δ			√ Δ	x			
	Şamdan, mum	x	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	x	Δ	Δ	Δ
	Aydınlatma feneri		x	x					x		
	Filgözü aydınlatma		Δ	x			Δ				
	Baca		x	x			x		□	x	x
Temiz ve Atık Su Elemanları	Maksem	x					x			x	x
	Şadırvan/Zembil çeşme	x									
	Çeşme/bulaşık musluğu	x	x √		x		x		x		x
	Hamam kurnası		x	x							
	Su künkü	x	x	x	Δ	Δ	Δ		Δ	Δ	Δ
	Sarnıç	x			x	x	x				x
	Kuyu	x	x			x	x				x
	Havuz/fiskiye		x Δ	x		x			x		
	Su köşkü	x									
	Su galerisi	x									
	Kuş sulukları	x						x ¹			
Su deposu/		x	x			x	x ²	x			

¹ Mimar Sinan Türbesine bitişik sebilin yalak kısmında kuşlar için özel suluk detayı mevcuttur.

² Mimar Sinan Türbesine bitişik sebilin su haznesi mevcuttur.

haznesi											
Hela	x	X	x		x	x		x	Δ		

SONUÇ

Külliyeler, inşa edildikleri bölgenin ihtiyaçları doğrultusunda birçok sosyal ve kültürel işlevli yapıyı genellikle bir cami etrafında toplayan yapılar bütünüdür. Mimar Sinan'la birlikte ise külliye yapıları farklı bir boyut kazanmıştır. Birçok bilim dalında üzerinde çalışmalar yapılan Mimar Sinan külliye yapıları yapının konfor koşullarını sağlamak üzere tasarlanan işlevsel sistemler üzerinden kısıtlı sayıda çalışılmıştır. Yapılan bu çalışmalar ise belirli bir yapı özelinde ve belirli bir işlevsel sistem üzerinden gerçekleştirilmiş olup, külliye ölçeğinde sistematik bir çalışma bulunmamaktadır.

Mimar Sinan'ın yapılarını, tasarımın gerektirdiği ihtiyaç doğrultusunda ve mimari öğeleri bir ya da birkaç işleve cevap verecek şekilde tasarladığı bilinmektedir. Bu kapsamda Mimar Sinan'ın en önemli eserlerinden birisi olan Süleymaniye Külliyesi, bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Bu çalışmada mevcut literatürden farklı olarak Süleymaniye Külliyesi'nin daha önce hiç değinilmeyen işlevsel sistemlerine odaklanılmış, bu sistemler bütüncül ve sistematik bir şekilde detaylı olarak ortaya konmuştur. Süleymaniye Külliyesi kapsamında yapılan bu çalışma göstermiştir ki, yapıların uzun süre bozulmadan ayakta kalabilmelerinin temel bileşenleri olan ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma, temiz ve atık su sistemleri ile çatı akaçlamadan oluşan işlevsel sistemler, külliye yapıları her bir yapıda ustalıkla uygulanmıştır. Öncelikle Süleymaniye Külliyesi'nde, Bozdoğan kemerinden yapılar kadar temiz suyun ulaştırılması için arazi topoğrafyası da göz önüne alınarak sistematik bir temiz su ağı oluşturulduğu görülmektedir. Yapılarda helalar, mahremiyet açısından ön planda olmayan konumlarda ve atık suyun kolayca uzaklaştırılabilmesi için yola yakın bölgelerde tasarlanmıştır. Yine, işlevlerin ihtiyaçları doğrultusunda gerekli görülen konumlara sarnıç, su deposu, su haznesi, sebil ve çeşme gibi temiz su sistemi elemanları yerleştirilmiştir. Diğer işlevsel sistemlerden ısıtma ve aydınlatma sistemlerinde doğal (Güneş, pencereler) ve yapay (ocak, baca, mum, şamdan vb.) yöntemler bir arada kullanılmıştır. Su sistemleri (su köşkü, zembil çeşme), çatı akaçlama (türbe üst örtüsü), havalandırma (is odası) ve aydınlatma (darüşşifa bölümü akıl hastaları koğuşu, çift cidarlı kubbe arası) sistemleri bağlamında, daha önce mevcut olmayan özel çözümler geliştirilmiştir.

Yapılan değerlendirme neticesinde, külliye yapılarında yer alan yapılarda, birçok yapı elemanının birden fazla işleve hizmet edecek şekilde tasarlandığı görülmektedir. Bu durum, Mimar Sinan'ın tasarımlarında daha az maliyetle daha fazla ihtiyaca cevap veren çözümlere verdiği önemi ve tasarımlarının ne kadar özel olduğunu göstermektedir. Restorasyon çalışmaları çerçevesinde yapılacak müdahalelerde, özellikle Mimar Sinan yapılarına işlevsel sistemler çerçevesinden de bakılarak, bu işlevlerin korunmasına önem verilmelidir. Korumanın sürdürülebilirliği, yapıların devamlılığı ve Mimar Sinan'ın tasarım anlayışının gelecek nesillere aktarılabilmesi açısından bu durum önem arz etmektedir.

Külliyelerin farklı yapı birimlerindeki işlevsel sistemlerin, suyun korunumu, enerjinin korunumu, malzemenin korunumu ve ekosistemin korunumu bakımından önemli yenilikler sunduğu anlaşılmıştır. Külliye yapılarında taş başta olmak üzere tuğla ve ahşap gibi geri dönüşümlü, az atık üreten ve dayanıklı malzeme kullanımı; pencere, havalandırma fenerleri, yüzeysel açıklıklar, ocak bacaları ile kontrollü doğal havalandırma ve uygun iç konfor koşullarının sağlanması, böylece insan sağlığı için tasarım anlayışının gözlenmesi mümkündür. Ayrıca, avludaki havuz ve kuyular su toplama ve yazın mekânların serinletilmesine katkı sağlamıştır. Yapılar topoğrafya eğimi ile uyumlu olacak şekilde yerleştirilmiş, içinde çeşitli bitki türlerinin de yer aldığı geniş avlulu olarak tasarlanmış, böylece ekosistemin korunumu ilkesi kısmen sağlanmıştır. Süleymaniye Külliyesi'nde uygulanan bu özel işlevsel sistem tasarımlarının günümüz yapılarına ilham vermesi olasıdır. Sıfır enerjili bina tasarımı, ekolojik mimari, sürdürülebilir mimari, döngüsel tasarım ve döngüsel ekonomi konularının tartışıldığı günümüz çağında, geçmişteki pasif yaşam koşullarından dersler çıkarmak elzem olmuştur. Süleymaniye Külliyesi işlevsel sistem elemanlarından su köşkü, zemin altı su galerileri, havuzlar, kuyular, is odası, yazlık-kışık mekân uygulamaları, aydınlık/havalandırma fenerleri, çağdaş kullanımlara uyarlanma potansiyeli olan başlıca yapı elemanları/düzenlemeleridir. Söz konusu olası

uyarlamalar sayesinde sağlıklı ve konforlu çağdaş yapılar tasarlanması, böylece enerjinin etkin kullanımının sağlanması olasıdır ve ivedi bir gerekliliktir.

Gelecek dönem çalışmaları olarak, başta Mimar Sinan'ın diğer külliye yapıları olmak üzere korunması gereken tarihi yapılarda işlevsel sistemlerin tespiti yapılarak, bunların envanterinin çıkarılması öneriler arasındadır. Çıkarılacak bu envanterin, sonraki dönem restorasyon çalışmalarına altlık oluşturacağı ve yapıların inşa edildikleri dönemlerdeki özgün mekân algısının tüm sistem elemanlarıyla bir bütün olarak günümüzde de algılanabilir kılınmasına ve gelecek dönemlere aktarılabilmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ahunbay, Z. (1988). *Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları: Medreseler, Darulkurrarlar, Mektepler*. İçinde: *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, S. Bayram (Ed.). (239-310). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Almughrabi, N., Prijotomo, J., Faqih, M. (2015). *Suleymaniye Mosque: Space Construction and Technical Challenges*, International Journal of Education and Research, 3 (6), 345-358.

Aykutlu, F. (2014). *Şehzade ve Süleymaniye Külliyesi'nde Su Mimarisi*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.

Balcan, C. (2018). *Mimar Sinan'ın İstanbul Külliyelerinde Yer Alan Sıbyan Mektepleri ve Koruma Sorunları*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Bir, A., Kaçar, M. (2007). *Güneş Saati ve Su*. İçinde: *Bir Şahaser Süleymaniye* (s.281-292). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Cansever, T., 2005. *Mimar Sinan*, (1. Bs.), İstanbul: Albaraka Türk Yayınları.

Cantay, G. (1992). *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Dariüşşifaları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Çeçen, K. (1988). *Sinan'ın Yaptığı Su Tesisleri*. İçinde: *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, S. Bayram (Ed.). (439-464). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Çelik, S. (2001). *Mevcut Belgeler Işığında Süleymaniye Külliyesi'nin Yapım Süreci*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Çetin, M. (2015). *Süleymaniye Camii'nin Gösterge Bilimi Açısından İncelenmesi*. Yüksek lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.

Dıramalı, Z. (2019). *Mimar Sinan'ın Ustalık Eseri Selimiye Cami Mimari Süslemeleri İle Kalfalık Eseri Süleymaniye Cami Mimari Süslemelerinin Karşılaştırılması*. Yüksek lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Disli, G. (2014). *Sustainability of Historic Building Systems: Anatolian Seljuk and Ottoman Hospitals*, APT Bulletin: Journal of Preservation Technology, 45(4): 45-51.

Disli, G., Özcan Z. (2014). *Waste and Clean Water Systems in Anatolian Seljuk and Ottoman Period Hospitals*. International Journal of Academic Research, 6 (3), 169-177.

Dişli, G., (2015). *Planning of Functional Spaces in Ottoman-Period Hospitals (Dariüşşifa) of Anatolia*, Al-Masâq, Journal of the Medieval Mediterranean, 27 (3), 253–276.

Dişli, G., and Özcan, Z (2016). *An Evaluation of Heating Technology in Anatolian Seljuk Period Hospitals (Dariüşşifa)*, METU Journal of Faculty of Architecture, 33 (2), 183-200.

Dişli, G., Çelik, N. (2016). *Heating System Evaluation of an Ancient Turkish Bath; The Bath of Süleymaniye Hospital*, 12th International Conference on Heat Transfer, 13 Temmuz 2016, İspanya.

- Dişli, G. (2018). *Analysis of Ancient Ventilation and Illumination Practices in Anatolian Seljuk and Ottoman Hospitals and Suggestions for Their Conservation Measures*, International Journal of Heritage Architecture, 2 (1), 174–185.
- Doğan, T. (2013). *Osmanlı Cami Mimarisi'nde Aydınlatma Düzenleri Açısından Gelişimi (XIV.-XVII Yüzyıl)*, YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, 10 (1), 295-320.
- Doğanay, A. (2007). *Türbeler. İçinde: Bir Şahaser Süleymaniye* (s.233-264). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Doğanay, A. (2016). *Koca Sinan'ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları: Çörtlenler*, Mimar Sinan ve Su Sempozyumu, 8-10 Nisan 2016-İstanbul (127-160).
- Ersen, A., Olgun, N., Akbulut, S.S., Yıldırım, B.Ş. (2011). *Süleymaniye Camii 2007-2010 Yılları Restorasyonu ve Restorasyon Kararları*, Restorasyon Yıllığı Dergisi, 2011 (3), 8-27.
- Eyüpgiller, K.K., Özaltın, M. (2007). *Restitüsyon ve Restorasyon, İçinde: Bir Şahaser Süleymaniye* (s.193-232). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gül, Z.S., Çalışkan, M. (2014). *A Discussion on the Acoustics of Süleymaniye Mosque for Its Original State*. 9th International Symposium on the Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin (MONUBASIN 9). 2-4 Haziran 2014, Ankara, Turkey.
- Kayili, M. (2005). *Acoustic Solutions in Classic Ottoman Architecture*, FSTC Limited, Manchester.
- Kolay, İ., Çelik, S. (2007). *Malzeme ve Teknoloji. İçinde: Bir Şahaser Süleymaniye*, (s.125-150). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kuban, D. (1998). *İstanbul Yazıları*. YEM Yayınları, İstanbul.
- Mungan, İ. (2007). *Strüktür Çözümü. İçinde: Bir Şahaser Süleymaniye*, (s. 75-102). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mülayim, S. (ed.) (2007). *Bir Şahaser Süleymaniye*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Neftçi, A. (2007). *Kubbe ve Örtüde Dolaşım. İçinde: Bir Şahaser Süleymaniye*, (s. 103-124). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öklü, A. (2005). *İstanbul'da 16. Yüzyıl Osmanlı külliye Bütünlüğünde Medrese Mimarisi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Önge, Y. (1988a). *Anadolu'da Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Koca Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar. İçinde: Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, S. Bayram (Ed.). (403-428). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Önge, Y. (1988b). *Mimar Koca Sinan'ın Şadırvanları. İçinde: Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı* (s. 189-227). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özcan, Z., Dişli, G. (2014). *Refrigeration Technology in Anatolian Seljuk and Ottoman Period Hospitals*, Gazi University Journal of Science, 27 (3), 1015-1021.
- Özyürek, K. (2019). *Kuruluşundan Tanzimat'a Osmanlı Başkent Mimarisinde Eğitim Yapılarının Külliye Kuruluşları İçerisindeki Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Selçuk, M. (2010). *TDV İslam Ansiklopedisi*, (c.38, s.114-119). İstanbul.
- Sönmez, S., 2015. *Mimar Sinan'ın Şehzade Süleymaniye ve Selimiye Camilerindeki Birim Hücrelerden Üreyen Geometrik Desenlerin Çözümlemeleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tanman, B. (1988). *Sinan'ın Mimarisi İmareter. İçinde: Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, S. Bayram (Ed.). (333-353). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

- Topaktaş, L. (2003). *Acoustical properties of Classical Ottoman Mosques: Simulation and Measurement*. Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Türkiye Diyanet Vakfı. (2002). *İslam Ansiklopedisi* (c.26, s.542-544).
- Ülgen, A.S. (1989). *Mimar Sinan Yapıları Kataloğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ünver, A.S. (1942). *Süleymaniye Külliyesinde Dariüşşifa, Tıp Medresesi ve Darülakarire Dair*, s. 195-207.
- Yaman, M., Sağıroğlu, Ö. (2020). *Osmanlı Dini Mimarisinde Akustik Performansın Geleneksel Yapım Teknikleri Çerçevesinde İncelenmesi*, Türk Bilim Araştırma Vakfı Dergisi, 13 (1), 38-49.
- Yılmaz, Y. (2008). *Kanuni Vakfiyesi Süleymaniye Külliyesi*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Yüter, F.Z. (2014). *İstanbul'da Su Mimarisi ve Şadırvanlar*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

SAĞLIK İLETİŞİMİNDE İNFOGRAFİKLER: DÜNYA SAĞLIK ÖRGÜTÜ VE SAĞLIK BAKANLIĞI COVID-19 İNFOGRAFİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Asuman KAYA
Eskişehir Teknik Üniversitesi, Türkiye
asumankaya@eskisehir.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-3074-0643

Ayça YILMAZ
Anadolu Üniversitesi, Türkiye
ayca.y@anadolu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-9350-4675

<i>Atf</i>	Kaya, A. ve Yılmaz, A. (2021). SAĞLIK İLETİŞİMİNDE İNFOGRAFİKLER: DÜNYA SAĞLIK ÖRGÜTÜ VE SAĞLIK BAKANLIĞI COVID-19 İNFOGRAFİKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 769-785.
------------	--

ÖZ

Bilgi iletim aracı olarak infografikler, aktarılacak istenen mesajın kolay okunabilmesi ve anlaşılması için ilgi çekici hale getirilip belirli grafiklerle desteklenmiş çeşitli illüstrasyonlar ve sembollerle hazırlanmış olan tasarımlardır. Bu sayede karmaşık, uzun bilgiler daha dikkat çekici/akılda kalıcı bir şekilde hedef kitleye kısa sürede ve etkili olarak aktarılabilir. Özellikle olağanüstü durumlarda yaşanan paniğin en aza indirilmesi, konu hakkında bilgilendirme ve yönlendirme yapmak için infografikler önem kazanmaktadır. Bunun önemli bir örneği de bireyleri yaşanan sağlık olayları ile ilgili konularda bilgilendirme, doğru davranışa yönlendirme, halk sağlığını koruma amacıyla gerçekleştirilen sağlık iletişimi uygulamalarıdır. Çalışmada sağlık iletişimi kapsamında COVID-19 Pandemisi sürecinde yayınlanmış olan infografikler incelenmiştir. Pandemi ile ilgili olarak kriz iletişimini yürüten en yetkin kurumlar olan uluslararası düzeyde Dünya Sağlık Örgütü ve ulusal düzeyde Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığının yayınlamış olduğu infografikler “iyi/başarılı infografik” kriterleri çerçevesinde çalışmanın görsel verilerine yönelik olarak uygulanan içerik analizi ile incelenmiştir. Bu amaçla Dünya Sağlık Örgütü ve Sağlık Bakanlığının resmi internet sitelerinde pandemi, hastalık, yapılması ve yapılmaması gerekenler gibi konularda yayınlamış olduğu infografiklere ulaşılmıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda tasarımların değerlendirilmesi iki aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk olarak çalışma evreninde yer alan tüm infografikler sayı, konu, vurgu açısından “genel” olarak, ikinci aşamada ise amaçlı örneklem ile belirlenen tasarımlar içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, Dünya Sağlık Örgütünün uyarı amaçlı tasarlanmış olduğu infografiklerinde mesajların kısa, vurgulu ve görsellerin anlatılmak istenen mesajı destekler nitelikte kullanıldığı belirlenmiştir. Sağlık Bakanlığının bilinçlendirme amaçlı tasarlanmış olan infografiklerinde uzun yazı kullanıldığı, bilgilerin tekrar edildiği ve görsel kullanımının minimum düzeyde tutulduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte iki kurumun tasarımlarında da kullanılan görsellerin çoğunlukla küresel ortak bir dil açısından anlam bulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: COVID-19, Dünya Sağlık Örgütü, Sağlık Bakanlığı, İnfografik, Sağlık İletişimi.

INFOGRAPHICS IN HEALTH COMMUNICATION: COMPARATIVE ANALYSIS OF WORLD HEALTH ORGANIZATION'S AND MINISTRY OF HEALTH OF TURKEY'S COVID-19 INFOGRAPHICS

ABSTRACT

Infographics as a means of transmitting information are designs with specific graphics that make the message to be transmitted interesting for easy reading and understanding. In this way, complex, long information can easily be transferred to the target audience in a more remarkable/memorable and effective in a short time. Especially in extraordinary situations, infographics are important for minimizing panic by informing about the subject. An important example of this is health communication practices, which are carried out with the aim of informing individuals about health events, guiding them to correct behavior, and protecting public health. In the study, infographics published within the scope of health communication during the COVID-19 Pandemic were examined. The infographics published by the World Health Organization and by the Ministry of Health of the Republic of Turkey, which are the most competent institutions in crisis communication on pandemic, were analyzed with the content analysis. "Good/successful infographic" criteria were used in the analysis. For this purpose, infographics by both institutions on their official websites on issues such as pandemic, disease, do's and don'ts were reached. For the purpose of the study the designs were evaluated in two stages. In the first stage, all infographics reached were evaluated as "general" in terms of number, subject, emphasis. In the second stage, designs determined by purposeful sampling were evaluated by content analysis method. The following conclusions were reached in the study: The infographic designs of the World Health Organization are for warning purposes, the messages are short, emphasis, visuals support the message. The infographic designs of the Ministry of Health are aimed at raising awareness, the rate of writing is too high, the information is repetitive, and the visual use is minimal. However, the images used in the infographic designs of the two institutions are meaningful in global common language.

Keywords: COVID-19, World Health Organization, Ministry of Health of Turkey, Infographic, Health Communications.

GİRİŞ

Sadece fiziksel değil ruhsal olarak da tam bir iyilik halini ifade eden sağlık, bireylerin temel, vazgeçilemez ve devredilemez hakları arasında yer almaktadır. Bu anlamda sağlığın, bireyin var olduğu toplum ve sosyal çevresi ile ilişkili olduğu kadar, politikadan hukuka, eğitime kadar geniş bir yelpazeyi kapsadığını söylemek yanlış olmaz.

Sağlıktan bahsedildiğinde bireyin sağlığının yanı sıra toplumun sağlığından da söz edilmektedir. Bu bağlamda sağlık alanında yapılan iletişim faaliyetleri olarak geniş açıda tanımlanabilecek olan sağlık iletişimi, toplumun sağlık düzeyini iyileştirmeyi amaçlamaktadır. Diğer bir ifadeyle sağlık iletişimi, sağlık ve sağlığı ilgilendiren konularda bireylerin, kurumların, toplumların bilinçlendirilmesi, farkındalık yaratılması, doğru bilgi ihtiyacının karşılanması, bireyin sağlık hakkı ile ilgili bilinçlendirilmesi, bireyin sağlıklı çevrede yaşama hakkının korunması için geliştirilen ve uygulanan iletişim strateji ve yöntemlerinin kullanılması olarak ifade edilebilir.

Sağlığın ilişkili olduğu alanlar göz önünde bulundurulduğunda sağlık iletişiminde farklı disiplinlerden uygulamalar görmek mümkündür. Sağlığın geliştirilmesi ve ülke geneline yayılması bağlamında sosyal pazarlama, medyada savunuculuk, halkla ilişkiler ve tanıtım yöntemlerini kullanarak önemli kazanımlar elde edilmektedir. Bu aşamada sağlık iletişimi, sağlık hizmeti sunan kurum ve kuruluşlara kamusal eğitim kampanyaları esnasında etkili ve verimli bilgi akışı sağlamada rol oynayan en temel sistemlerden birisidir. Sağlık iletişimi alanı, iletişim sürecindeki bütün unsurların sağlıkla ilgili

konularda nasıl bir araya geldiğini irdelemektedir (Becerikli 2013: 26; Hoşgör 2014: 51-52, Sağlık Bakanlığı 2011: 50)

Yüksel (2015: 251-252) sağlık iletişimini, sağlık alanında ihtiyaç duyulan iletişim türü olarak nitelmiş ve kullanım biçimlerine göre beş boyutu olduğunu ifade etmiştir: (1) Kişileri güdüleyen, motive eden *içsel iletişim*. (2) Doktor, hasta, hasta yakını gibi hizmet veren ve hizmet alan kişiler arasındaki iletişimi ifade eden *bireylerarası iletişim*. (3) Sağlık çalışanları, hastalar veya hastalar arası dayanışma grupları içerisinde gerçekleştirilen *grup/takım iletişimi*. (4) Sağlık kurumlarında yöneticisinden kurum çalışanlarına ve kurumun hedef kitlesine, kurumun tedarikçilerinden rakipleri/diğer kurumlarla gerçekleştirilen *kurumsal iletişim*. (5) Sağlıkla ilgili toplumsal hizmet ve uygulamalarla birlikte iletişim kampanyaları, halkla ilişkiler faaliyetleri ve kitle iletişim araçları yoluyla gerçekleştirilen *toplumsal iletişim*. Aynı zamanda Yüksel (2015: 252), halkın sağlıksız davranışlarını değiştirme, daha sağlıklı davranış geliştirme, sağlığın korunması ve geliştirilmesi, bireysel ve toplumsal sağlık riskine karşı bilinçlendirme faaliyetleri çerçevesinde gerçekleştirilen etkinlikleri de halk sağlığı boyutuyla toplumsal iletişim kapsamında değerlendirmektedir.

Toplumsal iletişim kapsamında sağlık iletişimi uygulamalarında dikkat edilmesi gereken öğeleri ise Karagöz (2016: 41) şu şekilde sıralamaktadır: Medya trendlerinin, internet dedikodularının, kültürel mitlerin vs. incelenerek *iletişim kontrolünün yönetimi*. Sosyal normları geliştirme, ana mesajların tekrarı, sağlık okuryazarlığının geliştirilmesi için *her sevide eğitim*. Yalnızca sağlık sektörüyle değil, içinde medya, akademi dünyası, hükümet de dahil olmak üzere liderlerle *savunuculuk* yapılması. Bilim ve sağlık ile ilgili medyada-halk arasında diyalog ortamlarının yaratılması, bilimsel bilgi ve *gerçek* konularında *halkın bilinçlendirilmesi*. Diğer bir ifadeyle sağlık iletişimi sağlığın geliştirilmesi, desteklenmesi ve hastalıktan korunmak boyutlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle SARS, MERS, AIDS, COVID-19 gibi salgın hastalıklar söz konusu olduğunda. Bu iletişim ise risk iletişimi bağlamında kriz iletişimi stratejileriyle yönetilmekte ve ana temayı hastalık hakkında bilgilendirme ve korunma yolları oluşturmaktadır.

Olağanüstü Durumlarda İletişim/Sağlık İletişimi

Olağanüstü durum, olgu, olay ya da birey ve toplumları etkileyen bir *güç* olarak adlandırılmaktadır. Bu güç, *normal* olarak adlandırılan günlük yaşam süreçlerini sekteye uğratmakta, doğal, teknolojik veya insan kökenli olabilmektedir. Diğer bir ifadeyle olağanüstü durum, beklenmeyen ve ani olarak ortaya çıkan, var olan düzeni bozan, yıkıcı özelliğe sahip olaylardır (Akgül 2017: 20). Bu olaylar sel, deprem gibi doğal afetler olabileceği gibi halk sağlığını büyük oranda etkileyen bulaşıcı hastalıklar veya yaşanan pandemiler de olabilmektedir.

Olağanüstü durumlarda *normal* yaşamın dolayısıyla da iletişimin kesintiye uğraması nedeniyle hem birey hem de toplum yaşananlardan haberdar olamamakta, nasıl davranması gerektiği konusunda sıkıntılar yaşayabilmektedir. Bu aşamada kullanılan kriz iletişimi yöntem ve süreçleri devreye girmektedir. Olağanüstü durumlarda gerçekleştirilen iletişim bilginin aktarımı/paylaşımı, kullanılan araçlar, teknolojiler ve medyayı kapsamaktadır. Bu boyutuyla da gerçekleştirilen iletişimi farklı disiplinler incelemekte ve kriz iletişimi, risk iletişimi, acil durum iletişimi gibi başlıklar altında değerlendirmektedir (Akgül 2017). Yaşanan olağanüstü durumlarda bireyleri yönlendirmek, bilgilendirmek ve süreci sağlıklı olarak yürütmek için gerçekleştirilen iletişimde medya, özellikle de teknolojinin iletişimle kesiştiği yeni medya, iletilerin gönderildiği araç olarak çok büyük önem arz etmektedir. Bireyler her olağanüstü durumda olduğu gibi pandemi konusunda da kendine rehberlik sağlayabilecek doğru ve güvenilir bilgiye ulaşmak için medyayı kullanmaktadır. COVID-19 pandemisi döneminde de hastalık hakkındaki bilgilendirmeler, yapılması ve yapılmaması gerekenler vb. konular hakkında enformasyon geleneksel ve sosyal medyada yapılan paylaşımlarla geniş kitlelere ulaştırılmıştır (Sarman vd. 2020; Özpınar vd. 2020: 241). Halkın doğru bilgilendirilmesi ve doğru davranışın geliştirilebilmesi için olağanüstü durumlarda gerçekleştirilen iletişim sürecini yönlendiren kişi ve kurumların çok özenli davranması gerekmektedir.

Her ne kadar çıkışı ve yayılmasıyla ilgili olarak farklı gerekçeler ifade edilmiş olsa da 2019 yılı sonlarında ortaya çıkan COVID-19, tüm dünyayı etkisi altına alan ve sağlık ile ilgili bir kriz olarak nitelendirilmekte, dolayısıyla olağanüstü durum kapsamına girmektedir.

İçerisinde bulunduğumuz bu olağanüstü durum, resmi olarak Aralık 2019'da Çin'in Wuhan kentinde rapor edilmiştir. Dünya Sağlık Örgütü'ne bildirilmesinin ardından acil müdahale önlemleri alınmıştır. Nedeninin coronavirus ailesinden olması nedeniyle hastalık ilk olarak "2019-nCov" olarak adlandırılmıştır. DSÖ tarafından yapılan bilgilendirmelerde hastalığın yayılımı göz önünde bulundurularak hastalık öncelikle endemik, sonrasında epidemik ve son olarak 11 Mart 2020'de pandemik olarak tanımlanmıştır. Dünyayı alarm durumuna getiren bu yeni virüs, DSÖ tarafından SARS-CoV-2 (Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus-2) ve neden olduğu hastalık COVID-19 (CoronaVirusDisease 2019) olarak adlandırılmıştır (Türk Tabipler Birliği 2020: 48; Korona virüs nedir? 2020; Aktan 2020; Aktoz vd. 2020: 2). Yaşanan bu olağanüstü durumda en yetkili kurum olarak kabul edilen DSÖ'nün yapmış olduğu açıklamalarda kullanılan tanımlamalar, hastalık ile ilgili bilgilerin değişmesi, konunun medyada en çok yer verilen konular arasında yer alması, komplo teorilerinin, manipülatif haberlerin çıkması vb. sebeplerden dolayı halk daha fazla korkmaya başlamış ve toplumun bu olağanüstü durum ile ilgili algısı farklılaşmıştır. Bu aşamada, COVID-19 pandemisinin olumsuz etkilerini azaltmak, topluma doğru bilgileri aktarmak adına iletişim sürecini yöneten uluslararası ve ulusal kurumların etkinliği, uygulamış oldukları iletişim stratejilerinin öneminin bir kez daha vurgulanması yerinde olacaktır. Yaşanan olağanüstü durumun sağlık ile ilgili olması nedeniyle gerçekleştirilen iletişimin de sağlık iletişimi kapsamında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Sağlık İletişimi ve Bilgilendirme Tasarımları

Sözsüz iletişim içerisinde yer alan görsel iletişimin en önemli ayaklarından birisi de bilgilendirme tasarımlarıdır. İnfografik de denilen bilgilendirme tasarımı, bir mesaj, haber veya bilgiyi iletmek için kelimeleri ve resimleri birleştiren özel bir görselleştirme biçimi olması nedeniyle, karmaşık bilgilerin kolay anlaşılabilir şekilde görselleştirilmesi olarak ifade edilmektedir. Diğer bir ifadeyle infografik, hedef kitleye verilen bilginin yoğun/karmaşık olduğu düşünülen durumlarda bu bilginin grafiksel (ikon, sembol, piktogram, tipografi vb.) ve görsel (fotoğraf, illüstrasyon vb.) öğelerle dikkat çekici/akılda kalıcı bir şekilde görselleştirilmesidir. Yapılan görselleştirme sürecinde ise estetik nitelikler hedef kitle açısından hem ilk izlenim adına hem de ilgi çekicilik adına önemli bir etmendir ve hedef kitle üzerinde pozitif bir etki oluşturarak hem mesajın kolaylıkla iletilmesini hem de kalıcılığı sağlar (Erişti 2017: 96; Durmuş 2019: 37).

Sağlık iletişiminde kullanılan infografiklerin okuyucuların dikkat, kavrama, hatırlama, bağlılığını canlandırarak davranışlarını düzenlemesi/değiştirmesini sağlama amacı da bulunmaktadır. Bu amaçla özellikle halk sağlığı alanında kullanılan infografiklerin karmaşık tıbbi terminoloji içermeden ve ekstra açıklama gerektirmeden mesajın anlaşılmasını sağlayacak netlikte/anlaşılabilirlikte olması gerekmektedir. Ayrıca sağlık konulu infografiklerin yenilikçi olması, bilginin doğru aktarılmasını sağlayacak şekilde tasarlanması gerekmektedir. Örneğin kompozisyon açısından karmaşık, fazla metin tabanlı hazırlanmış olan bir infografik çekiciliğini yitirecektir (Balkaç ve Ergun, 2018; Scott, Fawcner, Oliver ve Murray, 2016). Dolayısıyla aktarılacak iletişim sürecinin tamamlanması mümkün olmayacaktır.

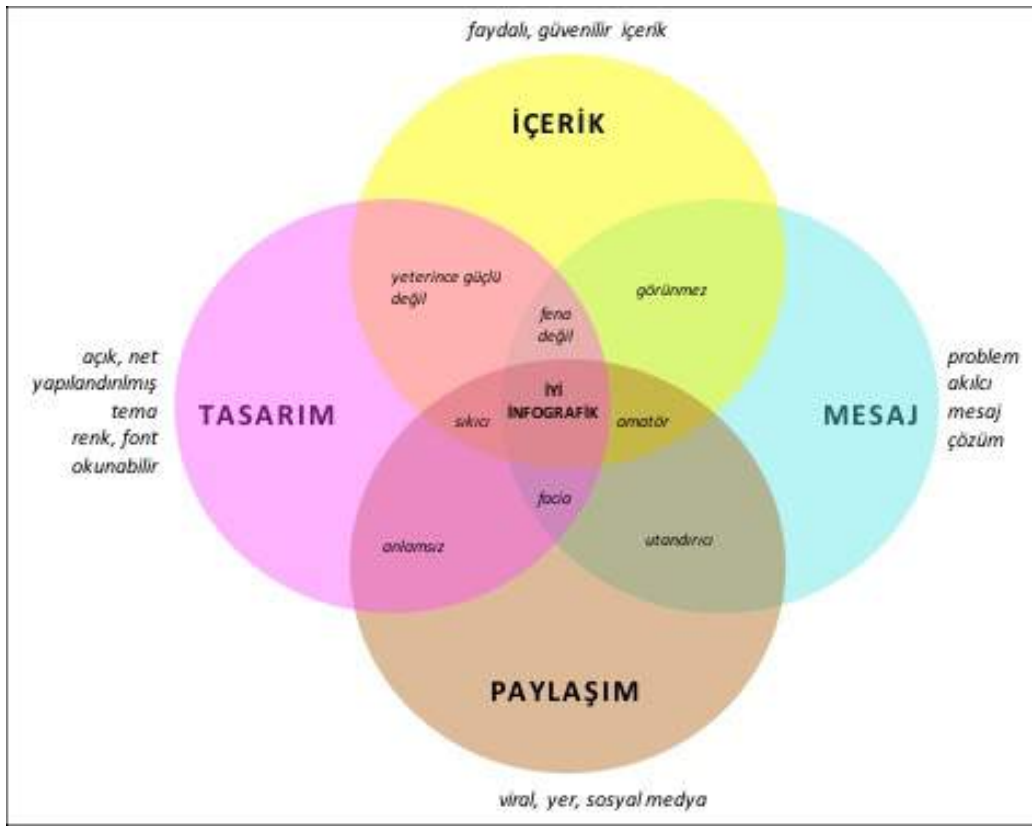
İyi ve Başarılı İnfografiğin Özellikleri Nelerdir?

İyi bir infografik oluşturulma sürecinde öncelikle güvenilir bilginin hedef kitleye anlaşılır ve yalın bir şekilde aktarılması gerekmektedir. Bu aşamada okuyucunun yani hedef kitlenin doğru tanımlanması (yaşı, kültürü, eğitimi vb.) tasarım bileşenlerinin belirlenmesi adına önem arz etmektedir. Aynı zamanda iyi bir infografikte okuyucunun aktarılacak istenen mesajı ilk bakışta ve ekstra çaba sarf etmeden anlayabileceği şekilde tasarlanması gerekmektedir (Denli, 2016, 1478). Bu ise tasarım unsurları ile mümkün olmaktadır. Güçlü bir infografik tasarımında bulunması gereken öğeleri Davis ve Quinn (2013, 16) şu şekilde sıralamaktadır:

- Amaç: Okuyucu tarafından infografiğin amacı anlaşılabilirliği, sonuç çıkarılabilirliği.
- Stil/tarz: Düzen, metin, semboller ve renkleri de içeren tasarım bileşenleri uygun şekilde olmalı
- Kanıt: Okuyucu tarafından anlaşılabilirliği desteklemek için veri ve metinler alıntılanmalı, tasarıma uygun şekilde entegre edilmeli,
- Format: infografik statik (basılı) veya dinamik (etkileşimli) ortam için hazırlanmalı.

Diğer bir ifade ile iyi ve başarılı bir infografiğin hazırlanması için amacın, kullanılacak bilgilerin, infografik türünün belirlenmesi ve okuyucu tarafından anlaşılabilir şekilde bilgilerin sunulması gerekmektedir.

Siricharoen (2015) *Infographic role in helping communication for promoting health and well-being* başlıklı çalışmada iyi bir infografiğin dört temel unsuru barındırması gerektiğini ifade etmektedir. İçerik, mesaj, tasarım ve paylaşımın oluştuğu bu unsurların en az birinin eksik olması durumunda ortaya çıkan infografik tasarımının sıkıcı, görünmez, anlamsız, amatör, facia olarak nitelendirilebileceğini işaret eden Siricharoen (2015) bunu Şekil 1'deki gibi görselleştirmiştir.



Şekil 1. Başarılı infografiğin unsurları

Kaynak: Siricharoen (2015, 27)'den çevrilmiştir.

Bir yandan bilgilendirme yapıp bir yandan da estetik düzenlemeler içermesi nedeni ile infografikler hazırlanırken tasarım öğe ve ilkelerinden yararlanılması kaçınılmazdır. İnfografik tasarımı yapılırken, tasarım ilke ve elemanlarının (*denge, vurgu, orantı, hiyerarşi, uyum-bütünlük, boşluk, kontrast, ritim, hareket, örüntü*) bir akışı takip edecek şekilde görsel bir formda sunulması gerekmektedir. Bu sayede gerekli bilgiyi açık ve anlaşılır bir yapıda sunmak mümkün olmaktadır. Yine okuyucuya iletilmek istenilen mesajın kod açımının doğru yapılabilmesi tasarımda çizgi, şekil, biçim, renk, doku, desen, mekân kullanımıyla doğrudan ilişkilidir. Hazırlanmış olan bir tasarımın, nitelikli bir infografik olarak değerlendirilebilmesi için görsel tasarım ilke ve elemanlarına da (*tipografi, çizgi, şerit, doku, zemin*

vb.) dikkat edilmesi ve belirli bir hiyerarşide yerleştirilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde tasarımda görsel karmaşaya neden olarak mesajın okuyucuya ulaşmasına engel olunabilmektedir (Yıldırım vd. 2014: 248-249; Özpinar vd. 2020: 250; Turgut, 2013: 127). Bu nedenle infografik tasarımında kullanılacak kavramsal ve görsel öğelerin bir araya getirilmesinde tasarım ilkelerine ve mesaja uygun kompozisyon kullanılması gerekmektedir.

Diğer bir deyişle, infografiklerde aktarılmak istenen mesaj ile ilgili olarak, okuyucuda anlamın yaratılması adına kompozisyon çok önemlidir (Cmeci, Manolache ve Bardan, 2016). Çünkü izleyici tasarım ile sunulan kompozisyon içerisinde yer alan tasarım öğelerini, bu öğelerin yerleştirilme şeklini, marjları, boşlukları dikkate alarak tasarımın bütünü değerlendirebilir ve aktarılmak istenen mesajı anlamlandırır. Kress ve Leeuwen (2006) kompozisyon oluştururken öğelerin yerleşimiyle dikey, yatay ve merkezi olmak üzere ilgili üç farklı boyut olduğunu belirtmektedirler. Bunlar, (1) en önemli bilginin merkezde kademeli olarak daha az önemlilerinin ise çevrede yerleştirildiği merkezi kompozisyon, (2) genel bilgilerin üstte daha spesifik bilgilerin altta olduğu dikey kompozisyon, (3) mevcut bilgilerin solda yeni bilgilerin ise sağda olduğu yatay kompozisyonudur (akt. Cmeci, Manolache ve Bardan, 2016, 55).

İyi ve başarılı bir infografik tasarımda mesajın okuyucuya iletilmesinde diğer bir ifade ile iletişim sürecinin sağlıklı bir şekilde tamamlanmasında anlamlandırma önemli bir aşamadır. Mesajın okuyucuya aktarılmasında tasarım kompozisyonu oluşturulurken tasarım ilke ve unsurlarının yanı sıra çeşitli görsellerde kullanılmaktadır. Bu aşamada dikkat edilmesi gereken diğer bir husus ise kullanılan görsel öğelerin doğru olarak anlamlandırılabilmesidir. Kullanılan görsel öğelerin anlamlandırılmasında ortak dil sağlanamaması durumunda iletilmek istenen mesajın okuyucu tarafından *doğru* olarak anlamlandırılmaması sorunu ile karşı karşıya kalınacaktır. Ortak dil oluşturma çabası mağara duvarlarına çizilen resimlerden başlamıştır. Günümüzde ise dijital dünyanın göstergeleri de bu çabaya dahil olmuş, göstergelerin üretimi de yaşamımızdaki diğer her şey gibi hızlanmış ve aynı hızla küresel anlamlarla buluşmuştur. Örneğin gerek sosyal medya gerek diğer dijital iletişim araçları aracılığıyla günlük hayatımızda anlam kazanan göstergelerden olan “beğenme” ikonu (Resim1), kullanıldığında, kullanılan konu ile ilgili olarak onaylama/beğenme anlamı taşıdığı herkesçe bilinmektedir. Tıpkı bu örnek gibi Resim2’deki göstergenin de yazıya gerek duyulmaksızın, bulunduğu ortamda sigara içilemeyeceğini anlattığı; Resim3’teki geri dönüşüm göstergesinin yine yazıya ihtiyaç duyulmadan birbirini takip eden üç ok görseliyle anlattığı anlaşılmaktadır.



Resim1. Facebook “beğenme”
ikonu



Resim2. Sigara içilmez
ikonu



Resim3. Geri dönüşüm
ikonu

İnfografik tasarımlarında, tasarımsal bir dil bütünlüğünün yanı sıra tasarımda kullanılmak için seçilecek görsellerde de bir dil bütünlüğü olmalıdır. Aksi halde tasarımın söylemek istediğiyle hedef kitlenin anladığı şey aynı/doğru olmayabilir. Bu nedenle yapılacak tasarımlarda kullanılacak görselin, göstergenin (işaret, simge, sembol, ikon, piktogram vb.) farklı kültürlerde de ortak bir anlam ifade etmesi önemlidir. Kökenleri yazının tarihine kadar inen piktogramların, günümüzde havaalanı, hastane gibi çok kültürlü ve kalabalık alanların başlıca görsel dili haline geldiğini ifade etmektedir. Oluşturulan tasarımlarda kullanılacak göstergelerin 20. yüzyılla birlikte yeniden yapılanarak bugünkü işlevini kazanmış ve farklı dil konuşan kullanıcıların ortak iletişim dili haline geldiği, bu beceriye sahip olmasından ötürü kamusal mekanlarda kullanıcıyla kurulan iletişimin ağırlıklı yürütücüsü olduğu söylenebilmektedir (Güler 2016: 1536). Bu sebeple göstergelerin, küresel iletişimde iletişim sürecinin başarıyla tamamlanması adına önemli bir yere sahip oldukları düşünülmektedir.

Günlük veya profesyonel alanda karşımıza çıkan hemen her konu ile ilgili olarak yönlendirmelerden broşür tasarımlarına, afişten ürün tanıtımına pek çok şekilde hazırlanabilen infografikler teknoloji, seyahat, bilim vb. çok çeşitli uygulama alanlarında hazırlanabilmektedir. Görsel iletişim araçları ve infografikler hızlı hareket gerektiren konularda gerek iletilerin kaynaklarına ve gerekse alıcılarına büyük imkânlar sunabilmektedir (Erişti 2017: 96; Özpınar vd. 2020: 257). Özellikle de sağlık alanında sağlık iletişimi ile ilgili pek çok uygulamasını görmek mümkündür.

Hangi alanda hangi şekilde hazırlanırsa hazırlansın iletilmek istenen mesajın tasarım aracılığı ile ortaya konulan mesaj ile uyumsuz olması hem tasarımın niteliği zarar görmesine hem de yoğun bir anlam karmaşası yaşanmasına neden olabilir (Kaptan ve Sayın, 2020). Bu ise hazırlanan tasarımı başarısız bir infografik olmaktan öteye götüremez. Bu çerçevede çalışmanın konusunu sağlık iletişimi anlamında pandemi ile ilgili olarak hazırlanarak paylaşılmış olan infografiklerin halihazırda yer verilmiş olan tasarım ilke ve elemanları, kompozisyon, anlamlandırma açısından incelenmesi oluşturmaktadır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Olağanüstü durum olarak COVID-19 pandemisi sürecinde, Dünya Sağlık Örgütü ve Sağlık Bakanlığı tarafından hazırlanarak resmi sitelerinde halkın kullanımına yönelik olarak sunulan infografiklerin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla çalışmada aşağıdaki alt sorulara yanıt aranmıştır:

- Yayınlanan infografiklerin sayısı, tarih ve konu dağılımı nedir?
- Yayınlanan infografikler tasarım kriterleri açısından nasıl değerlendirilebilir?
- Yayınlanan infografikler tasarım dili ve anlamlandırılma açısından nasıl değerlendirilebilir?

Çalışmada, COVID-19 pandemisi ile ilgili olarak hazırlanan infografikler incelenmiştir. Pandeminin sağlık ile ilgili olması nedeniyle yürütülen iletişimi yönlendiren, iletişim stratejilerini belirleyen, pandemi, hastalık, yapılması ve yapılmaması gerekenler vb. konularda bilgi vermeye en yetkin kurumların yayınlamış olduğu infografikler esas alınmıştır.

Bu kapsamda uluslararası düzeyde Dünya Sağlık Örgütü'nün (DSÖ) ve ulusal düzeyde Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığının (SB) hazırlamış olduğu ve resmî sitelerinden yayınlanmış olan infografiklere erişilmiştir. COVID-19'un pandemi olarak ilan edildiği Mart 2020'den itibaren dokuz aylık süre içerisinde yayınlanmış olan infografikler çalışmanın evreninin oluşturmuştur.

Bu çerçevede çalışmanın iki aşamalı olarak tanımlanmıştır. Öncelikle çalışma evreninde yer alan tüm infografikler sayısı, konu, vurgu açısından genel olarak değerlendirilmiştir.

Evreninin büyüklüğü, zaman, mekan sınırlılığı olması durumunda evreni temsil edecek örneklem seçilerek çalışma örneklem üzerinden tamamlanır. Çalışmada seçilecek örneklem ve çalışma sonucu arasında doğrudan bir ilişki bulunması nedeniyle uygun örneklem seçimi yapılmalıdır (Gökçe, 2006). Bu bağlamda çalışmada amaçlı örneklem ile belirlenen infografikler analiz edilmiştir. Örneklemin belirlenmesinde DSÖ ve SB'nin infografiklerinde örnekleri olan dört tema (genel bilgilendirme, maske kullanımı, COVID-19 ve influenza, döngüyü kırmak) esas alınmıştır.

İkinci aşamada, amaçlı örneklem ile belirlenen tasarımlar "iyi/başarılı infografik" kriterleri çerçevesinde çalışmanın görsel verilerine yönelik olarak uygulanan içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Bu bağlamda her bir tasarımın değerlendirilmesinde şu kriterler esas alınmıştır: Tasarım ilke ve elemanları (Denge, vurgu, orantı, hiyerarşi, uyum-bütünlük, boşluk, kontrast, ritim, hareket, örüntü); Görsel tasarım ilke ve elemanları (Tipografi, çizgi, şerit, doku, zemin); Kompozisyon (Dikey yerleşim, yatay yerleşim ve merkezi yerleşim); Tasarım dili ve anlamlandırma.

BULGULAR

İncelemeye asıl olan DSÖ'nün COVID-19 ile ilgili bilgilendirme sayfasında (URL1) ve SB'nin COVID-19 ile ilgili bilgilendirme sayfasında (URL2) pandeminin başlangıcından itibaren yapılmış olduğu infografik paylaşımlarına yönelik bulgulara ve amaçlı örneklem ile belirlenen infografiklerin

analizine ilişkin bulgulara bu bölümde yer verilmiştir. Bulgular, temalar çerçevesinde ayrı ayrı başlıklandırılmıştır.

DSÖ ve SB'nın web sayfalarında erişilen tüm infografikler sayı, tarih ve konu dağılımına göre incelenmiştir. Pandeminin ilan edildiği Mart 2020'den Kasım 2020'ye kadar yayınlanmış infografikler incelemeye dahil edilmiştir. Bu bağlamda verilen sayılar Mart ve Kasım 2020 tarihleri arasında kapsamaktadır.

- DSÖ'nün internet sayfasında (URL1) Mart-Kasım 2020 tarihleri arasında toplam 273 adet infografik ve video tarihsel olarak gruplandırılarak yayınlanmıştır. Ancak, halka, çalışanlara veya işletmelere yönelik olarak hazırlandığına dair bir bilgilendirme yapılmamıştır. Buradan da yapılan paylaşımların herkese yönelik olduğunu çıkarımını yapılmıştır.
- SB'nin internet sayfasında (URL2) ise video paylaşımları bulunmamaktadır. Halka, sağlık personeline ve sektörlerimize yönelik olarak üç grup halinde üç ayrı sekmede toplam 70 adet infografik yayınlanmıştır. Bunların dağılımı halka yönelik 22 adet, sağlık çalışanlarına yönelik 7 adet ve “sektör çalışanları için çalışma rehberi afişleri” tanımlamasıyla sektörlerimize yönelik 38 adet infografik şeklindedir. Bu infografiklerin yayınlanma tarihleri ile ilgili herhangi bir veri bulunmamaktadır. Son güncellenme tarihi 3 Eylül 2020 olarak belirtilmiştir.
- Çalışmalarda işlenen tema/yer verilen konu bağlamında çalışmalar incelendiğinde; DSÖ'nün hazırlamış olduğu infografiklerde büyük oranda “maske, mesafe, hijyen kuralı” merkezinde uyulması gereken kurallardan bahsedilmektedir. Bunun yanı sıra, 65 yaş üzeri için bilgilendirmeler, sağlık çalışanlarını destekleme yönelik halkı teşvik etme, COVID-19 ile ilgili doğru bilinen yanlışlar, ebeveynlere yönelik farkındalık temalı bilgilendirmeler ve direkt olarak çocuklara yönelik bilgilendirmelere yer verildiği görülmektedir. SB'nin hazırlamış olduğu infografiklerde ise “maske, mesafe, hijyen kuralı”nın yanı sıra, 14 kural, el temizliği, bez maske, işyerlerinde alınması gerekli önlemler temalarına yer verilmiştir.

Tema-1. Genel Bilgilendirme

Bu tema altında DSÖ'nün “16 Health system policy recommendations to respond to COVID-19” (Resim4) başlığı ile hazırlanmış olan infografiği ve SB'nin “Koronavirüs Riskine Karşı 14 Kural” (Resim5) başlığı ile hazırlanmış olan infografiği incelenmiştir.

İnfografikte yer verilen bilgiler çerçevesinde; DSÖ'nün tasarımındaki bilgilerin daha genel, ülkedeki her kesime/kişiyeye/kuruma hitap eden ve ekonomiden sağlık stratejisine kadar kapsayıcı uyarılar ve bilgiler olduğu; SB'nin tasarımında ise kişisel hijyen ve mesafe konusunda bilgilendirme/bilinçlendirme amacı taşıdığı görülmektedir.



Resim4. DSÖ'nün paylaştığı infografik tasarımı
(URL 1)



Resim5. SB'nin paylaştığı infografik tasarımı
(URL 2)

DSÖ'nün infografik tasarımında yapılması gerekenler 16 maddede satırlar ve sütunlar halinde listelenmiştir. Bu maddeler başlığın altına ve sayfanın ortasına, tamamen eşit alan kaplayacak şekilde ve 4x4 sistemiyle yerleştirilmiştir. Bu da infografikte yer alan bilgilerin eşit derecede önemli olduğunu düşündürmektedir. Bilgiler tekrar etmemiş ve her defasında farklı bir konuya değinilmiştir. Tasarımda verilen bilgilerin akışı maddelerin numaralandırılması ile sağlanmaktadır. Her bir madde için uzun uzun yazılı bilgiler vermek yerine tek cümlelik direktifler ve bunları gösteren/simgeleyen/referans olan göstergelerle desteklenmiştir. Tasarımda tercih edilen renklerin kırmızı ve tonları yani sıcak renklerin kullanımıyla konunun önemine ve ciddiyetine dikkat çekilmiştir. DSÖ'nün logosuna da sağ üst köşede, temiz (beyaz) bir alanda yer verilmiştir. Bu da infografik tasarımını yayınlayan kurumun kim olduğunun hızlıca algılanmasına yardım etmektedir. Logonun tasarım başlığının üzerinde, tasarımdan ayrı yerde ve kolay okunabilir yerde konumlandırılması izleyicide güven duygusu oluşturmaktadır.

SB'nin infografik tasarımında yapılması ve uyulması gereken kurallar on dört madde halinde listelenmiştir. Listelenen maddeler büyük ve "14"ün vurgulandığı başlığın altına iki sütun halinde ve ortalı olarak sadece yazı şeklinde konumlandırılmıştır. Verilen bilgilerin, akış sırasıyla takip edilmesi yine numaralandırma sistemiyle alt alta okunacak şekilde liste halinde sunulduğu görülmektedir. İnfografik tasarımında fonda yer alan ve netliği düşürülen virüs ve SB logosu hariç hiçbir görselin/göstergenin yer almaması dikkat çekmektedir. Tasarımda hiç görsel/göstergesel bir öğeye yer verilmemesi nedeniyle, kullanılan koyu yeşil renk fon üzerine beyaz ve aynı vurguda olan yazının okunurluğu tartışmaya açıktır. Numaralandırma sisteminde herhangi bir hiyerarşik önem sırası vurgusu yapılmadığı var sayıldığında bilgilerin kısa yazıldığı düşünülse de yine herhangi bir görselin/göstergenin yer almaması sebebiyle yazılar sıkıcı, uzun ve önemsiz gibi algılanmaktadır. Ayrıca SB'nin logosu sayfanın sol alt köşesine yerleştirilmiş ve üst kısmında yer alan on dört kuralın devamıymış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Logonun gerek büyüklüğü gerekse konumlandırıldığı alan nedeniyle görünürlüğü ciddi derecede azalmıştır. Bu bağlamda burada ilgi çekici bir tasarım öğesinden söz etmek mümkün olmamaktadır.

Tema 2. Maske Kullanımı

Maske kullanımı teması altında incelenen her iki infografikte de kumaş/bez maske kullanımının anlatıldığı tasarımlar seçilmiştir. DSÖ'nün "How to wear a non-medical fabric mask safely" (Resim6) ve SB'nin "Toplumda bez maske kullanımı" (Resim7) başlığı ile hazırlanmış olan infografikleri incelenmiştir.

DSÖ'nün yayınladığı bu infografik tasarımında kumaş/bez maskenin kullanımına dair yapılacaklar ve yapılmayacaklar olarak iki ayrı şekilde uyarılar ve bilgiler olduğu; SB'nin yayınladığı infografik tasarımında ise sadece kumaş/bez maskenin kullanım bilgisinin verildiği görülmektedir.



Resim6. DSÖ'nün paylaştığı infografik tasarımı (URL 1)



Resim7. SB'nin paylaştığı infografik tasarımı (URL 2)

DSÖ'nün yayınladığı infografik tasarımında "tıbbi olmayan bir kumaş maskenin güvenli bir şekilde nasıl kullanılacağı" ana başlığı altında iki adet alt başlıkla yapılması ve yapılmaması gerekenler şeklinde bir bilgilendirme yöntemi tercih edilmiştir. Bu iki alt başlıktan ilkinde açık ve koyu, kareli yeşil renk zemin tercih edilmiştir. Bu alanda kullanılan yeşil renk, bireylerde oluşturduğu güven veren ve iyileştirici anlamlarıyla, yapılması gereken bilgilerin zemininde kullanıldığı için olumlu anlamı da pekiştirmiştir. Tasarımda yer alan "güvenli" alanda yapılması gereken bilgiler, o bilgileri işaret eden göstergelerin altında birer cümlelik, çok kısa ve net olarak yazılmış, anlatılmak istenen eylem ise uzun ve sıkıcı söylemlerle değil bizzat göstergelerle anlatılmıştır. Göstergeler genel anlamda incelendiğinde zemin renginden ayrılmış ve anlaşılabilirliği kolay hale getirilmiş; tek tek incelendiğinde ise her bir yönerge çok net olarak ifade edilmiştir. Yapılacaklar alt başlığının yanına yerleştirilen ok işareti ile tasarımı görsel olarak okumaya nereden başlanıp sırayla takip edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Göstergelerde gösterilen yüzlerde herhangi olumsuz bir ifade olmaması da yine olumlu ve güvenli anlamları pekiştirmiştir.

İkincisinde ise yine açık ve koyu, kareli fakat bu kez kırmızı renk zemin tercih edilmiştir. Bu alanda kullanılan kırmızı renk ise bireylerde oluşturduğu tehlike ve korku gibi olumsuz ve güçlü anlamlarıyla, yapılmaması gereken bilgilerin zemininde kullanıldığı için olumsuz anlamı güçlendirmiştir. Tasarımda yer alan "tehlikeli" alanda yapılmaması gereken bilgiler yine göstergelerin altında birer cümlelik yazılmış, anlatılmak istenen davranış bizzat göstergelerle anlatılmıştır. Yapılmayacaklar alt başlığının yanına yerleştirilen ok işareti ile tasarımı yine görsel olarak okumaya nereden başlanıp sırayla takip edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Her bir göstergenin yanında, dikkat çekecek kadar büyük ve

kırmızı “x” işaretinin koyulması; ayrıca göstergelerde gösterilen yüzlerde ise bu kez olumsuz ve endişeli ifadeler kullanılması izleyicide bir şeylerin doğru olmadığı güdüsünü uyandırmaktadır. Tasarımın sol alt kısmında ise ayrı bir çerçeve içine alındığı ve kalın olarak yazıldığı için çok önemli olduğu vurgusu anlaşılan bir not yer almakta, bu kısımda tasarımın üst tarafında yer alan bilgilere ek olarak önemli bir şey anlatıldığı izleyiciler tarafından anlaşılabilir. İnfografik tasarımı yayınlayan kurumun logosu bu kez sağ alt kısımda yer almakta fakat yine temiz (beyaz) zemin üzerine konumlandırıldığı ve tasarımın genel renginden farklı bir renkte olduğundan izleyiciler tarafından yine net ve kolay okunabildiği için güven duygusu oluşturmaktadır. Bu infografik tasarımı gören bir birey, tasarımda kullanılan yazılı dili bilmese dahi sadece göstergelerdeki yönergeleri izleyerek ne yapması ya da yapmaması gerektiğini çok rahat bir şekilde anlayacaktır. Zira bir tasarımda kullanılması gereken kültürlerarası ortak dil tam da bu işe yaramaktadır.

SB'nin yayınladığı infografik tasarımında her ne kadar görsel ve yazıya birlikte yer verilmiş olsa da tasarımda yer verilen yazılar çokluğu itibarıyla görsellerin önüne geçmiştir. Tasarımda içerisinde maske kullanımı numaralandırmanın yanı sıra ok işaretleri kullanılarak okuyucuyu yönlendirmektedir. Beyaz zemin üzerine kurgulanmış olması okunabilirliği arttırmak adına olumlu olarak değerlendirilse de tasarımdaki dengenin gözetilmemesi tasarımın etkililik düzeyinin düşürmektedir.

Tasarımın başlığı mavi bir zemin üzerine yazılmış, hemen yan tarafında bez maske fotoğrafı kullanılmış ve maske fotoğrafının üzerine ise maskeyi takan bir figür göstergesi yerleştirilmiştir. Başlığın zemininde yer alan mavi renk burada sağlığı simgelediğinden renk ve konu birbirine uyum sağlamıştır. Bu tasarımda anlatılan *yapılması gerekenler* basamaklarının göstergeler yardımıyla da ifade edildiği görülmektedir fakat verilen bilgiler yine de çok uzun ve okunurluğu düşüktür. Göstergelerin kapladığı alan ile her bir göstergenin ifade ettiği yazının kapladığı alan arasında büyük farklar vardır. Özellikle infografik tasarımlarında görsel göstergelerin kullanılmasının esas amacı yazıyla verilecek olan uzun ve yoğun mesajların bu sayede daha kolay anlaşılır hale gelebilmesidir. Görsel göstergeler tasarımda çok az yer kapladığı için yine görünürlükleri düşük seviyededir. Ayrıca yapılmaması gereken hareketler için olduğu bilinen kırmızı “x” işareti de yine çok küçük bir alanda kaldığı için anlaşılması güçleşmiştir. İzleyicinin izlemesi gereken yolun bu kez ilk sıradaki bilgiden son sıradaki bilgiye doğru ok işaretiyle yönlendirildiği görülmektedir. Yine de buna ek olarak numaralandırma yöntemiyle sıralamaya vurgu yapılmıştır. Bu tasarımda da DSÖ'nün infografik tasarımında olduğu gibi sol alta, tasarımın kendisinden ayrı ve bu kez kırmızı renk bir çerçeve içerisinde, rengi ve ayrı alanda konumlandırılmasıyla önemli olduğu düşünülen bir not yer almaktadır. Bu çerçevenin içerisine ünlem işaret göstergesi koyularak da bu anlam pekiştirilmektedir. SB'nin logosu sağ altta, tasarımdan ayrı ve temiz bir alanda gösterildiği için izleyicide bir netlik ve güven duygusu uyandırmaktadır. Fakat bu kez logonun kırmızı renkte kullanılması dikkat çekmektedir.

Tema-3. COVID-19 ve İnfluenza

Bu tema altında DSÖ'nün “COVID-19? İnfluenza?” (Resim8) ve SB'nin “COVID-19, grip, soğuk algınlığı ve mevsimsel alerjilerin belirtileri arasındaki farklar” (Resim9) başlığı ile hazırlanmış olan infografikleri incelenmiştir.

DSÖ'nün infografik tasarımında “COVID-19 mu? İnfluenza mı?” sorusuyla başlayan ve sadece COVID-19 ve grip hastalığının karşılaştırması yapıldığı; SB'nin infografik tasarımında ise “COVID-19, grip, soğuk algınlığı ve mevsimsel alerjilerin belirtileri arasındaki farklar”ı konu aldığı görülmektedir.

düşünülen bir gösterge kullanılmıştır. Başlıkta yer alan “virüsten korunmak *elimizde*” kelimesiyle ellerin sık sık yıkanması gerektiği bilgisinin göstergesinin kullanıldığı düşünülmektedir. Sayfa, mavi ve tonlarının kullanımıyla üçe bölünmüş ve logo ve başlıklar koyu mavi alanda yer almıştır. Tasarımın orta kısmındaki beyaz alanda altı adet gösterge, altlarında yer alan bilgileri özetler nitelikte ve görünürlüğü yüksek olarak konumlandırılmıştır. Göstergelerin altlarında verilen yazılı bilgi nispeten daha az, kısa ve anlaşılabilirliği yüksektir. İzleyici tasarıma bakarken verilen bilgilerin akışı herhangi bir ok işareti veya çizgilerle ya da numaralandırma sistemi kullanılmasına gerek görülmediği düşünülmektedir. Zira en temel, basit, zorunlu yönergeler verilmiştir: COVID-19’dan korunmak için dikkat edilmesi gerekenler. Tasarımın en alt kısmında da SB’nin iletişim bilgilerine yer verilmiştir.

SONUÇ

Tasarım kriterleri açısından değerlendirildiğinde DSÖ’nün infografik tasarımlarında verilmek istenen mesajların kısa, vurgulu ve görsellerin anlatılmak istenen mesajı destekler nitelikte kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan SB’nin infografik tasarımlarında ise genelde uzun yazı kullanıldığı, bilgilerin tekrar edildiği ve görsel kullanımının minimum düzeyde tutulduğu görülmektedir. Ayrıca bazı görsellerde anlam kargaşasına neden olabilecek görseller kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneğin “Virüsten korunmak elimizde” başlıklı afişte “kirli ellerle ağız, burun ve gözlere dokunulmamalıdır” açıklamasında kullanılan görselde yapılmaması gerektiğini gösteren bir görsel kullanılmamıştır (Resim12a). Oysa mesajın doğru aktarılabilmesi için görsel ve açıklamanın anlam bütünlüğünü sağlaması gerekmektedir. Bu nedenle davranışın yapılmamasını anlatan bir görsel kullanılması gerekmektedir (Resim12b).



a) Hatalı görsel kullanımı

b) Doğru görsel kullanımı



c) Doğru görsel kullanım önerileri (*Araştırmacılar tarafından kurgulanmıştır*)

Resim12. DSÖ ve SB infografiklerinden (a) hatalı, (b) doğru görsel kullanımı örnekleri ve (c) doğru görsel kullanım önerileri

Anlamlandırma boyutuyla değerlendirildiğinde ise, SB’nin kullanmış olduğu görsellerin kavramsal düzeyde anlaşılabilirliği konusunda karmaşa yaratacak şekilde kurgulanmış olduğu görülmektedir. Örneğin “el yıkama” kavramı. DSÖ’nün tasarımında kullanılan görselin açıklamalarını okumadan da ellerin bol su ve sabunla yıkanması gerektiğini anlamak mümkündür (Resim13c). Ancak, SB’nin tasarımında kullanmış olduğu görsellerde açıklama olmaksızın bunu anlamak mümkün değildir (Resim13a, Resim13b).



a) Hatalı görsel kullanımı



b) Hatalı görsel kullanımı



c) Doğru görsel kullanımı

Resim13. DSÖ ve SB infografiklerinden (a) (b) hatalı, (c) doğru görsel kullanımı örnekleri

Resim13a'da yeşil alanda gösterilen bir musluk başlığı ve musluk ile el arasına konumlandırılmış noktaların su damlası olduğu, altında yazı ve el göstergesi olmasa dahi küresel bir ortak dil bakımından her kültürde anlaşılabilir. Aynı infografikte yer alan ve Resim13b'de gösterilen mor alandaki el göstergesinin ve yazının kaldırıldığı düşünüldüğünde musluk başlığı olabileceği düşünülen şeyin ne olduğu ve altındaki noktaların anlamlandırılması hem yerel hem küresel bağlamda zor bir hâl almaktadır.

DSÖ'nün tasarımlarında; bilgilerin daha genel, ülkedeki her kesime/kişiye/kuruma hitap eden ve ekonomiden sağlık stratejisine kadar kapsayıcı uyarılar ve bilgiler olduğu; Sayfa tasarımında izgara görünümünün kullanılarak kompozisyon oluşturulduğu; sıcak renklerin kullanıldığı, renk kullanımıyla aktarılmak istenen anlamın pekiştirildiği; kullanılan göstergelerin anlaşılır, net olduğu; yazı ve direktiflerin ise çok kısa, net ve anlaşılır şekilde kullanıldığı; logolar, tasarımdan ayrı yerde ve kolay okunabilir bir şekilde kullanılmış, hedef kitlede güven duygusu oluşturan, takibi ve anlaşılması kolay olduğu görülmektedir.

SB'nin ise, daha çok kişisel hijyen ve mesafe konusunda bilgilendirme/ bilinçlendirme amacı taşıdığı; sayfa tasarımında bölümlendirilmiş alan kullanımı çabası ile okunabilirliği düşük kompozisyonların oluşturulduğu; soğuk renklerin tercih edildiği; kullanılan görsellerin mesaj ile ilişkisinin tartışmaya açık olduğu; infografik tasarımının ruhuna uygun düşmeyecek şekilde yazı ağırlıklı olduğu; logo kullanımında nispeten başarılı olan; ilgi çekici olmayan, anlaşılmayı güçleştiren tasarımlara yer verdiği görülmektedir.

Sonuç olarak, olağanüstü durum ve tıbbi kriz olarak nitelendirilebilecek olan COVID-19 pandemisinin başlangıcından itibaren virüsün yayılımının önlenmesi, çözüm yollarının aranması gibi birçok açıdan farklı boyutlarıyla konu değerlendirilerek süreç yönlendirilmiştir. Sürecin bir boyutunu da sağlık iletişimi olarak değerlendirilen, hedef kitle konumunda olan halka virüsü, korunma yollarını, alınması gerekli önlemleri vb. konularda bilgilendirmelerin yapılması oluşturmaktadır. Sağlık iletişimi kapsamında DSÖ ve SB'nin hazırlamış olduğu ve halka yönelik olarak yayınladığı bilgilendirme tasarımı olan infografikler incelendiğinde DSÖ'nün tasarımlarında uyarı, SB'nin ise bilinçlendirme amacı taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte her iki kurumun tasarımlarında kullanılan görseller çoğunlukla küresel ortak bir dil açısından anlam bulabilmektedir. Yine de hedef kitlelerine uygun göstergelerin seçimi konusunda net bir yargıya varılamamaktadır.

Başarılı bir infografik tasarımının en öne çıkan olan özelliği olan kısa, etkili yazılı bilgi ve konuyla ilgili görsel kullanımıyla karmaşık bilgilerin kolay anlaşılmasını sağlama niteliğinin daha etkili kullanılması gerektiği düşünüldüğünde DSÖ'nün tasarımlarının daha başarılı olduğunu söylemek mümkündür.

Sağlık iletişimde infografiklerin değerini ve gerekliliğini ortaya koyan bu çalışmanın bir sonraki aşamada yapılması planlanan sosyal medya ve mizah temalı çalışmalara da öncü nitelikte olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akgül, Selma Koç (2017). “Olağanüstü Durumlar, İletişim ve Habercilik Yaklaşımları”. *TRT Akademi* 2(3): 6-47.
- Aktan, Sertaç (2020). “Dünya Sağlık Örgütü COVID-19'un 'Endemik' Olabileceğini Açıkladı; Endemik, Pandemi ve Epidemik Nedir?”. <https://tr.euronews.com/2020/05/14/dso-ye-gore-COVID-19-bir-epidemik-peki-pandemik-ile-epidemik-arasindaki-fark-ne> (Erişim Tarihi: 3 Eylül 2020).
- Aktoz, Meryem vd. (2020). “Türk Kardiyoloji Derneği Uzlaş Raporu: COVID-19 Pandemisi ve Kardiyovasküler Hastalıklar Konusunda Bilinmesi Gerekenler”. *Türk Kardiyoloji Derneği Arşivi* 48 (1): 1-48.
- Balkac, Melisa ve Erdoğan Ergun (2018). “Role of infographics in healthcare”. *Chinese medical journal* 131(20): 2514.
- Becerikli, Sema Yıldırım (2013). “Türkiye’de Sağlık İletişimi Üzerine Yazılan Lisansüstü Tezlerin Bibliyometrik Analizi: Eleştirel Bir Bakış”. *Ankara Sağlık Hizmetleri Dergisi* 12 (2): 25-36.
- Cmeci, Camelia, Madalina Manolache ve Alexandra Bardan (2016). “Beyond the narrative visualization of infographics on european issues”. *Studies in Media and Communication* 4(2): 54-69.
- Davis, Mark ve David Quinn (2013). “Visualizing text: The new literacy of infographics”. *Reading today* 31(3): 16-18.
- Denli, Salih (2016). “Görsel iletişimde infografik”. *Journal of International Social Research* 9(42): 1475-1479.
- Durmuş, Duygu Aktaş (2019). *Etkileşimli İnfografik: Türkiye Bağımsız Sinema Tarihi Örneği*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Erişti, Suzan Duygu Bedir (2017). *Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Gökçe, Orhan. (2006). *İçerik Analizi Kuramsal ve Pratik Bilgiler*. Ankara: Siyasal Kitabevi
- Güler, Tuğcan (2016). “Yazılı Tarihin Başlangıcından Günümüz Dünyasına Piktogramların İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 5(25): 1521-1538.
- Hoşgör, Derya Gündüz (2014). *İletişim ve Sağlık İletişimi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Beykent Üniversitesi.
- Kaptan, Serpil ve Zülfikar Sayın (2020). “Grafik tasarım bağlamında iletinin görsel tasarımlara dönüştürülmesi süreçleri”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 9(69): 805-820
- Karagöz, Kezban (2016). *Sağlık İletişiminde Sosyal Medyanın Rolü: Türkiye’de Sağlık Kurumlarının Sosyal Medya Kullanımının İncelenmesi*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Özpinar, Şaha B. Baygül ve Gülşah Aydın (2020). “Kriz iletişimde infografik kullanımı: COVID-19 pandemi sürecinde infografikler üzerine bir inceleme”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi COVID-19 Sosyal Bilimler Özel Sayısı* 19 (37): 240-261.
- Sağlık Bakanlığı (2011). *Toplum Sağlığı Merkezi Çalışanlarına Yönelik Sağlığın Geliştirilmesi Eğitimi Rehberi*. Ankara: Deniz Matbaacılık.
- Sağlık Bakanlığı. “COVID-19 Bilgilendirme Sayfası” <https://COVID19.saglik.gov.tr/TR-66166/afisler.html> (Erişim Tarihi: 09.11.2020).
- Sarman, Abdullah, Suat Tuncay ve Emine Sarman. (2020). COVID-19 Pandemi Sürecinde Medyanın 3-18 Yaş Arasındaki Çocuklar Üzerindeki Olumsuz Psikolojik Etkisinin Önlenmesi. *Van Sağlık Bilimleri Dergisi* 13 (Supplement): 11-17.

Scott, Hiliary, Samantha Fawkner, Christopher William Oliver ve Andrew Murray (2016). “Why healthcare professionals should know a little about infographics”. *British Journal of Sports Medicine*.

Siricharoen, Waralak V. (2015). “Infographic role in helping communication for promoting health and well-being”. In Conference: proceedings of the second international conference on computer science, computer engineering, and education technologies (CSCEET2015). Kuala Lumpur, Malaysia.

Turgut, Erol (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Türk Tabipleri Birliği (2020). “COVID-19 pandemisi 2. ay değerlendirme raporu”.
<https://www.ttb.org.tr/kutuphane/COVID19-rapor.pdf> (Erişim Tarihi: 10 Eylül 2020)

Yıldırım, Serkan vd. (2014). “Bilgi Grafiği (İnfografik) Oluşturma Sürecine Yönelik Öğrenci Görüşleri”. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi* 3(4): 247-255.

Yüksel, Erkan (2015). “Sağlık iletişiminin anatomisi”. Ed.Aydın Ziya Özgür ve AYTEKİN İŞMAN. *İletişim Çalışmaları 2015*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKALAR

URL-1: <https://who.canto.global/v/coronavirus/album/S6BP7?from=thumbnail&scrollTo=1079&gOrderProp=uploadDate&gSortingForward=false&display=thumbnail&viewIndex=1> (Erişim Tarihi: 12.11.2020)

URL-2: <https://COVID19.saglik.gov.tr/TR-66166/afisler.html> (Erişim Tarihi: 09.11.2020)

URL-3: “Koronavirüs nedir: COVID-19'a karşı hangi önlemler alınmalı, virüsün özellikleri neler?”.
<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51177538> (Erişim Tarihi: 5 Eylül 2020).

ÇAMUR MALZEMENİN SÜREÇ SANATINDA KULLANIMI

Ayşe CANBOLAT
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye
aysecanbolat@mu.edu.tr
http://orchid.org/0000-0002-7408-3406

<i>Atıf</i>	Canbolat, A. (2021). ÇAMUR MALZEMENİN SÜREÇ SANATINDA KULLANIMI. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 786-796.
-------------	---

ÖZ

Sanat; düşünme, arayış, değişim-dönüşüm, üretim- tüketim ve uygulama süreçlerinin tümünü kapsamaktadır. Sanatın bu çok katmanlı yapısıyla büyük ölçüde benzer bir ilişki içinde olan çamur malzeme; hem yüzey hem de üç boyut imkânı sunmaktadır. Şekillendirmesi başlı başına bir süreç gerektiren çamur, plastik özelliğinden ötürü çağdaş sanat üretimlerinde sıklıkla kullanılan bir malzemedir. Seramik şekillendirme yöntemlerini kullanan sanatçıların ele alındığı bu çalışmada; şekillendirme ve kurutma sonrası eserin su ile teması ile başlayan çözünme süreci de çalışmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. İzleyiciye, devam eden ya da tamamlanan bir süreci sunan sanatçıların eserleri; Video Sanatı, Yerleştirme, Performans ve Kavramsal Sanat gibi postmodern sanat akımları ile doğrudan ilişkilidir. Bu geçişken ilişkinin merkezinde yer alan çamur malzeme, seramik sanatındaki kullanımından farklı olarak çağdaş sanat pratiklerinde süreç odaklı kullanımı açısından ele alınmıştır. Bu çalışmanın konusunu; David Cushway, Clare Twomey, Caroline Tattersall, Juree Kim ve Karin Lehmann'ın bu bağlamda ürettikleri eserleri oluşturmaktadır. Sanatçıların bu anlayıştaki üretimlerinde; çamurun geri dönüşümünden ziyade süreçle birlikte geçirdiği değişim ve dönüşüm evrelerinde izleyicinin duygusunu ve algısını yakalayarak eserle etkileşime geçmesinin amaçlandığı görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Çağdaş Sanat, Çamur, Süreç, Su, Tüketim.*

USE OF CLAY MATERIAL IN PROCESS ART

ABSTRACT

Art; It covers the use of search, seeking, change-transformation, production-consumption and application processes. The clay, which is in a very similar relationship in this very many structures of art; It offers both surface and three dimensions. In the process of shaping itself, clay is a material used in art production due to its plasticity. The solving process, which works by the artists who use these ceramic solution methods, shaped and dried from clay, with water, is also included in the work. The works of artists who present an ongoing or completed embroidery to the viewer; Video Art is directly related to postmodern art movements such as Installation, Performance and Conceptual Art. The clay material, which is at the center of this transitive relationship, has been discussed in terms of its process-oriented use in contemporary art practices, unlike its use in ceramic art. The subject of this study; David Cushway, Clare Twomey, Caroline Tattersall, Juree Kim and Karin Lehmann's works in this context. In the productions of the artists with this understanding; rather than recycling the clay, it is aimed to capture the emotion and perception of the audience and interact with the work in the phases of change and transformation that it goes through with the process.

Keywords: *Contemporary Art, Clay, Process, Water, Consumption.*

GİRİŞ

Sanat; düşünme, arayış, üretim-tüketim, değişim-dönüşüm ve uygulama süreçlerinin tümünü kapsamaktadır. Tüm bu süreçler her bir sanat disiplini içinde ve çağdaş sanatçıların üretimlerinde farklı biçimlerde kendini göstermektedir. Postmodern süreçle birlikte yapı bozum, hazır nesne kullanımı, Yerleştirme (Enstalasyon), Video Sanatı, Performans, Happening gibi farklı yaklaşımlar, sanatta yapma eylemi kadar yıkmaya-yok etme eylemlerinin de ön plana çıkmasında etkili olmuştur.

Endüstri ve teknoloji alanlarında yaşanan gelişmelerle birlikte sanat alanında çeşitli malzemelerin kullanımı ile üretim biçimleri çeşitlenmiş ve boyut sorunu da büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. İfade olanaklarının çeşitlenmesiyle birlikte sanatın sınırları da genişlemiştir. Sanat eserinin biricik olması, kalıcı olması, müze ya da galerilerde sergilenmesi gibi temel ilkelerin aşıldığı post-modern dönemde, ifade biçimleri ve çeşitleri de büyük değişim göstermiştir. Bu bakış açısı doğrultusunda güncel sanat pratikleri ele alındığında; sanatta üretim odağında süreci belgeleme, kayıt etme, kayıt oluşturma gibi uygulamaları da içinde barındırır. Bu noktada Video Sanatı, Yerleştirme, Performans, Kavramsal Sanat ve Yoksul Sanat (Arte Povera) gibi çeşitli akım ve eğilimlerle doğrudan bağlantısı olan Süreç Sanatı;

İşlem Sanatı” olarak da bilinir. 1966’da başlayarak ABD’de yaygınlaşan YERYÜZÜ SANATI, KARŞI BİÇİM, YOKSUL SANAT, Karşı- Yanılsama (Anti-Illusion) gibi sergiler geleneksel sanatta kullanılmayan yağ, kauçuk, ot, buz, talaş, vbg [vb.] zaman içinde değişime uğrayan çeşitli malzemeler ve yöntemler uygulamış; yerçekimi, ısı, atmosferik etkilerden yararlanmışlardır. Sanat yapıtının satılabilirliğine ve piyasa değerine karşı çıkan bu uygulamalar sanatı bir süreç, bir oluşum olarak da ortaya koyuyordu. Bu tür çalışan sanatçıların çoğu aynı zamanda Yoksul Sanat, Yeryüzü Sanatı, KAVRAMSAL SANAT, YERLEŞTİRME, KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT gibi akımlar içinde yer alırlar (Eczacıbaşı, C. 3: 1452).

Süreç Sanatı kapsamında yapılan kaynak taraması sonucunda, bu başlık altında ele alınabilecek üretimlerin belli bir tarihsel dönemi kapsamadığı ve manifestosunun olmadığı görülmektedir. Burada ön plana çıkan üretim ve uygulamaların temel özelliği, zaman içerisinde değişim ve dönüşüme uğrayan nesnelerin kullanımı ve geçirdikleri süreci yansımasıdır. Sanatın sınırlarının genişlemesi, disiplinler arası geçişken yapının ve anlayışların benimsendiği bir yaklaşım, sürecin de esere dahil edilmesiyle daha fazla ön plana çıkmaktadır. Sanat eserinin üretim ve algılanış biçiminin geçirdiği tüm bu değişimlerle birlikte, yaygın bir ifade biçimi olarak Yerleştirmeler; pek çok çağdaş sanatçının benimsediği bir eğilim olmuştur. Mekâna özgü üretim biçimi olarak da nitelendirilen bu eğilim, çok farklı malzemelerin ve nesnelerin kullanımı ile sanatçıya geniş ifade olanakları sunmaktadır. Bu yanı ile aynı zamanda eserin farklı sanat hareketleri ya da akımlarla olan bağlamına ve geçişkenliğine de imkân sağlamaktadır. Bu doğrultuda;

Performans, enstalasyon ve video sanatı genellikle tek bir sanat eserinde bir arada görünür ve üç medya da aşağıdaki gibi özetlenebilecek ortak özellikleri paylaşır. Birincisi, bunların içeriği, biçimi ve yapısı çoğu zaman, zamana dayalı olan medya, sanatçıların ve izleyicilerin zaman içindeki değişimlere ve sürelerle katılmalarını ve gözlemlenmelerini gerektirir. İkincisi, sunumdan soyutlamaya kadar geniş bir estetik uygulama yelpazesini ve sonsuz stil yelpazesini içerirler. Üçüncüsü, genellikle bir kişinin veya yerin deneyimini dikkate almayı gerektirdikleri ve birbiriyle ilişkili özneler olarak sanat ve izleyici arasındaki karşılıklılığı artırdıkları sürece izleyicilerin ilgisini çekerler. (Aktaran; Livingstone ve Petrie, 2017: 330).

Eserin üretimi, sergileme biçimi ve izleyicinin etkileşimi açısından ele alındığında performans, yerleştirme ve video sanatının bir arada sunulması, sanatta ifadenin ve anlatımın güçlenmesi açısından etkilidir. Bu eğilimlerden biri olan Yerleştirmelerle birlikte; çağdaş sanatçıların kullandığı malzemeler, teknikler, üretim biçimleri ve eseri şekillendirme süreçleri gibi pek çok olgu, değişime uğramıştır. Bu değişimle birlikte sanatın ve sanatçının geleneksel anlayıştan uzaklaştığını ifade etmek mümkündür. Postmodern süreçle birlikte ressam, heykeltıraş, seramik sanatçısı gibi alana özgü nitelermelerin, malzeme ya da tekniğin dışına çıkmış ve artık sanatın her alanında eser veren sanatçılar için “*çağdaş sanatçı*” ifadesi kullanılır olmuştur. Bu sanatçıların başında gelen Fernandez Arman, Damien Hirst, Anish Kapoor, Ai Weiwei, Jeff Koons, Marc Quinn, Felix Gonzalez Torres gibi çok bilinen çağdaş

sanatçılar, belli bir disiplinle kendilerini sınırlamadan üretimlerini gerçekleştirmektedir. Bu yaklaşım çerçevesinde son dönem sanatçıların üretimleri incelendiğinde; seramik çamurunu kullanarak eserlerini şekillendiren pek çok çağdaş sanatçı dikkat çekmektedir. Hanaor (2007) *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics* isimli kitabında çamurun çağdaş sanatta kullanımlarını şu şekilde açıklar:

Günümüzün görsel kültüründe her zamankinden daha karmaşık ve sofistike çamur kullanımı, bir malzeme olarak, salt modelleme malzemesi olarak rolünün ötesine geçtiği konusunda bize hiç şüphe bırakmaz. Çamurun benimsediği uygulama genişliği ve çeşitli formlar, bu tür uygulamalar hakkındaki anlayışımızı temelden sorgulamaya yönelir (s. 27).

Çağdaş sanatta böyle bir kullanım alanı bulan çamur; geçmiş binlerce yıl geriye dayanan en eski ve köklü sanatlardan biri olan seramiğin temel malzemesidir. Bu temel malzeme; kolaylıkla şekil verilebilen ve bu şekli koruyan, su ile temas ettiğinde geri dönüştürülebilen, pişirilmesiyle dayanıklılık kazanabilen bir yapıdadır. Seramik eğitiminde ve üretiminde çamurun kullanımı ise; şekillendirilmesi, kurutulması, pişirilmesi, sırlanarak sır pişiriminin yapılması gibi temel ve doğrusal bir süreci kapsamaktadır. Bu işleyişin en önemli ve teknik donanım gerektiren aşamalarından biri de, çamurun pişirilmesidir. Isının devreye girmesiyle birlikte, bünyede pekişmenin sağlanması, seramik ürüne dayanıklılık ve sağlamlık kazandırır. Çamurun yüksek sıcaklıklara maruz kalması ile geri dönüşü mümkün olmayan reaksiyonlar gerçekleşir. Geçirdiği bu reaksiyonlar sonucu pişmiş çamur; seramik olarak adlandırılır.

Çamur; pişirilmediği sürece geri dönüştürülebilen ve pişirilmesiyle de kalıcı bir hale gelen yanı ile çok geniş ifade ve anlatıma imkân sağlayan doğal bir yapıya sahiptir. Bu özelliklerinin yanı sıra gelenek, endüstri, teknoloji ve sanat gibi çok katmanlı yapısıyla seramik sanatında; alışılmışın dışında yeni alternatiflerin kullanıma girmesi, üreticinin ve tüketicinin bu yaklaşımlara aşinalığı zaman gerektirir. Tarihsel açıdan ele alındığında seramik; zanaat ve geleneksel üretimin ağır bastığı bir disiplindir. Böyle köklü ve geleneksel üretim anlayışının hâkim olduğu bu disiplinde, teknik sınırlılıklar ve kalıpların aşılması postmodern dönemde esnemeye başlamıştır. Çağdaş sanatçıların seramik üretim yöntemleri ve malzemelerini kullanmasıyla, seramik eğitimi almış sanatçıların farklı bakış açıları ve yaklaşımlarla ortaya koyduğu seramik dışı üretimler güncel yaklaşımlar olarak ifade edilmektedir. Bu yanı ile;

Seramik sanatçısının alışılmadık sonuç arayışı, hem zanaat, uygulamalı sanatı tanımlayan özelliklerin yeniden temellendirilmesinde hem de genellikle uygulamalı sanat söyleminin dışında var olan unsurların benimsenmesini sağlamıştır. Seramik sanatçısının aşına olmama ve genişletilmiş seramik uygulama alanına yaklaşımı, haklı olarak, bireylerin aşinalığın belirli unsurlarını müzakere ettikleri çok sayıda formatı içermektedir (Livingstone ve Petrie, 2017: 324).

Sanat bağlamında ve seramik özelinde değişen anlayış ve üretimler çerçevesinde, çamur malzemenin bu kullanımı her ne kadar yeni olmasa da, hızla yaygınlaşan bir uygulama olarak kendini göstermektedir. Bu noktada sanat eserinin biricik olması, kalıcı olması gibi değişen özelliklerinin yanı sıra; “Greenberg’e göre sanatın sergilenme koşullarının değişmesi, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş, salt parasal değeriyle sınırlı bir nesne olmaktan, daha geniş bir sosyal bağlama taşındığı bir süreci simgeler” (O’Doherty, 2019: 21). Sanatın değişen bu bağlamı ile birlikte üretilen eserler hem anlam hem de anlatım olarak büyük ölçüde çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilikle birlikte çağdaş seramik sanatçıların, çamurun pişirim sürecini devre dışı bıraktıkları etkileşimli eserleri yeni ifade biçimlerine imkân sağlamaktadır.

Çamurun pişmemiş biçimde sunulması- birincisi başka bir ortam aracılığıyla temsil edilir. İkincisi, performans veya zamana dayalı uygulamalarda, seramik olmayan ortam tarafından desteklendiğinde-çoğu kez varsaydığı nesne aracılığıyla çamura aşinalığı ortadan kaldırma ve malzemenin kendisini sorgulamaya çalışır. Çamurun maddeselliğini sorgularken ve araştırırken... (Livingstone and Petrie, 2017: 327).

Diğer disiplinlerle olan bağlantısı, eserin kavramsal yanının ve üretim sürecinin daha yoğun bir biçimde öne çıkmasını sağlar. Çamurun süreç odaklı kullanımı, bozunma-çözünme aşamalarına yönelik meydan okuma, uygulama ve sergileme biçimleri sanat bağlamında çamurun maddeselliğine dair arayışları

içinde barındırır. Bu uygulamaları video kaydı ya da fotoğraf olarak izleyiciye sunmak, sanat pratiğinin tekrarlanabilir, kaydedilebilir ve arşivlenebilir olma gibi alternatifleri kullanarak kalıcı ya da aktarılabılır olmasına da imkân sağlar. Fotoğraf ya da videonun yanı sıra seramik sanatı içinde geniş bir kullanım alanı bulan yerleştirmeler de seramiğin plastik ve değişken yapısı ile oldukça uyumludur. Bu geçişken ilişkinin merkezinde yer alan çamur malzemenin, seramik sanatındaki kullanım sürecinden farklı olarak, çağdaş sanat pratiklerinde süreç odaklı kullanımı ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamında incelenen sanatçılar; eseri şekillendirip kuruttuktan sonra su ile temasını sağlayarak, kuru bünyenin su emme sürecini de çalışmaya dahil etmektedir. Sanat galerilerinde sergilenen bu çalışmalar, pişirilmediği için geri dönüştürülebilir ya da kalıcı olmayan sanat eseri olarak ifade edilebilmektedir. Giderek yaygınlık kazanan bu üretim anlayışını benimseyen David Cushway, Clare Twomey, Caroline Tattersall, Karin Lehmann ve Juree Kim'in eserleri bu çalışmanın odağında incelenmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmanın araştırma sürecinde, yerleştirme, performans ya da video kaydı şeklinde sergiledikleri eserlerinde, çamur malzemeyi pişirmeden kullanan ve kuruduktan sonra su ile buluşturan sanatçılar ve üretimleri ele alınmıştır. Bu başlık çerçevesinde öne çıkan sanatçılar için basılı ve yazılı kaynaklar taranmış, sanatçıların web siteleri ve birlikte çalıştıkları galerilerin web sayfaları üzerinden araştırma yürütülmüştür. İletişim bilgilerine erişilebilen sanatçılar ile iletişime geçilerek araştırma derinleştirilmiştir. Sanatçıların bu başlık altında ele alınan çalışmaları, uygulama ve sergileme süreçleri üzerinden incelenmiştir.

ÇAMUR MALZEME VE SÜREÇ

Eserlerinde çamur malzemeyi kullanan ve üretimden ziyade eserin izleyici ile buluştuğu noktada yıkım sürecini esas alan çalışmalarını, süreç odağında gerçekleşen performans ya da video kaydı şeklinde izleyiciye sunduğu görülmektedir. Bu yanı sıra benzer üretim-tüketim mantığını ve işleyişi kullanan sanatçılar, bu konu odağındaki çalışmaları ve sanatsal sürece bakış açıları üzerinden incelenmiştir.

DAVID CUSHWAY (1965-)

İngiliz sanatçı Cushway; çizim, çamur, seramik, fotoğraf, video, yerleştirme, performans ve süreç sanatı gibi çok çeşitli materyalleri ve yöntemleri kullanmakta ve "...malzemenin kavramı etkileme biçiminin ilgisini çektiğini ve malzemenin kavramla olan bağlantısını..." önemsedğini belirtmektedir (Buszeck, 2011; 162). Bu anlayış çerçevesinde geri dönüşüm ya da yıkım olarak ifade edebileceğimiz süreçleri ele alan David Cushway'in "Süblimasyon" (Resim 1) isimli çalışmasında izlediği yol şöyle tanımlanmaktadır:

Sürekli bir yaşam döngüsünü anlatan video çalışması, sanatçının çamurdan yapılmış büstünün bir su tankına daldırılması ve gerçek zamanlı olarak çözülmesine izin verilmiştir. Nesne bir biçimden diğerine, bir tepeden bir manzaraya değişir, ancak tankta belli bir biçime sahip büst, çamur ve su, yani büstü yeniden oluşturmak için gerekli tüm malzemeler bulunur. Bu süreç videoda kendini sürekli olarak tekrar eder ve insanın ölüm gerçeğini tersine çevirme arzusunu temsil eder. Bize dünyanın ve evrimin bir ürünü olduğumuzu ve nihayetinde ona geri döndüğümüzü hatırlatır (URL-1).



Resim 1: David Cushway, “Süblimasyon”, cam fanus, çamur, su, video, 2001

Piştirilmediği sürece geri dönüştürülebilir bir malzeme olan çamurun bu özelliğini kullanan Cushway eserinde; büstün suya bırakılması ile başlayan erime ve yok olma sürecini kayıt altında izleyiciye sunar. Sanatçının kendi büstü, tam anlamıyla karakteristik bir ifadeye sahip olmaktan ziyade insanı temsil eder. Suda gerçekleşen bu yok olma süreci, izleyicide faniliği, ölümü ve yok oluşu çağırır. İzleyicinin videoda gözlemlediği dönüşümü bizzat yaşıyor olması, bağlantı kurması açısından önemlidir.

Andrew Livingstone ve Kevin Petrie'nin 2017 yılında yayımladığı *Ceramics Reader* kitabına (s. 329) göre; Cushway'ın *Süblimasyon* (2000) isimli çalışmasında çamurdan yapılmış nesnenin parçalanma süreci, sonuçta üç temsil unsuruna sahip olan bir olaydır. Birincisi; gerçek yapıtın sunumudur. Bu olayın izleyiciliğine katılanların hatırasıyla sınırlı bir defaya mahsus bir olaydan oluşur. İkincisi; işin zamana dayalı unsurunu hareketli görüntüler aracılığıyla kaydedebilen video ile olayın belgelenmesine dayanır. Üçüncü unsur; hareketsiz fotoğrafın kullanılmasıdır. Ancak bu tür bir fotoğrafçılık olayı geliştirirken, dahil olan zaman unsuruna dair hiçbir gösterge vermez.

Sürekli tekrar eden kayıt ile eserde malzemenin değişimi ve süreç ön plandadır. Eserdeki dönüşüm sürecini kayıt altına almak, belgelemek, eserin izleyiciye ulaşmasında ve tekrar eden yanı ile eserin anlamını ve anlatımını zenginleştirmede önemli bir rol oynar. Gerçek yapıt, video kaydı ve fotoğraf gibi farklı medyaların bir arada kullanımıyla çamur büstün geri dönüşüm süreci var olmadan-yok olmaya doğru bir döngü şeklinde izleyiciye sunulmaktadır.

CLARE TWOMEY (1968-)

İngiliz sanatçı Clare Twomey; çoğu zaman izleyici katılımlı ve geniş çaplı yerleştirmeleriyle dikkat çekmektedir. Çamur malzemenin sınırlarını yeniden keşfeden çalışmalarıyla öne çıkan sanatçının; “Bu delilik mi. Bu güzellik mi.” (2010) isimli performansı, Londra da Siobhan Davies dans stüdyosu, Manchester Whitworth Sanat Galerisi ve Edinburg'daki Dovecot Studios olmak üzere üç farklı mekânda sergilenmiştir. (Walden, 2013: 21). Bu performans için seramik şekillendirme tornasında ustalıklarla şekillendirilmiş, kurutulmuş fakat piştirilmemiş saksılar masaların üzerine yerleştirilmiştir. (Resim 2) Sürecin işleyişini sağlayan bir görevli tarafından saksıların içine sürekli olarak su doldurulur. Kuru saksının su ile doldurulması sonucu, ani çatlaklarla zaman zaman su, masaya dökülmekte ve diğer saksıları da ıslatmaktadır (Resim 3). Tabanı büyük ölçüde eriyen saksılar masadan alınarak geri dönüşüm kovalarına atılmakta ve eriyen saksıların yerine yenisi konularak aynı işlemler tekrarlanmaktadır (URL-2) Kuru kapların su ile doldurulmasıyla formlar çatlayarak su masanın üzerine dökülüp zemine akmakta ve görevli tarafından paspasla temizlenmektedir. Aynı işlemlerin tekrarlandığı performans bu şekilde devam eden bir döngüden oluşmaktadır.



Resim 2-3: Clare Twomey, “Bu delilik mi. Bu güzellik mi.” çamur, su, 2010, Siohan Davies Stüdyoları.

Ustalıkla şekillendirilmiş, kurumuş saksıların içine su doldurulmasıyla “boşuna çaba” olarak ifade edebileceğimiz sonu baştan belli olan geri dönüşüm süreci, tekrar tekrar başlar. Performansta kullanılan “...saksılar zanaatkârdır, ancak formlar güzellik ve ritüeli ifade eder. Her biri değiştirilir ve “sürpriz olmadan, umutla görev yeniden başlar” (URL-3). Ustalıkla şekillendirilen formların işçiliği ve standart yapısı izleyiciye güzelliği sunarken, yok olacağını bile bile suyla temas ettirilmesi ise; belki de aynı işlemi tekrar tekrar yapıp farklı sonuçlar bekleme çabasıysa delilik olarak nitelendirilebilir. Boşuna umut arayışı, sonucun aynı olacağını bile bile eylem boyutuyla amansızca devam eder. İzleyici bu şekilde tekrar eden süreçte, değişen çok bir şey olmasa da insan eyleminin ısrarlı çabasına ve sessiz yıkım anına tanıklık eder.

CAROLINE TATTERSALL (1980-)

İngiliz sanatçı Caroline Tattersall; suyu sıvı ve buz halinde kullandığı iki farklı eseriyle bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Bu araştırma kapsamında ele alınan sanatçılardan farkı suyu iki farklı formda ve kontrollü kullanmasıdır. Suyu kontrollü kullanarak, çamurun çözünme sürecini uzatır. Sürecin uzaması ortaya daha etkili sonuçların çıkmasını sağlamaktadır.

Tattersall; seramik eğitimi aldığı dönemde şekillendirdiği saksıların yanlışlıkla dışarıda kaldığını ve soğukta donan formların görüntüsünün çalışmalarına yeni bir yön verdiğini belirtmektedir. Sanatçı; bu tesadüfi donma durumunun; şekillendirdiği çamurun pişirim sürecinin tam zıttı bir uygulama olduğunu vurgulamaktadır. Bu farkındalık Tattersall’ın yeni çalışmalar üzerinde düşünmesini sağlamıştır. Bu düşünme sürecinde çamurun su ile buluşması ya da kapların içini buzla doldurarak etkilerini gözlemleyen sanatçının bu ilgisi çalışmalarına yavaş yavaş yön vermiştir.

“Aftermath” isimli çalışması (Resim 4), sanatçının 2008 yılında master yaptığı dönemde gerçekleştirdiği bir yerleştirmedir. Bu yerleştirme; 2008 yılında İngiltere’de Royal College of Art’da, 2009 yılında da Flowers East Galerisinde ve British Ceramics Biennale’de sergilenmiştir. Terkedilmiş bir masa şeklinde düzenlenen yerleştirmede; sandalyeler etrafa devrilmiş, masanın üzerindeki tabak ve kâseler, bir olaydan sonra bırakılmış gibi üst üste istiflenmiştir. Masa üzerinde yer alan bu tabaklar porselenden şekillendirilmiş olup, pişirilmemiştir. Masaya suyun akmasını sağlayan sistem lavabo, musluk, su boruları ve plastik kovadan oluşmaktadır. Sistemin işleyişi şu şekilde gerçekleşir. Musluktan akan su lavaboyu doldurmakta, dolan lavabodan taşan su aşağıda yer alan plastik kovaya akmakta ve kovadaki suyun boru sistemi ile yukarıdan tekrar devir daimi sırasında boruda açılan delikten damlayan su pişmemiş servis tabakları ve kâselerin üzerine damlamaktadır. Damlaların sürekliliği ile giderek aşınan, tabakların su ile teması sonucu yumuşayan hatta yüzeye sıçramaya başlayan çamur masayı beyaza boyamaktadır. Kontrollü ve sürekli damlayan suyun kuru çamurda oluşturduğu dokular erozyon etkisi oluşturmaktadır (C. Tattersall ile kişisel iletişim, 05 Nisan 2021).



Resim 4: Caroline Tattersall, “Aftermath” 2009, Sanatçının kişisel Arşivi.

Tattersall, bu anlayışta ürettiği eserlerini eritme performansı ve sürecin kaydı olmak üzere iki biçimde var ettiğini belirtmektedir (C. Tattersall ile kişisel iletişim, 05 Nisan 2021). Sanatçının performans ve video kaydını dahil ettiği eserleri çoğunlukla Yerleştirme olarak sergilemesinin yanı sıra eserlerindeki kavramsal yanı da oldukça ağır basmaktadır.

“Spode Towers” (2011) isimli eserini ise, eski Spode Fabrikalarında kaldığı süre zarfında, burada bulunduğu kalıplara döküm yaparak oluşturmuştur. Dökümle şekillendirme yoluyla elde ettiği bu formları üst üste yerleştirerek iki metreden fazla yüksekliğe ulaşan yerleştirmeler yapmıştır. Yerleştirmeyi oluşturan pişmemiş formlar sergi akşamı buzla doldurularak, buzun erimesi ve sonrasında formları eritme süreci izleyiciye sunulmuştur. Sanatçının kuru formların içine buz koymasıyla elde ettiği buzlu parlaklık, kulelerin sırlı bir çömlek yığını gibi görünmesini sağlamıştır. Fakat zaman içinde buzun eriyerek kuru çamurun içine işlemesi daha yavaş ilerleyen bir süreçte gerçekleşir. Öncelikle buzun erimesi ve çamuru eritmesiyle birlikte kuru çamur yüzeyinde renk değişimleri yaşanmaktadır. Altı hafta süren sergide izleyicinin neler olduğunu anlayabilmesi için serginin ilk yirmi dört saatlik süreci kayıt altına alınmıştır. Sanatçı özellikle kuleler yaptığını, çünkü bu kulelerin kaçınılmaz bir şekilde düşeceğini belirtmektedir (C. Tattersall ile kişisel iletişim, 05 Nisan 2021).

Hem birbiri üzerinde duran hem de birbiri ile ilişkili olan formlar kuleyi oluşturmaktadır. Buzun erimesi ile yumuşayan çamur, formların çökmesini sağlamaktadır. Yavaş yavaş eriyen buzlar birbiri ile bağlantılı formları çökertmektedir. Her bir çöküş, yok oluş bir diğerini etkilemektedir. Belli bir yükseklikte ve birbiri üzerinde duran formlar yere düştüğünde çarpma sesi çıkarır. Birbirine bağlı çok bileşenli bu yapının usul usul erime ve çökme süreci, yok olup giden doğal kaynaklarımızın sessiz çöklükleri gibi yorumlanabilir.



Resim 5-6: “Spode: İyi cins İngiliz porseleni, (Spode Towers), 2011, Sanatçının kişisel Arşivi.

KARIN LEHMANN (1981-)

İsviçreli sanatçı Karin Lehmann, bir seramik atölyesinde profesyonel bir çömlekçi olarak dört yıl çırak olarak çalışmış ve daha sonra güzel sanatlarda eğitim almıştır. Yerel çamurları kullanarak tornada şekillendirdiği geleneksel kap formları, kuruduktan sonra galerinin zeminine belirli aralıklarla yerleştirilir. Çamurdan şekillendirilmiş ve kurumuş kapların içine suyun doldurulmasıyla, form yumuşamaya ve zaman içinde çökmeye başlar (Resim 7-8). Şekillendirmeden ziyade kurumuş çamurun su ile buluşma sürecine tanıklık eden izleyici bu noktada eserle karşı karşıya kalır. Böylelikle sanatçı; çalışmanın şekillendirme sürecinden çok, kurumasından sonra geleneksel kap formunun su ile buluşmasıyla başlattığı yıkım sürecini izleyiciye sunar (K. Lehmann ile kişisel iletişim, 30 Mart 2021).



Resim 7: Karin Lehmann, “Sediment Sampling”, 2014.

Resim 8: Karin Lehmann, “Wiedergänger” (Alm.): Tekrar Yürüyen Kişi, 1-30 Mayıs 2015.

Lehmann aynı üretim biçimi ve anlayışla yaptığı yerleştirmeyi Almanya’da Münster ve Basel’da, Londra, İsviçre ve Ekvador’da benzer biçimde, farklı mekânlarda sergilemiştir. “Tortu Örneklemesi”ni (Sediment Sampling) 2014 yılında Münster’de Çağdaş Sanat Derneği’nde (Förderverein für aktuelle Kunst) 200 adet pişmemiş form ile gerçekleştirmiştir (URL-4). Sanatçının şekillendirdiği ve kuruttuğu formların içine su doldurulmasıyla kuru bünye hızla suyu emer, çatlaklar ve parçalanır. Form suyu emdikçe yumuşar ve biçimsiz bir hal alıncaya kadar geçen geri dönüşüm süreciyle sergilenir. İzleyici; suyu emen çamurun yumuşamış, tabakalaşmış görüntüsü ve formdan geriye kalanlarla karşı karşıya kalır. Çamurun su ile birleşmesi sonucu geri dönüşüm sürecinin başlaması ve izleyicinin bu sürece tanıklık etmesi ile çalışma tamamlanır.

Aynı üretim mantığıyla açtığı diğer sergi ise; Londra’da Seventeen Galleri’de Almanca’da “tekrar yürüyen kişi” anlamına gelen “Wiedergänger” (2015) adını taşımaktadır. Pişmemiş kaplara suyun ilave edilmesiyle yumuşayan çamur, süreçle birlikte çamur halini alır. İzleyici bu nesnelere, tıpkı “Wiedergänger” gibi belirsiz bir durumda, ne bütün ne de yapılmamış bir biçimde yakalar (URL-5).

Lehmann’ın; kırmızı, beyaz ve sarı gibi farklı renklerde çamur bünyeler kullandığı yerleştirmelerinde, renkli çamurun su ile teması sonucu yüzeyde dağılımı izleyiciyi etkileyen bir başka etkidir. Su zamanla formu yumuşatarak dışarı sızmakta ve zemindeki eğimine göre akmaktadır. Kurumuş formun ıslatılmasıyla su dışarı sızmakta ve çamurun akışkan hale gelmesiyle forma ait ağız, boyun gibi belli kısımlar ise sudan etkilenmeden kalmaktadır. Sanatçının izleyiciye sunduğu bu görüntü, pek çok noktadan yoruma açıktır; Çamurun geri dönüştürülebilir olması, su ile teması sonucu yumuşaması hatta akışkan bir hal alması ve yüzeyde bıraktığı lekesele etkiler ya da formun içindeki sudan etkilenmeden, formdan geriye kalan etki ve izler gibi. Kuru formun su ile buluşması sonucu malzeme çamur haline geri döner ve böylelikle tekrardan yeni bir şey yaratma potansiyelini de içinde barındırır. Arkaik ve sade güzelliğin yok oluşu ile karşı karşıya kalan izleyici gördükleri karşısında düşünmeye sevk edilir (K. Lehmann ile kişisel iletişim, 30 Mart 2021).

Eserin geçici ya da kalıcı olmasından ziyade daha çok izleyiciye ulaşmayı hedefleyen sanatçı, görsel açıdan izleyicinin çok da yabancı olmadığı, aslında toprağın su ile temasıyla doğada tekrar eden bir

döngüyü sunar. Fakat bu döngünün izleyiciye sunuluş biçimi hem form, hem de bağlam olarak farklı olduğundan izleyici üzerindeki etkisi doğadakinden çok daha farklıdır.

JUREE KIM (1981-)

Güney Koreli sanatçı Juree Kim, uzun ve titiz bir çalışma ile çatı, baca, tuğla, duvar, pencere gibi detaylarını ustalıklarla şekillendirdiği eserlerinin üretim sürecini kendine saklarken, yıkım sürecini izleyiciye sunmayı tercih eder. Sanatçı, "...mahallesinde yıkılan 1980'ler ve 1990'lar dönemi evlerinin modellerini yapmaktadır. Bu evler, batı ve Kore mimari özelliklerinin benzersiz bir kombinasyonuyla karakterize edilmektedir" (URL-6). İnanılmaz bir şekilde detaylı çalışan sanatçının şekillendirdiği mimari yapılar, çamur bünyenin tabandan su ile teması sonucu yavaş yavaş yumuşar ve çökmeye başlar. Kim, bu yaklaşımı ile "sürekli değişen ve bazen kaybolan fiziksel çevremize büyük ilgi duyan bir sanatçı olduğunu belirtir. Ortama özgü özellikleri, kaçmak istediğimiz bir yerin günlük yaşamlarımızda yakalanan sahnelerin sansasyonel bir tanımını sunmak için kullanır (URL-7).



Resim 9: Juree Kim, "Hwigyeong Serisi" 2011, çamur ve su.

Resim 10: Juree Kim, Wedgwood Müzesi.

Sanatçı; giderek azalan zaman, tükenen ve yok olan tarih, nesnelere, yaşanmışlıklar gibi içinde bulunduğumuz süreçte sahip olduklarımızın geçiciliğini kurumuş çamurun su ile dönüşen doğal döngüsüyle izleyiciye sunar.

Sanatçının eserlerinde ele aldığı son derece detaylı mimari yapılar, yaşam mücadelesi ve koşturmacası içinde insanın göz ardı ettiği öğeler olarak görülebilir. Akıp giden zamanla birlikte aşına olduğumuz bu yapıların su ile buluşmasıyla başlayan süreçte geçirdiği yıkım, eriyen, çürüyen, tortullaşan, yitip giden güzelliğin doğallığını sunar izleyiciye. İnsanların yaşam alanları olan bu mimari yapılar, malzemenin kendi doğal sürecinde gerçekleşen çökme haliyle ortadadır. Sel baskını, toprak kayması ve deprem gibi doğal afetlerde yaşanan bu yıkım anına ait görüntüler, çamur malzemenin doğallığı içinde toprağın geri dönüşümü gibi doğal döngüye vurgu yapmaktadır.

SONUÇ

Çamur malzemenin su ile teması sonucu gerçekleşen erime ya da geri dönüşüm, anlam boyutu ile çok farklı mesaj ve iletilerde bulunmaktadır. Bu döngü aslında doğanın kendi içinde sürekli tekrar etmektedir. Yağmurun yağması ile kurumuş ve çatlamış toprak suyu içine çekmekte, çamur halini almaktadır. Suyun fazla geldiği durumlarda ise; su birikintileri ve göletler oluşmaktadır. Bu doğa için gerekli ve temel bir döngüdür. Fakat insanoğlunun belirli bir biçim verdiği ürünün ya da üretimin tekrar su ile teması çoğu zaman bozulmayı, çözünmeyi ya da yok oluşu işaret eder. Sanatçı kimi zaman bir kap formunu, kimi zaman da derin anlamlar yüklediği bir nesneyi çamurdan şekillendirir. Şekil verilen ve kuruma sonrası su ile temas eden formun ifade ettiği nesnenin yok oluşu, sanatçının ifade etmek istediği kavram, vermek istediği mesaj doğrultusunda çeşitlilik gösterir. Su ile buluşan kuru çamur bünyenin suyu emmesi, izleyiciyi tükenen su kaynakları ve yok olan yaşam alanlarımız üzerinde düşünmeye sevk eder.

Bu çalışma için sanatçıların belirlenmesinde; çamur malzeme ile şekillendirilen üretimlerin, pişirilmemiş olması ve şekillendirildikten sonra su ile buluşma süreci ve sonrası esas alınmıştır. Fakat çalışma açısından ele alınan sanatçılar araştırıldığında, David Cushway, Clare Twomey, Caroline Tattersall ve Karin Lehman'ın seramik eğitimi aldığı ya da seramik geçmişinin olduğu görülmektedir. Juree Kim ise heykel eğitimi almıştır. Sanatçıların aldığı eğitim ve uzmanlıkları şu açıdan dikkate değerdir. Bir seramikçi için, seramik üretimi çoğu zaman şekillendirme, kurutma, pişirme ve sırlama gibi birbirini takip eden süreçlerden oluşmaktadır. Fakat bu çalışma kapsamında ele alınan sanatçılar ve üretimleri bu algının büyük ölçüde değişmekte olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Seramiğin doğasına aykırı olan vernik, plastik veya akrilik boya gibi geçici organik malzemelerin kullanımı çoğu zaman seramik sanatçısının uzak durduğu uygulamalardır. Bu uygulamaların yanı sıra seramiğin temel malzemesi olan çamurun pişirilmeden sunulması, hatta izleyicinin malzemenin geri dönüşüm sürecine tanıklık ettiği geçici çalışmalar yaygınlık kazanmaktadır. Bu durum sanat disiplinleri içindeki sınırların erimesi kadar, seramiğin kendi içindeki standartlarının da değişmesinde etkili olmuştur. Sanatın genişleyen ifade olanakları, çamur malzemenin şekillendirme veya pişirim sürecinde istenmeyen çatlama, kuruma, kırılma, su ile teması sonucu geri dönüştürülebilir yanının öne çıkartılmasına imkân sağlamıştır. Seramik üretiminde karşılaşılabilecek bu durumları önlemek adına çok çeşitli tedbirlerin alındığı bu durumların çağdaş sanatta zengin ifade biçimleri şeklinde kullanıldığı görülmüştür. Çamur malzemenin kullanımındaki bu uygulamalar, sanatçıyı ifade ve anlatım açısından daha da özgürleştirmiştir.

Çamur malzemenin bu kullanımı seramik sanatında da geleneksel seramik üretim ve anlayışının değiştiğini göstermektedir. Bu çalışma kapsamında ele alınan sanatçılar ve üretimleri daha çok yıkım, yok olma, geri dönüşüm ve sürece odaklanmaktadır. Doğal kaynakların tükenmesi biz canlıların yaşamını tehdit etmektedir. Yok oluşu, eksilmeyi, toprağa geri dönüşü ifade etmede çamurun geri dönüştürülebilir yapısı, sanatçıya çok katmanlı bir anlatım imkânı sağlamaktadır. Malzemenin doğal yapısında var olan bu özellik; sanatçının içerik ve anlatımını destekleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Sanatçıların ürettiği eserler, biçimsel açıdan ele alındığında ise; David Cushway çamurdan şekillendirdiği kendi büstünü su ile buluşturmasıyla malzemenin geri dönüşüm sürecinin video kaydı şeklinde izleyiciye sunarak, insanoğlunun yaşam döngüsüne vurgu yapmaktadır. Clare Twomey ise; bildik kap-saksı formunun belirli bir zaman dilimi için tekrar tekrar doldurulmasıyla devam eden boşuna çaba ile ortaya çıkardığı yıkım sürecini izleyiciye hem güzellik hem de delilik sorgulamaları içinde sunar. Caroline Tattersall; yerleştirmelerinde pişmemiş tabak ve kâselerde suyu katı ve sıvı olarak iki farklı formda kullanımı ile diğer sanatçılardan ayrılır. Buzun çözünme süreci ve suyun form yüzeyine damlamasının sürece yayılması, kuru çamur yüzeyinde toprak erezyonu gibi farklı etkiler bırakır. Karin Lehmann; farklı renklerde yerel çamurları kullanarak şekillendirdiği geleneksel kap formunun içinden suyun sızması ve tortullaşan çamur, zeminde oluşan lekelerle daha etkili bir anlatımla izleyiciyi yakalar. Eserlerinde mimari yapıları şekillendiren Juree Kim; insan yapımı binaların, yapıların çöküşü üzerinden zeminin ayaklarımızın altından kayışına dikkat çeker.

“Çamur Malzemenin Süreç Sanatında Kullanımı” başlığı altında ele alınan bu sanatçıların üretimlerindeki ortak nokta; çamur malzemenin ilk halini alması-geri dönüşümü farklı nesnelere ve biçimler üzerinden süreç odaklı olarak izleyiciye sunmalarıdır. Çalışma kapsamında ele alınan her sanatçının şekillendirdiği öğelerin her biri, insana ve yaşamına dair belirli unsurlar olup, çamurdan şekillendirilmiştir. Çamurun su ile buluşmasıyla geriye dönüş süreci, kaynaklarını hızla tükettiğimiz dünyamızdaki yok olmaya dikkat çekmektedir. Bu yanı ile çamur; yaşamdan ölüme, var oluştan-yok oluşa dair pek çok kavramı ifade etmede kullanılan temel, doğal, bildik, tanıdık ve kolay erişilebilir bir malzemedir. Çamurun plastik dilinin sunduğu zengin anlatımı ve geri dönüştürülebilir yapısının yanı sıra, video ve fotoğraf gibi kayıt altına alma, arşivleme, tekrarlama gibi alternatif kullanımlarla seramik sanatçıları kadar çağdaş sanatçılar tarafından da tercih edilen bir malzeme olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

Caroline Tattersall ile 5 Nisan 2021 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim.
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2008) Yem Yayinevi, İstanbul.

Buszek, M. E. (2011) Extra/Ordinary Craft and Contemporary Art, Durham, NC: Duke University Press-Jo Dahn: "Contemporary Conceptual Ceramics" (s. 153-171)

Walden, J. (2013) Art and Destruction, Bölüm 1:, Gray L.
<https://core.ac.uk/download/pdf/29585303.pdf>

Hanaor, C., (2007). Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics, Black Dog Publishing, London, "Contemporary Clay", Clare Twomey (s. 26-37)

Karin Lehmann ile 30 Mart 2021 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim.

Livingstone, A., Petrie, K., (2017) The Ceramic Reader, Bloomsbery Publishing, India.

O'Doherty, B., (2019) Beyaz Küpün İçinde, (Çev. Ahu Antmen) Sel Yayıncılık, İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.davidcushway.com/sublimation/>, (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2020)

URL-2 <https://www.youtube.com/watch?v=qbivYNGraOc>, (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

URL-3 <http://www.claretwomey.com/press.html>, (Erişim Tarihi: 14.03.2021)

URL-4 <https://cfileonline.org/exhibition-karin-lehmann-sediment-sampling/>, Erişim Tarihi: 15.07.2020)

URL-5 <http://www.seventeengallery.com/exhibitions/karin-lehmann-wiederganger/>, Erişim Tarihi: 15.07.2020)

URL-6 <https://londonkoreanlinks.net/2017/06/26/exhibition-visit-contemporary-korean-ceramics-at-the-va/>, (Erişim Tarihi: 03.04.2021)

URL-7 <http://artwaplatform.cafe24.com/article/koreaneye2020/8/206/>, (Erişim Tarihi: 27.02.2021)

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: David Cushway, "Süblimasyon" (Sublimation), cam fanus, çamur, su, video, 2001
(<http://www.interpretingceramics.com/issue008/articles/05.htm> Erişim: 23.06.2020)

Resim 2-3: Clare Twomey, "Bu delilik mi. Bu güzellik mi." çamur, su, 2010, Siohan Davies Stüdyoları.

http://www.claretwomey.com/projects__is_it_madness._is_it_beauty.html#:~:text=In%20Is%20it%20madness.,without%20surprise%3B%20with%20hope%E2%80%9D Erişim: 19.03.2021

Resim 4: Caroline Tattersall, "Aftermath" 2009, Sanatçının kişisel Arşivi.

Resim 5-6: "Spode: İyi cins İngiliz porseleni, (Spode Towers), 2011, Sanatçının kişisel Arşivi.

Resim 7: Karin Lehmann, "Sediment Sampling", 2014. <https://cfileonline.org/exhibition-karin-lehmann-sediment-sampling/>, 15.07.2020

Resim 8: Karin Lehmann, "Wiedergänger" (Alm.): Tekrar Yürüyen Kişi, 1-30 Mayıs 2015.
<https://www.iloboyou.com/karin-lehmann-art-installation-broken-vessels/>, 15.07.2020

Resim 9: Juree Kim, "Hwigyeong Serisi" 2011, çamur ve su.

https://www.dodooba.com/guide_details.php?ref_id=6283&feature_type=0&fbclid=IwAR0DI_JhFmZ00bbzmeckOWcA5FBSyHuOdScbYVfgGjSXpyr9p1yQrV2PJM0 Erişim: 14.03.2021

Resim 10: Juree Kim, Wedgwood Müzesi, <https://www.kim-bagley.com/blog/the-british-ceramics-biennale-2017?c=1> Erişim: 14.03.2021

İFOGRAFİK TASARIMINDA KULLANILAN WEB TEKNOLOJİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Burcu Burçak ERDAL
Sinop Üniversitesi, Türkiye
burcakerdal@sinop.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-2492-3988>

<i>Atf</i>	Erdal, B. B. (2021). İFOGRAFİK TASARIMINDA KULLANILAN WEB TEKNOLOJİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 797-812.
------------	--

ÖZ

Günümüzde bilginin görselleştirilmesi sürecinde en çok tercih edilen yöntemlerin başında infografikler gelmektedir. Özellikle gelişen teknolojiler infografik tasarım süreçlerini kolaylaştırmakta ve herkese infografiklerden yararlanma yolunu açmaktadır. Gelişen teknolojilerin sunduğu olanaklar da infografiklere yeni özellikler katmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, infografik tasarımında kullanılan web teknolojilerin belirlenmesi ve bu teknolojilerin belirli ölçütler bağlamında karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bu ölçütler arasında Türkçe dil desteği, ücretlendirme seçenekleri, kullanım amaçları, içerik zenginliği ve infografik türleri yer almaktadır. Belirlenen web teknolojileri içerik analizi yöntemiyle detaylı olarak incelenmiştir. İnceleme sonucunda infografik tasarımında kullanılan sekiz web teknolojisi belirlenmiştir. Bunlar; Canva, Venngage, Easel.ly, Piktochart, Infogram, Visme, Genially ve Visually'dir. İçerik analizi sonucunda Türkçe dil desteği ölçütünde Canva'nın ön plana çıktığı belirlenmiştir. Ücretlendirme seçeneklerine göre teknolojiler incelendiğinde ise tamamen ücretsiz kullanıma yönelik bir seçenek bulunmadığı, kısıtlı özellikler sunularak ücretsiz kullanıma izin verildiği görülmüştür. Kullanım amaçlarında ise bireysel, iş ve eğitim amaçlı kullanım yaygındır. Tüm infografik teknolojilerin zengin içerikler sunduğu belirlenmiş ve infografik türleri açısından Genially, etkileşim özellikleri sunması açısından diğerlerinden ayrılmıştır. İnfografiklerdeki yeni eğilimin etkileşimli infografikler olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler İnfografik, Web Teknolojileri, Etkileşim

COMPARISON OF WEB TECHNOLOGIES USED IN INFOGRAPHIC DESIGN

ABSTRACT

Today, creating infographics is one of the most preferred methods in the process of visualization of information. Emerging technologies facilitate infographic design processes and make them available for everyone to benefit from them. The possibilities offered by emerging technologies also add new features to the infographics. Thus, it was aimed to determine the web technologies used in infographic design and to compare these technologies according to certain criteria. These criteria include Turkish language support, pricing options, intended use, content richness and variety of infographic types. The determined web technologies were examined in detail with the method of content analysis. As a result of the examination, the web technology used in eight infographic designs was determined. These are Canva, Venngage, Easel.ly, Piktochart, Infogram, Visme, Genially and Visually. As a result of the content analysis, it has been determined that Canva comes to the fore in the Turkish language support criterion. When the technologies are examined according to the pricing options, it is seen that there is no option

for completely free use, and free use is allowed by offering limited features. For usage purposes, individual, business, and educational use are common. It is noteworthy that all the infographic technologies offer rich content and Genially differs from others in terms of infographic types by providing interactive features. It is determined that the new trend in infographics is interactive infographics.

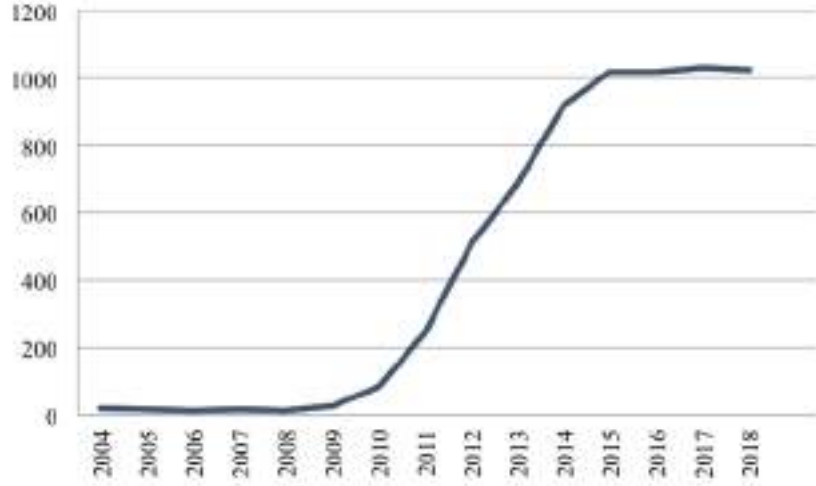
Keywords: *Infographic, web technologies, interactivity.*

*Bu çalışma 6. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu – ASOS Congress’te sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

Tarih boyunca insanlar kendi düşüncelerini başkalarıyla paylaşmak ve diğerlerinin düşüncelerini etkilemek için bilgiyi tasarlama ve aktarma üzerine çaba harcamışlardır. Günümüzde ise teknolojik gelişmelerle birlikte bilgi çağı olarak adlandırılan zaman diliminde karmaşık ve yoğun bilgi hayatı etkilemeye başlamıştır. Bu durumda ortaya daha fazla bilgiden ziyade doğru bilgiyi doğru zamanda doğru kişilere etkili bir biçimde aktarma ihtiyacı çıkmıştır (Coates ve Ellison, 2014). Özellikle internetin gelişmesiyle birlikte karmaşık bilgiyi insanlara öğretici bir yolla aktarmada infografikler popülerlik kazanmıştır. Tablo 1’de 2004-2018 yılları arasında Google’da infografik kelimesinin web tabanlı arama sayıları gösterilmiştir.

Tablo 1. Infografik kelimesinin 2004-2018 yılları arasındaki arama sayısındaki artış



Kaynak: URL-1

Tablo 1 incelendiğinde infografiklerin popülerlik kazandığı yılın 2010 başlangıcı olduğu söylenebilir. Bu yıldan itibaren artışın belirli ivmeyle devam ettiği, son yıllarda ise sabit bir seviyede ilerlediği görülmektedir. Bu durum infografiklerin popülerliğinin günümüzde de devam ettiğini göstermektedir. Özellikle infografiklerin çevrimiçi olarak yayınlanması ve paylaşılması ile bu kavram herkesin dikkatini çekmiş ve farkındalığın artmasına yol açmıştır (Krum, 2014). Bu durum infografiklerin çevrimiçi olarak kolay bir şekilde tasarlanabileceği yeni teknolojilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artan teknolojilerle birlikte farklı özellikler sunan bu teknolojilerin belirlenmesi ve özelliklerinin karşılaştırarak avantaj ve dezavantajlarının ortaya konulması önemli görülmüştür. Bu doğrultuda çalışmada, infografik tasarımında kullanılacak web teknolojilerinin belirlenmesi ve karşılaştırılması amaçlanmıştır.

İnfoğrafğin Tanımı, Önemi ve Kapsamı

İçinde bulunduğumuz iletişim çağında özellikle sosyal medyanın gelişmesiyle birlikte yoğun bir bilgi bombardımanı yaşanmaktadır. Günlük hayatta, her an ve her yerde artan bir bilgi yoğunluğu ile karşılaşmaktadır. Dolayısıyla bu bilgi bombardımanından sıyrılmak için yollarından biri olarak infografikler ortaya çıkmıştır. Bilginin görselleştirilmesi sürecinde infografiklere daha fazla ihtiyaç

duyulmaktadır. Böylece infografikler, bilgi görselleştirilmesinde kullanılan yöntemlerden biri olmanın yanında teknolojinin de hızlı ilerlemesi ve bilginin sürekli olarak artmasıyla dijital dünyada sıkça kullanılan ve aynı zamanda insanların bilgiyi anlamlandırma süreçlerini kolaylaştırmasının da etkisiyle popülerlik kazanmıştır (Lankow, Ritchie ve Crooks, 2012).

İnfografik, "bilgi" ve "grafik" kelimelerinin bir birleşimidir. Dikkat çekmek ve kavrayışı artırmak için tasarlanmış bir görsel iletişim şeklidir. "Bir resim bin kelimeye bedeldir." ifadesi görsel iletişimde infografiğin değerini betimleyen en anlamlı ve kısa cümlelerden biridir. İnfografikler, karmaşık bir bilginin kolayca anlaşılabilir ve içselleştirilebilir şekilde sunulmasında verilerin ya da fikirlerin görselleştirilmesi olarak tanımlanabilir (Smiciklas, 2012). İnfografik kullanımında önemli olan karmaşık bilginin güdüleyici bir yolla iletişim amaçlı kullanılmasıdır (Harrison, Reinecke ve Chang, 2015).

İnfografik tasarımında sayfalar dolusu bir metin yerine görsel tasarım öğeleri (tipografi, renk, ikon, piktogramlar ve grafikler) kullanılmaktadır. Tasarım elemanları, sayfa düzeni, renk, tipografi ve görsel öğelerin (ikon-piktogram) amaca ve hedef kitleye göre tasarlanması ile ortaya iyi bir infografik çıkmaktadır. İnfografikler tasarım elemanlarının doğru kullanılması ile bir infografik tasarımının etkili, öğrenmesi zevkli, kitleyi bilgilendirmesi, ikna edici ve kısa sürede çok bilgiye ulaşmamızı sağlar (Krum, 2014). Bunun için de iyi bir tasarım bilgisine sahip olmak gerekmektedir. Doğru tasarlanmış bir infografik izleyicilere sadece hikâye anlatmaz, aynı zamanda kullanılan grafikler ve görselleştirmeler sayesinde daha akılda kalıcı olmasını sağlar (Siricharoen, 2013). Amaca uygun iyi tasarlanmış infografikler verilmek istenen mesajı veriyle bütünleştirerek anlamlı bir şekilde iletir (Wright, 2016). Lankow, Ritchie ve Crooks'a (2012) göre iyi tasarlanmış bir infografiğe bakıldığında infografikle ilgili her şey bir anlam kazanır. Bunun için üç bileşenin önemine vurgu yaparlar. Bunlar; amaca uygunluk, doğruluk ve güzelliştir. Amaca uygunluk, tasarlanan infografiğin kişinin ya da kurumun hedeflerine uygun olarak kullanılmasıdır. Doğruluk, infografik tasarımında kullanılan bilginin güvenilir, ilgi çekici ve eksiksiz oluşudur. Güzellik ise infografiğin doğru formatta ve yüksek tasarım kalitesinde oluşturulmasıdır.

İnfografikler gün geçtikçe daha fazla kullanım alanlarına sahip olmaya ve birçok sektörde iletişim ve bilgilendirme amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Böylece günümüzde kişilerin aşırı bilgiye maruz kaldığı ve dikkat sürelerinin kısaldığı düşünüldüğünde her alanda çalışan kurumlar infografikleri hızlı bir şekilde bilgiyi aktarmada kullanılmaktadır (Smiciklas, 2012). Bu nedenle infografiklerin kullanım alanları çok yaygındır. Başta pazarlama ve reklam sektörleri olmak üzere eğitim, sağlık, ulaşım, turizm ve diğer pek çok sektörde infografikler kullanılmaktadır. Bu sektörler bilgiyi görselleştirme yöntemi olarak infografiği seçmektedir. Bu durumda düşünülmesi gereken infografiğin farklı sektörlerde kullanılması için nasıl tasarlanması gerektiğidir. Her sektörün veri yoğunluğu farklı olduğu için infografik tasarımlarında farklı infografik türleri tercih edilmektedir. Lankow, Ritchie ve Crooks'a (2012) göre infografik tasarımında iki yaklaşım vardır. Bunlar keşfedici ve hikayeleştirici yaklaşımdır. Bu iki yaklaşımın özellikleri aşağıdaki tabloda verilmektedir.

Tablo 2. İnfografik tasarımındaki yaklaşımlar

Keşfedici	Hikayeleştirici
Özellikler	
Minimalist	Açıklayıcı
Sadece veriyle ilişkili tasarım elemanları kullanılır.	Tasarım odaklıdır.
Bilgi iletişimini amaçlar.	Etkileyici görseller ile izleyicinin ilgisini çekmeyi amaçlar.
Bilgilendirme açık ve özdür.	Bilgilendirir ve eğlendirir.
Uygulama Alanları	
Akademik Araştırma	Yayınlar
Bilim	Bloglar
Ticari Zeka	İçerik Pazarlama
Veri Analizi	Ürün Satışı ve Pazarlama

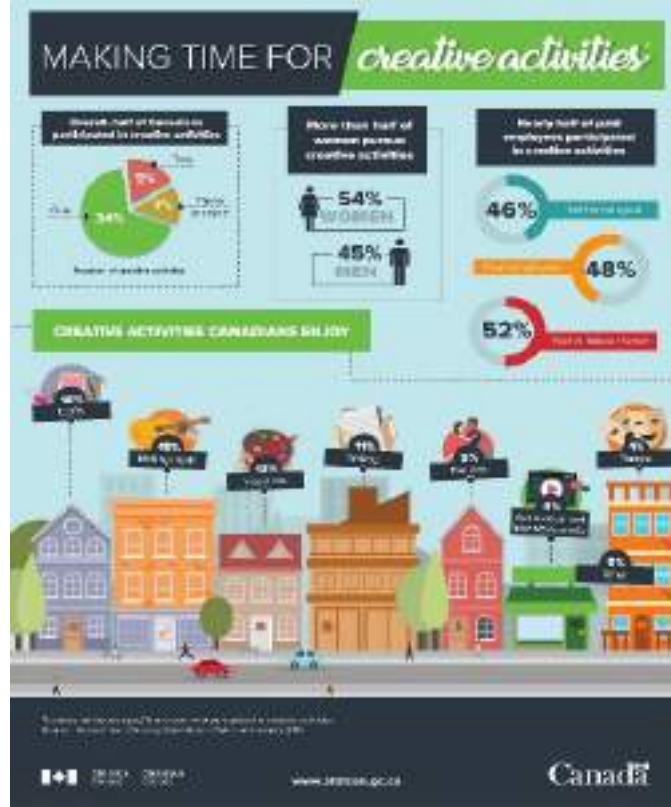
Tablo 2’de özetlendiği üzere akademik araştırmalar, bilim, veri analizi gibi veri yoğunluğu yüksek olan alanlarda keşfedici yaklaşıma dayalı minimalist, veriyi ön plana çıkaran, bilgiyi açık ve öz bir şekilde vermeyi amaçlayan infografikler tasarlanmaktadır. Burada amaç okuyucuyu bilgilendirmektir. Diğer bir yaklaşımda ise okuyucunun ilgisini infografik tasarımına çekmek olduğundan tasarım odaklı ve etkileyici görseller kullanılarak hikayeleştirme yoluna gidilmektedir. Bu yaklaşıma dayalı infografikler genellikle bloglar ve pazarlama gibi ürünlerin veya yayınların ön plana çıkarıldığı tasarımlarda tercih edilmektedir.

Lankow, Ritchie ve Crooks’un (2012) ortaya koyduğu tasarım yaklaşımları yoğun verileri sınıflandırma ve amaca uygun bir şekilde görsele dönüştürmeye yardımcı olmaktadır. Böylelikle konuya göre infografik türünü seçmek kolaylaşmaktadır. Bilginin görselleştirilerek izleyiciye sunulması da verilmek istenen mesajın akılda kalıcılığını arttıracaktır (Oetting, 2015). Önemli olan seçtiğimiz görsel formatın sunmak istediğimiz bilgiyle uyumlu olmasıdır. Hangi infografik türünün hangi amaca ve hedef kitleye en iyi şekilde hizmet ettiği önemlidir (Dunlap ve Lowenthal, 2016). Doğru infografik türünü seçerken anlatılmak istenen konuyla örtüşmesine dikkat edilmelidir. Bu şekilde verilmek istenen mesajı izleyicilere ulaştırılabilir ve doğru bilginin öğrenilmesi sağlanabilir.

Lankow, Ritchie ve Crooks’un yaklaşımlarından farklı olarak infografik tasarım siteleri infografikleri işlevlerine göre türlere ayırmaktadır. Örneğin, infografik tasarımı için kullanılan sitelerden biri olan Venngage, infografikleri istatistiksel, bilgilendirici ve coğrafi infografikler, zaman akışı, süreç, karşılaştırma, hiyerarşi, liste, özgeçmiş infografikleri olmak üzere 9 türe ayırmaktadır. Başka bir tasarım sitesi olan Visme ise 13 farklı türde infografiklere yer vermektedir. Siricharoen (2013) ise infografikleri istatistiksel, zaman çizgisi, süreç tabanlı, konum ve coğrafi tabanlı olarak türlere ayırmaktadır. Lankow, Ritchie ve Crooks’a (2012) göre ise infografikler üç türe ayrılabilir. Bunlar; durağan, hareketli ve etkileşimli infografiklerdir. Durağan infografikler, verinin diagramlar ve grafikler kullanılarak hikayeleştirilmesini içeren anlık resim kareleridir (Segel ve Heer, 2010). Hareketli infografiklerde, verilerin hikayeleştirilmesinde çoklu ortam öğelerinden (müzik, ses, video, animasyon vb.) yararlanılır

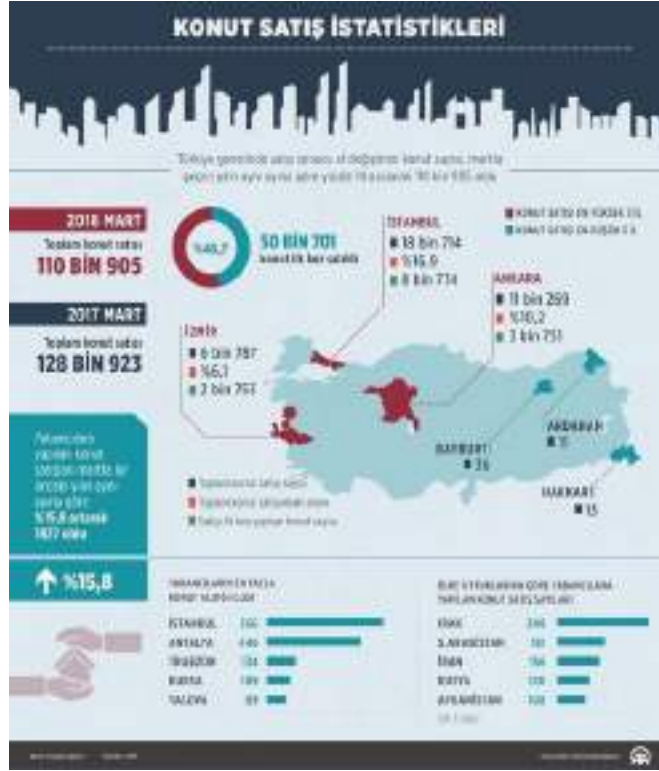
(Locoro ve ark., 2017). Etkileşimli infografik ise genellikle web tabanlı olup kullanıcı tercihlerine göre bilgilerin gösterildiği türdür (Shafipoor, Sarayloo ve Shafipoor, 2016).

Bu bilgiler ışığında Resim 1, 2, 3, ve 4, infografik türlerine göre incelendiğinde, Resim 1’de ‘*Making time for creative activities?*’ adlı infografik çalışmasında kullanılan grafikler ile sayısal bilgiler görselleştirilip bilgi verme amaçlanırken aynı zamanda illüstrasyonların kullanılmasıyla hikayeleştirerek anlatım daha eğlenceli ve akılda kalıcı kılınmıştır. Bu infografikte kullanılan renkler ve tasarım öğeleri de tutarlı bir şekilde kullanılmıştır. İnfografik tasarımda tutarlılık, mesajın açık ve mantıksal olarak iyi yapılandırılmış olması, ilişkili metin ve görsellerin kullanılması ve uyumlu tasarım öğelerini içermesiyle ilişkilidir (Dunlap ve Lowenthal, 2016). Bu nedenle Resim 1 için hem keşfedici hem de hikayeleştirici tasarım yaklaşımlarını kullandığı ve durağan bir infografik türüne sahip olduğu söylenebilir.



Resim 1. Making time for creative activities.

Kaynak: URL-2



Resim 2. Konut satış istatistikleri.

Kaynak: URL-3

Resim 2’de ‘Konut Satış İstatistikleri’ adlı infografikte bilgi iletişimi amaçlanmıştır. Keşfedici yaklaşıma göre tasarlanan infografikte sadece veriyle ilişkili tasarım elemanları kullanılmıştır. Açık zemin üzerine kullanılan renk paletleri ve tasarım elemanları minimalist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Minimalist tasarımlar, mümkün olduğunca az tasarım öğesini (az renk, tek rengin farklı tonları, sade şekil, sade tipografi vb.) içeren kompozisyonlardır (İlbars, 2019). Resim 2’de görüldüğü üzere kırmızı ve mavi rengin tonları ölçülü olarak kullanılmıştır. Az sayıda grafik ve şekle yer verilerek belirli bir düzen içerisinde rakamsal verilerin ön plana çıkması sağlanmıştır.

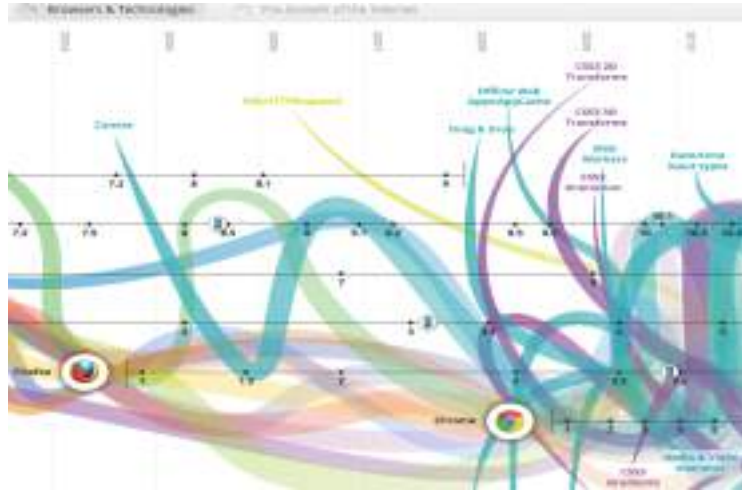
Resim 3’te ‘Virtual reality’ adlı hareketli infografik örneğine yer verilmiştir. Bilgi vermek amaçlı hazırlanan bu infografik tasarımında etkileyici görseller ile izleyicinin ilgisini çekme amaçlanmıştır. Teknolojinin ilerlemesi infografik tasarımında da kendini göstermektedir. Hareketli tasarım elemanlarının kullanılması infografiklerin izleyici gözünde etkileyici olmasını sağlamaktadır.



Resim 3. Virtual Reality.

Kaynak: URL-4

Resim 4'te 'The Evolution of the web' adlı keşfedici yaklaşıma göre ve zaman çizgisi türünde tasarlanmış etkileşimli bir infografik bulunmaktadır. 1990-2012 yılları arasında Web'in evrimi ile ilgili bilgilere yer verilmektedir. Bu tasarımda hareketli infografikten farklı olarak etkileşim unsurları ile izleyiciyi tasarıma dahil etmek amaçlanmıştır. Tasarım üzerinde gezinirken fare imleci ile istenilen yere tıklanarak ilgili bilgiler görüntülenebilmektedir.



Resim 4. The Evolution of the web.

Kaynak: URL-5

İnfoğrafik Tasarımında Web Teknolojilerinin Rolü

1990'lı yılların ortalarından itibaren internetin yaygınlaşmasıyla birlikte web teknolojilerindeki gelişmeler de hız kazanmıştır. Bu gelişim sürecini tanımlamak için farklı kavramlaştırma çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalardan birinin sonucu olarak O'Reilly (2005) tarafından yapılan Web 2.0 kavramı ortaya çıkarılmıştır. Web 2.0, internet kullanıcılarının internetle üzerindeki uygulamalarla olan ilişkilerini ortaya çıkarmak için kullanılmaktadır.

Web 2.0 öncesi dönem Web 1.0 olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde içerikler sadece belirli yazılım becerisine sahip kişiler tarafından geliştirilmektedir. Kullanıcılar ise sadece sunulan içerikleri görüntüleyebilmektedir (Horzum, 2010). Bu dönemde kullanıcıların sunulan içerikle herhangi bir etkileşime geçmesi olanaklı değildir. Dolayısıyla bu dönem kullanıcıların sunulan içeriklere katkı

getiremediği, içerikler üzerinde herhangi bir söz hakkının bulunmadığı ve tek taraflı bilgi aktarımının olduğu bir ortam olarak ifade edilmektedir (Kekeç Morkoç ve Erdönmez, 2015). Web 2.0 ile genel olarak içerik tüketicisi olarak değerlendirilen kullanıcılar, içerik oluşturucusu konuma geçmiştir (Cormode ve Krishnamurthy, 2008). Bu iki dönem arasındaki temel farklılıklar Tablo 3'te gösterilmektedir (O'Reilly, 2005; Boulos ve Wheelert, 2007; Musser, O'Reilly ve ark., 2007; Coleman ve Levine, 2008)

Tablo 3. Web 1.0 ile Web 2.0 arasındaki temel farklılıklar

Web 1.0	Web 2.0
Sunulan içerik durağandır.	Sunulan içerik dinamiktir.
Mesaj iletimi tek yönlüdür.	Mesaj iletimi iki yönlüdür.
Belirli teknoloji kullanımları kullanıcılara sunulur.	Yeni teknolojilerin bireysel kullanımları ve kullanıcıların içerik oluşturmaları söz konusudur.
Bilginin aranması ve okunması söz konusudur.	Bilgi yayınlanır ve düzenlenir.
Akış takibine dayalı bir iletişim söz konusudur.	Karşılıklı ilişkilerin bulunduğu etkileşimler söz konusudur.

Tablo 3'te görüldüğü üzere kullanıcıların gelişen teknolojiler doğrultusunda Web ile olan ilişkilerinde büyük değişiklikler yaşanmaktadır. Önceleri sadece belirli teknolojilerin olması, bilginin aranıp okunması, içeriklerin durağanlığı, tek yönlü iletişimin olması ve içeriklere herhangi bir katkı getiremiyor olması gibi yaşanan zorluklar Web 2.0 ile ortadan kalkmaktadır. Bu zorlukların ortadan kalkması görsel iletişim tasarımını da etkilemekte, yeni yaklaşım ve teknolojilerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

İnfoğrafikler, görsel iletişim tasarımında yeni bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Şirketler, eğitimciler, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar infografikleri iletişim süreçlerinde kullanmaktadır. Bu tür şirketlerin infografikleri kullanma sebeplerinden en başta büyük verilere sahip olmaları gelmektedir. Büyük miktarda bilgiyi kitlelere sunmak, iletişim sağlamak, kolay bir şekilde anlamak, neden sonuç ilişkisini belirlemek, bilgiyi sınıflandırmak ve veriler arasında ilişkiyi kurabilmek için infografiklere ihtiyaç duymuşlardır (Osterman, Reio ve Thirunarayanan, 2013).

İnfoğrafiklerin yaygınlaşma sürecinde web teknolojileri büyük rol oynamıştır. Önceleri sadece web sayfalarını görüntüleyebilen kullanıcılar, web teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte web sayfalarına içerik ekleyebilir, düzenleyebilir ve bu içerikleri başka kullanıcılarla birlikte paylaşabilir duruma gelmiştir (Solomon ve Schrum, 2007). Bu durum infografik tasarımına da etki etmiş ve farklı web teknolojileri, kullanıcıların infografik tasarlama süreçlerini kolay bir şekilde gerçekleştirebilmeleri için geliştirilmiştir. Bu gelişmelerle birlikte eğitim, tasarım, sağlık, ulaşım, ticaret vb. birçok alanda çalışan kişiler bu teknolojileri kullanarak infografikleri kendi amaçları doğrultusunda kolay bir şekilde kullanılabilmektedir.

İnfoğrafiklerin yaygın bir şekilde kullanılması ve web teknolojilerinin de bu doğrultuda artması, ortaya doğru web teknolojisinin seçilmesi durumunu çıkarmıştır. Bu doğrultuda bu çalışmada infografik tasarımında yaygın olarak kullanılan web teknolojileri belirlenmiş ve bu web teknolojilerinin özellikleri karşılaştırılmıştır. Bu çalışmada, her düzeyde tasarım bilgisine sahip olan kişilerin kullanabileceği farklı türden infografiklerin oluşturulabildiği web tabanlı teknolojilerin tanıtılması ve karşılaştırılması amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırmada infografik tasarımı için kullanılan web tabanlı teknolojilerin tanıtılması ve karşılaştırılması amaçlanmıştır. McMillan (2000) web sitelerinin içerik analizi yöntemiyle analiz edilme sürecini dört adımda gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir. Bu adımlar; araştırma sorularının oluşturulması, örneklemin belirlenmesi, verilerin toplanması ve analizi ile analizin güvenilirliğidir. Bu kapsamda iki araştırma sorusu belirlenmiştir. Bunlar; infografik tasarımında kullanılan web teknolojileri ve bu web teknolojileri arasındaki farklılıklar nelerdir sorularıdır. İkinci adımda araştırma soruları doğrultusunda infografik oluşturma, infografik tasarımı ve bilginin görselleştirilmesi kavramları web tabanlı teknolojiler ile ilişkilendirilerek arama motorlarında aratılmıştır. Bu arama sonucuna göre sekiz farklı infografik oluşturma teknolojisi belirlenmiştir. Belirlenen teknolojilerin karşılaştırılmasında Türkçe dil desteği, ücretlendirme seçenekleri, kullanım amaçları, içerik zenginliği ve infografik türlerinin çeşitliliği ölçütleri kullanılmıştır. Ölçütlerin belirlenmesi sürecinde eğitim teknolojileri alanında uzman bir akademisyenden görüş alınmıştır. Ölçütlere karar verme sürecinde belirlenen infografik teknolojilerinin temel özellikleri incelenmiştir. Bu ortak özellik ve farklılıklara göre beş ölçütü içeren bir form hazırlanmıştır. Hazırlanan form ile ölçütler kullanılarak veriler toplanmıştır. Verilerin analizinde içerik analizinden yararlanılmıştır. Berelson (1952), içerik analizini herhangi bir iletişimin gözlemlenen içeriğinin nesnel, sistematik veya nicel olarak incelenmesini sağlayan bir teknik olarak tanımlamaktadır. McMillan (2000) bu tekniğin web sitelerine de uyarlanabileceğini belirtmiştir.

BULGULAR

İnfografik Tasarımında Kullanılan Web Teknolojileri

Son yıllarda teknolojinin hızlı ilerlemesinin getirdiği olanaklarla yoğun bilgi birikimini görsel yöntemlerle anlatmak için birçok infografik tasarım sitesi oluşturulmuştur. Bu tasarım sitelerinin en önemli yönlerinden birisi her kullanıcıya yönelik kullanım kolaylığı ve her sektöre yönelik içerikler sağlamasıdır. Oluşturmak istenilen tasarımlar için hazır şablonlar, grafikler, ikonlar ve şemalar sunulmaktadır. Önceden tasarlanmış infografik temaları kullanıcılara farklı kolaylıklar sağlamaktadır. Bu doğrultuda yapılan araştırmada infografik tasarımında sıklıkla kullanılan web teknolojileri arasında sekiz web teknolojisi belirlenmiştir. Bunlar; Canva, Venngage, Easel.ly, Piktochart, Infogram, Visme, Genially ve Visually'dir.

Canva

Canva'nın amacı profesyonel bir tasarımcıya ihtiyaç duymadan etkili grafikler hazırlanması yardımcı olmaktadır. Bu kapsamda logo, afiş, kartvizit, el ilanı, broşür, özgeçmiş ve infografik gibi farklı türde içerikleri barındırmaktadır. 10 milyondan fazla kullanıcıyla geniş bir kitleye hitap eden Canva, hikayesine 2012 yılında başlamıştır. Üniversitede grafik tasarım programlarını öğretirken öğrencilerin temel bilgileri öğrenmekte zorlandığını fark eden Melanie Perkins, Canva fikrini geliştirmiştir. Cliff Obrecht ile birlikte çalışarak öğretmen ve öğrencilerin kendi yıllıklarını oluşturmalarını kolaylaştıran çevrimiçi tasarım aracı Fusion Books'u hizmete sunmuşlardır. İkili kısa süre içinde geliştirdikleri teknolojinin çok daha yaygın bir şekilde kullanılabilmesini fark etmiştir. Derinlemesine araştırmalardan sonra kurucu ortak Cameron Adams ile birlikte Canva'yı hayata geçirmişlerdir (URL-6). Kurulma tarihinden itibaren Canva üzerinde 100 milyonu aşkın tasarım oluşturulmuştur. Canva web teknolojisinin sitesine <https://www.canva.com/> adresinden erişilmektedir.

Venngage

Venngage, 2011 yılında faaliyete başlayan ve farklı görsel içerikler (logo, afiş, poster, e-kitap, broşür, infografik vb.) hazırlanabilen bir web teknolojisidir. Özelleştirilebilir infografik şablonları ve farklı yazı tipi, renkleri ile infografikler oluşturulabilir. Dünyanın farklı ülkelerinden kullanıcılara hitap eden Venngage, 21.000 üzerinde işletmeye hizmet vermektedir. Farklı ücretlendirme paketleri ile işletmelere, kâr amacı gütmeyen kuruluşlara ve eğitimcilere tasarım yapma olanakları sunmaktadır. Venngage teknolojisinin sitesine <https://venngage.com/> adresinden erişilmektedir.

Easel.ly

Easel.ly, infografik tasarımı oluşturmak ve paylaşmak için geniş bir şablon, şekil kütüphanesi ve ikonlara sahiptir. Easel.ly, gelişmiş grafik oluşturma araçlarına sahip olduğu için tasarım manuel olarak tasarımcıya bağlıdır. Tasarıma bağlı olarak şekillerin boyutlarını veri değerlerine uyacak bir şekilde ayarlanabilmektedir (Krum, 2014). Herkese fikrini etkileyici bir görsel ile sunma olanağı verme misyonu ile yola çıkan Easel.ly, sadece infografik tasarımları üzerine odaklanmaktadır. Easel.ly bir düşünceyi, ders planını görselleştirmek veya farklı konseptlerde formlar tasarlamak isteyen eğitimciler, öğrenciler, işletme sahipleri ve yöneticiler için ideal bir web teknolojisidir. Bununla beraber infografiklerin sınıfta, öğrenci etkinliklerinde, iş sunumlarında ve kurslarda kullanımı için ücretsiz e-kitaplar sunmaktadır. Easel.ly web teknolojisinin sitesine <https://www.easel.ly/> adresinden erişilmektedir.

Piktochart

Piktochart 'ın geliştirilme fikri Ching ve Andrea tarafından 2011 yılında Malezya'da ortaya çıkmıştır. Piktochart da infografik tasarımı dışında rapor, afiş, sunum, etkinlik duyurusu gibi görsel içeriklerin hazırlanmasına olanak sunmaktadır. İşletmelere, eğitimcilere ve kâr amacı gütmeyen kuruluşlara farklı ücret paketleri ödeme imkânı sağlamaktadır. Piktochart'ın kütüphanesindeki 814 şablon aracılığıyla 16 milyondan fazla kullanıcı tarafından 34 milyondan fazla görsel oluşturulmuştur. Bu web teknolojisinin sitesine <https://piktochart.com/> adresinden erişilmektedir.

Infogram

Infogram, infografik oluşturmak ve paylaşmak için oluşturulmuş web teknolojilerinden biridir. Çevrimiçi bir araçtır ve kendi verilerinize göre bireysel tasarımlar yapabileceğiniz geniş görsellere sahiptir. 2012 yılında Uldis Leiterts, Raimonds Kaze ve Alise Semjonova tarafından kurulan Infogram, veri okuryazarlığını geliştirmek amacıyla oluşturulmuştur. Infogram aracılığıyla 4 milyondan fazla kullanıcı 1,5 milyardan fazla görsel tasarlamıştır. Görseller arasında infografik dışında raporlar, grafikler, haritalar ve sosyal medya grafikleri bulunmaktadır. Infogram pazarlama, eğitim, medya, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar gibi farklı sektörlerde hizmet vermektedir. Bu web teknolojisinin sitesine <https://infogram.com/> adresinden erişilmektedir.



Resim 9. Infogram arayüz tasarımı.

Kaynak: <https://infogram.com/>

Infogram, infografik oluşturmak için diğer web teknolojilerinde olduğu gibi geniş infografik şablonlarına sahiptir. Resim 9'da infogram arayüz tasarımı bulunmaktadır. Görseldeki gibi bir şablon seçip eklenen veriler ile tasarım özelleştirilebilir. Ayrıca Infogram'da grafikler hareketlidir, bu da yapılan tasarımlara uygun şekilde animasyon eklenmesini sağlamaktadır. Oluşturulan infografik tasarımı web sitelerine konulabilir, sosyal medyada yayınlanabilir ve paylaşılabilir.

Visme

Visme 100'den fazla ülkede 750 binden fazla pazarlamacı, iletişimci, yönetici ve eğitimci tarafından kullanılan etkileşimli sunumlar, infografikler, raporlar, grafikler, haritalar vb. içerikler oluşturulabilen bir web teknolojisidir. Ücretsiz kullanımda beş projeye kadar izin verilmektedir. Oluşturulan görseller jpg ve png dosya formatlarında indirilmektedir. Öğrenci ve öğretmenler için farklı ücretlendirmeler bulunmaktadır. Bu web teknolojisinin sitesine <https://www.visme.co/> adresinden erişilmektedir.

Genially

Genially herkesin etkileyici, interaktif ve animasyonlu içerikler oluşturmasına yardımcı olmayı amaçlayan bir web teknolojisidir. Genially bilginin sunumuna, yaygınlaşmasına ve öğretilmesine, iletişimin güçlenmesine katkı getirmektedir. 190'dan fazla ülkede 1 milyondan fazla kullanıcı tarafından görsel içerikler oluşturulmaktadır. Genially işletme, medya, eğitim, pazarlama ve tasarım sektörlerinde çalışanlar için kullanışlı bir teknolojidir. Diğer infografik tasarlama teknolojilerinden farklı olarak interaktif içeriklerin de oluşturulması Genially'nin özellikle eğitimde kullanımını sağlamaktadır. Genially'nin eğitimcilere özel sunduğu 200'den fazla şablon ile 500 binden fazla öğrenci ve öğretmene ulaşılmış durumdadır. Oyunlaştırılmış içerikler ile öğrencilerin hatırlamasını ve güdülenmesini sağlamaktadır (URL-7). Bu web teknolojisine <https://www.genial.ly/> adresinden erişilmektedir.

Visually

Visually, diğer infografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinden farklı olarak ücretsiz kullanım olanağı sunmamakta, hedef kitesini işletmeciler ve pazarlama sektöründe çalışanlar olarak belirlemektedir. Visually, farklı ihtiyaçlara yönelik çeşitli hizmetler vermektedir. Anlaşılmalı olduğu farklı tasarımcılar, içerik üreticileri ve stratejistleri ile ihtiyaç duyulan video, infografik, e-kitap, rapor, sunum, fotoğrafçılık, sosyal medya içerikleri, interaktif mikro siteler, illüstrasyonlar, metin içerikleri gibi ihtiyaçlara yönelik hizmet sunmaktadır. Bu web teknolojisine <https://visually/> adresinden erişilmektedir.

İnfoğrafik Tasarımında Kullanılan Web Teknolojilerinin Karşılaştırılması

Belirlenen teknolojilerin karşılaştırılması temel özellikler dikkate alınarak beş ölçüt belirlenmiştir. Bu ölçütler; Türkçe dil desteği, ücretlendirme seçenekleri, kullanım amaçları, içerik zenginliği ve infografik türlerinin çeşitliliğidir.

Türkçe dil desteği

İnfoğrafik tasarımında kullanılan web teknolojileri Türkçe dil desteği durumuna göre karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda ortaya çıkan bulgular Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4. İnfoğrafik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin Türkçe dil desteğine göre karşılaştırılması.

✓	×	×	×	×	×	×	×
Canva	Infogram	Vennage	Piktochart	Easel.ly	Visme	Genially	Visually

Tablo 4'te görüldüğü üzere belirlenen infografik oluşturma teknolojilerinden sadece Canva'nın Türkçe dil desteğine sahip olduğu görülmüştür. Diğer yedi web teknolojisinin ise İngilizce dil desteğine sahip olduğu belirlenmiştir. Bu durum infografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinde Türkçe dil desteğinin yeterli düzeyde olmadığını göstermektedir.

Ücretlendirme seçenekleri

İnfoğrafik tasarımında kullanılan web teknolojileri ücretlendirme seçenekleri durumuna göre karşılaştırılmıştır. Ücretlendirme seçenekleri ücretli ve ücretsiz olmak üzere iki farklı kategoride incelenmiştir. Tablo 5'te ücretsiz kullanım durumlarına ilişkin veriler sunulmuştur.

Tablo 5. İnfografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin ücretsiz kullanımına göre karşılaştırılması.

Ücretsiz Kısıtlı Özellikler Sunan	Ücretsiz Kullanım İzni Verilmeyen
Canva	Visually
Infogram	
Vennage	
Piktochart	
Easel.ly	
Visme	
Genially	

Tablo 5 incelendiğinde belirlenen web teknolojilerinin tamamen ücretsiz kullanım olanağı sunmadığı, bununla beraber bazı özelliklerini kısıtlayarak kullanıcılara ücretsiz kullanma izni tanıdığı belirlenmiştir. Örneğin, Canva uygulamasının ücretsiz sürümünde ücretsiz fotoğraf, illüstrasyon, şekiller ve şablonlara erişim sağlanırken, ayrıcalıklı şablon kullanımları, özel yazı tipleri ve renk paletleri, tek tıklamayla yeniden boyutlandırma, özel logo ekleme gibi özellikler kısıtlanmıştır. Benzer şekilde diğer web teknolojilerinde de benzer kısıtlamaların olduğu görülmüştür. Bunun aksine Visually, kullanıcılarına ücretsiz kullanım izni vermemektedir.

Ücretsiz kullanımın yanında tüm web teknolojilerinin farklı ücretlendirme seçeneklerini sunduğu görülmüştür. Bu seçenekler Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6. İnfografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin ücret karşılaştırılması

	Canva	Infogram	Vennage	Piktochart	Easel.ly	Visme	Genially	Visually
Bireysel (Aylık)	\$12.95	\$25	\$49	\$29	\$4	\$25	€7.49	✉
Kurumsal (Yıllık)	✉	✉	\$468	✉	✉	✉	✉	✉

Tablo 6'da görüldüğü üzere web teknolojilerinin ücretleri bireysel ve kurumsal olarak sınıflandırılmaktadır. Bireysel kullanım aylık, kurumsal kullanım yıllık olarak ücretlendirilmiştir. Web teknolojilerinin ücretleri bireysel kullanımda \$4 ile \$49 arasında değişiklik göstermektedir. Kurumsal kullanımda ise sadece Vennage yıllık ücret belirtirken diğerleri iletişime geçilmesini istemektedir.

Kullanım amaçları

İnfografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin kullanım amaçları incelendiğinde genellikle üç kategoride toplandığı görülmüştür. Bu kategoriler bireysel, iş ve eğitimidir. Her bireyin kullanımına açık olan web teknolojileri bireysel kategorisi altında sunulmaktadır. Bununla beraber herhangi bir sektörde çalışan kişilerin veya grupların kullanımı için iş kategorisi oluşturulmuştur. Son olarak herhangi bir eğitim kurumuna bağlı çalışanlar için eğitim amaçlı kullanım kategorisi sunulmaktadır. Bu kategorideki ücretlendirme eğitim kurumuna bağlı bir e-posta hesabı ile kayıt olmak şartıyla diğerlerine göre daha düşük düzeydedir. Tüm web teknolojileri arasında sadece visually eğitim amaçlı kullanım belirtmemiştir.

İçerik zenginliği

İçerik zenginliği infografik tasarımında kullanılan web teknolojileri için önemli bir unsurdur. Tablo 7'de ilgili web teknolojileri içerik zenginliği bakımından karşılaştırılmıştır.

Tablo 7. İnfografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin içerik karşılaştırılması

	Görsel İçerikler	Grafikler, Şekiller ve Çizgiler	Metin	İkon	İllüstrasyon ve Renklendirme	Etkileşimli Öğeler
Canva	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Infogram	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Vennage	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Piktochart	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Easel.ly	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Visme	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Genially	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Visually	✓	✓	✓	✓	✓	✗

İncelenen sekiz web teknolojisinin hepsinin görsel içerikleri, grafikleri, şekilleri, çizgileri, metinleri, ikonları, illüstrasyonları ve renkleri desteklediği belirlenmiştir. Genially diğerlerinden farklı olarak etkileşimli öğeleri de desteklemektedir. Bu etkileşim öğeleri arasında butonlar, linkler, açılır pencereler gibi öğeler yer almaktadır.

İnfografik türleri

İnfografik türleri infografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin sunduğu olanaklarla ilgilidir. Durağan infografik türü, oluşturulan infografiklerin hareketsiz oluşunu ifade etmektedir. Temel olarak görsel içeriklerin, şekillerin, çizgilerin, metinlerin ve ikonların kullanılmasıyla oluşturulur. Hareketli infografik türünde ise eklenen içeriklere animasyon özelliği kazandırılmaktadır. Bununla birlikte etkileşimli infografik türünde gelişen teknolojilerin etkisi görülmektedir. Oluşturulan infografikler görüntüleyen kişinin imleç hareketine göre farklı tepkiler vermektedir. Örneğin, bir resmin üzerine imleç ile gelindiğinde yeni pencerede ayrıntılı bilgilerin verilmesidir. Bu doğrultuda belirlenen web teknolojilerin içerik türlerine göre karşılaştırılması Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 8. İnfografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin içerik türlerinin karşılaştırılması.

Durağan	Hareketli	Etkileşimli
Canva	Infogram*	Genially**
Infogram*	Piktochart*	
Vennage	Visme*	
Piktochart*	Genially**	
Easel.ly	Visually*	
Visme*		
Genially**		
Visually*		

* İki farklı türde infografik tasarlanabilen web teknolojileri

** Üç farklı türde infografik tasarlanabilen web teknolojileri

Tablo 8 incelendiğinde belirlenen web teknolojilerinin tümüyle durağan infografiklerin hazırlanabildiği görülmektedir. Infografiklerdeki içerik öğelerine animasyon verilmesiyle elde edilen infografiklere hareketli infografikler adı verilmektedir. Belirlenen web teknolojileri arasında Infogram, Piktochart, Visme, Genially ve Visually ile bu türde infografikler oluşturulabilmektedir. Web teknolojilerinde yaşanan gelişmeler infografik türlerinde de değişime neden olmaktadır. Etkileşimli infografikler bu yaşanan değişimin son örneğidir. Belirlenen web teknolojileri arasında sadece Genially ile bu türde infografiklerin oluşturulabildiği görülmektedir. Tablo 8 soldan sağa doğru incelendiğinde infografik türlerindeki değişim gelişen web teknolojilerinin de etkisini yansıtmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada infografik tasarımında kullanılan web teknolojilerinin belirlenmesi ve karşılaştırılması amaçlanmıştır. Infografik tasarımında kullanılacak web teknolojileri arasında Canva, Venngage, Easel.ly, Piktochart, Infogram, Visme, Genially ve Visually'dir. Belirlenen teknolojiler arasında Canva, Türkçe dil desteği sunmasıyla ön plana çıkmaktadır. Education First (2019)'un İngilizce Yeterlik İndeksi, 100 ülkenin İngilizce yeterliliğini belirleyen bir rapordur. Bu raporda İngilizce yeterlik indeksi, çok yüksek, yüksek, orta, düşük ve çok düşük olarak kategorilendirilmektedir. Türkiye, 100 ülke arasından İngilizce dil yeterliliği bakımından çok düşük kategorisinde değerlendirilip 79. sırada yer almaktadır. Bu durum ülkemizde Türkçe dil desteğine sahip web teknolojilerine ihtiyaç olacağını gösterir niteliktedir. Canva, Türkçe dil desteği sunması bakımından diğer web teknolojilerinden ayrılmaktadır.

Çalışmada incelenen diğer bir ölçüt ücret seçenekleridir. Belirlenen teknolojilerinin ücretleri bireysel ve kurumsal kullanım olarak sınıflandırılmaktadır. Bireysel kullanımda en düşük ücreti belirten teknoloji Easel.ly'dir. Belirlenen teknolojiler dolar ve euro üzerinden ödeme planları sunmaktadır. Değişen döviz kurları düşünüldüğünde Türkiye'deki kullanıcılar için bu durumun zorluk teşkil ettiği söylenebilir. Bu nedenle infografik tasarımında kullanılacak bir web teknolojisinin Türk kullanıcılar için geliştirilmesi ya da Türk lirası üzerinden ücretlendirilmesi önerilmektedir. Bununla birlikte belirlenen web teknolojileri ticari amaç gütmeyen kişiler ve eğitimciler için farklı ödeme planları da sunmaktadır. Canva, K-12 eğitimcileri için Pro paketindeki tüm özellikleri ücretsiz olarak sunmaktadır.

İncelenen diğer bir ölçüt ise web teknolojilerinin kullanım amaçlarıdır. Bireysel, iş ve eğitim amaçlı kullanılan web teknolojileri, her kullanım amacına bağlı olarak farklı ödeme planları ve özellikler sunmaktadır. Sadece Visually teknolojisi bireysel, iş veya eğitim amaçlı kullanım belirtmeden kullanıcıların kendilerine başvuru yapmalarını istemektedir. Bu durumun nedeni olarak diğer web teknolojilerinden farklı olarak Visually sitesinde kullanıcılar kendi tasarımlarını oluşturamamakta, Visually çalışanları tarafından tasarımlar gerçekleştirilmektedir. Diğer web teknolojilerinde ise eğitim amaçlı kullanım amacı belirtilmiştir. Bu durumda aylık ve yıllık ödemelerde bazı indirimler belirtilmiştir.

Belirlenen web teknolojileri içerik zenginliği ve infografik türleri bakımından da karşılaştırılmıştır. Web teknolojisinin hepsinin görsel içerikleri, grafikleri, şekilleri, çizgileri, metinleri, ikonları, illüstrasyonları ve renkleri desteklediği belirlenmiştir. Scott (1994) tarafından ortaya konulan Görsel Retorik teorisine göre resimler ve renkler gibi görsel elementler bir mesajın daha kolay iletilmesini, daha az bilişsel çaba harcamayı ve hedef kitleyi etkilemeyi sağlamaktadır. Bu nedenle belirlenen teknolojilerin her birinde görsel elementlerin zengin olması tasarımlarında infografik kullanacak kullanıcılar için bir avantaj sağlamaktadır. Bunun yanında belirlenen teknolojiler aracılığıyla oluşturulabilecek infografik türleri de incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda en zengin infografik türünü Genially'nin sunduğu belirlenmiştir. Diğerlerinden farklı olarak Genially, etkileşimli tasarımların da yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Locora ve ark. (2017)'na göre etkileşimli infografikler kullanıcılarda daha kaliteli bilgi içerdiği algısı oluşturmakta ve genç kullanıcıların yetişkinlere göre etkileşimli infografikleri daha çok tercih ettiğini vurgulamaktadır. Bu durumda Genially, etkileşimli infografikler hazırlanabilmesinden dolayı diğer web teknolojilerine göre öne çıktığı söylenebilir. Etkileşimli infografiklerin kullanıcı tercihleri üzerindeki etkisi düşünüldüğünde daha çok web teknolojisinin bu tür materyaller oluşturabilmek için yeni özellikler ekleyebileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. New York: Free Press.
- Boulos, M.N.K., & Wheelert, S. (2007). The emerging Web 2.0 social software: an enabling suite of sociable technologies in health and health care education. *Health Information and Libraries Journal*, 24, s. 2–23.
- Coates, K., & Ellison, A. (2014). *An introduction to information design*. London: Laurence King Publishing.
- Cormode, G., & Krishnamurthy, B. (2008). Key differences between Web 1.0 and Web 2.0. *First Monday*, 13(6).
- Coleman, D., and Levine, S. (2008). *Collaboration 2.0 Technology and Best Practices for Successful Collaboration in a Web 2.0 World*. Cupertino, CA: Happy About.
- Dunlap, J. C., & Lowenthal, P. R. (2016). Getting graphic about infographics: design lessons learned from popular infographics. *Journal of Visual Literacy*, 35(1), 42-59.
- Education First. (2019). EF English Proficiency Index. 24.05.2020 tarihinde https://www.ef.com/~/_/~/media/centralefcom/epi/downloads/full-reports/v9/ef-epi-2019-english.pdf adresinden edinilmiştir.
- Harrison, L., Reinecke, K., & Chang, R. (2015). Infographic aesthetics: Designing for the first impression. *In Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems* (s. 1187-1190).
- Horzum, M. B. (2010). Öğretmenlerin Web 2.0 araçlarından haberdarlığı, kullanım sıklıkları ve amaçlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(1), 603-634.
- İlbars, E. (2019). *Hareketli grafik tasarımda minimalizm*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kekeç Morkoç, D., & Erdönmez, C. (2015). Web 2.0 uygulamalarının eğitim süreçlerine etkisi: Çanakkale Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu örneği. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 5(3), 25-48.
- Krum, R. (2014). *Cool Infographics: Effective Communication with Data Visualization and Design*. John Wiley & Sons, Inc. Indiana.
- Lankow, J., & Ritchie, J., & Crooks, R. (2012). *Infographics: The power of visual storytelling*. John Wiley & Sons.
- Locoro, A., Cabitza, F., Actis-Grosso, R., & Batini, C. (2017). Static and interactive infographics in daily tasks: A value-in-use and quality of interaction user study. *Computers in Human Behavior*, 71, 240-257.
- McMillan, S. J. (2000). The microscope and the moving target: The challenge of applying content analysis to the World Wide Web. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 77(1), 80-98.
- Musser, J., O'Reilly, T., & O'Reilly Radar Team (2007). *Web 2.0 Principles and Best Practices*. O'Reilly Media, Inc.
- Oetting, J. (2015). The science behind why our brains crave infographics (In an Infographic). 17.06.2020 tarihinde <http://blog.hubspot.com/agency/science-brains-crave-infographics> adresinden edinilmiştir.
- O'Reilly, T. (2005). What is Web 2.0? Design Patterns and business models for the next generation of software. <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1> adresinden 19.07.2020 tarihinde erişilmiştir.

- Osterman, M., Reio, T. G. Jr., & Thirunarayanan, M. O. (2013). Digital literacy: A demand for nonlinear thinking styles. In M. S. Plakhotnik, & S. M. Nielsen (Eds.), *Proceedings of the 12th Annual South Florida Education Research Conference* (s. 149-154). Miami: Florida International University.
- Segel, E., & Heer, J. (2010). Narrative visualization: Telling stories with data. *IEEE transactions on visualization and computer graphics*, 16(6), 1139-1148.
- Shafipoor, M., Sarayloo, R., & Shafipoor, A. (2016). Infographic (information graphic); a tool for increasing the efficiency of teaching and learning processes. *International Academic Journal of Innovative Research*, 3(4), 39-45.
- Scott, L. M. (1994). Images in advertising: The need for a theory of visual rhetoric. *Journal of consumer research*, 21(2), 252-273.
- Siricharoen, W. V. (2013). Infographics: the new communication tools in digital age. In *The international conference on e-technologies and business on the web (ebw2013)* (s. 169-174).
- Smiciklas, M. (2012). *The Power of Infographics: Using Pictures to Communicate and Connect with Your Audience*. Pearson/Que Publishing: Indianapolis, IN.
- Solomon, G., & Schrum, L. (2007). *Web 2.0: New tools, new schools*. Eugene, Oregon: International Society for Technology in Education.
- Twemlow, A. (2011). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* Dalsu Özgen (Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Uyan Dur, B. İ. (2011) *Bilgilendirme tasarımında ilkeler, öğeler ve uygulama sorunları.* "Bilgilendirme tasarımı uygulaması." Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Wright, A. (2016). Tools for the creation and sharing of infographics, *Journal of Electronic Resources in Medical Libraries*, DOI: 10.1080/15424065.2016.1180274

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://trends.google.com/trends/explore?date=2004-01-01%202019-01-01&q=infographic> (Erişim Tarihi: 05.06.2019)

URL-2 <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-627-m/11-627-m2018010-eng.htm> (Erişim Tarihi: 27.10.2019)

URL-3 <https://www.aa.com.tr/tr/info/infografik/12258> (Erişim Tarihi: 27.10.2019)

URL-4 <https://www.columnfivemedia.com/work-items/virtual-reality-a-fresh-perspective-for-marketers> (Erişim Tarihi: 27.10.2019)

URL-5 <http://www.evolutionoftheweb.com/?hl=tr> (Erişim Tarihi: 27.10.2019)

URL-6 https://about.canva.com/tr_tr/hikayemiz/ (Erişim Tarihi: 05.06.2019)

URL-7 <https://www.genial.ly/> (Erişim Tarihi: 05.06.2019)

ANA HABER BÜLTENİNDE KULLANILAN ETİKET KELİMELERİN TWITTER'DA KAMUSAL ALAN OLUŞUMUNA ETKİSİ

Birgül ÜSTÜNBAŞ
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
birgulustunbas@aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-1054-1866

Sema BULAT DEMİR
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
semabulat@aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-5473-3424

<i>Atf</i>	Üstünbaş, B. ve Bulat Demir, S. (2021). ANA HABER BÜLTENİNDE KULLANILAN ETİKET KELİMELERİN TWITTER'DA KAMUSAL ALAN OLUŞUMUNA ETKİSİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 813-828.
------------	---

ÖZ

Kamusal alan, toplumu ilgilendiren konularda tüm yurttaşlara düşünce ve görüşlerini sunma imkânı veren, karşılıklı tartışmaların yapıldığı ve düşüncelerin ortak bir karara bağlandığı kamu alanını ifade etmektedir. Tarihsel süreçte içerisinde bulunulan dönemin koşullarının etkisiyle kamusal alan düşüncesi dönüşüm geçirmiştir. Günümüzde de enformasyon ve iletişim teknolojilerindeki dijital dönüşümle birlikte yeni medya ortamlarında kamusal alan tartışmaları başlamıştır. Bu çalışmada sosyal medya platformu Twitter'da etiket (hashtag) kelimelerin kamusal alan yaratıp yaratmadığı araştırılmıştır. Etiket kelimeler, belirli bir konu hakkında kullanıcılara görüş ve düşüncelerini ifade etme imkânı sunması ve kullanıcılar arasında dolaylı olarak etkileşimin sağlanması açısından önemlidir. Bu bağlamda hafta içi prime timedda yayınlanan "Fatih Portakal ile Fox Ana Haber" programında 13-17 Nisan 2020 tarih aralığında gündeme dair belirlenen Twitter etiket kelimeleri içerik analizi yöntemiyle incelenmiş, ayrıca elde edilen verileri desteklemesi açısından yarı yapılandırılmış mülakat tekniğinden yararlanılmıştır. Araştırma neticesinde etiket kelimelerin yalnızca kullanıcıların seslerini duyurabilme aracı olarak kullanıldığı, görüş bildiren kullanıcılar arasında yorum üzerinden etkileşim düzeyinin az olduğu, yorumlarda tartışılan çoğu konunun belirli bir sonuca bağlanmadığı, kullanıcıların içeriklerinin anlık-tepkisel olarak sanal ortamda sunulduğu ortaya çıkmıştır. Ana haber bülteninde kullanılan etiket kelimelerin Twitter'da kamusal alan oluşturmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kamusal Alan, Sosyal Medya, Twitter, Etiket Kelimeler, Ana Haber Bülteni.

THE EFFECTS OF HASHTAGS USED IN MAIN NEW BULLETIN IN THE FORMATION OF PUBLIC SPHERE ON TWITTER

ABSTRACT

The public sphere refers to the public domain, which enables all citizens to express their thoughts that concern society where discussions are held to agreed upon. The public sphere has transformed depending on the period in which it is in the historical process. Today, with the digital transformation in information and communication technologies, the public sphere discussions have started in new

media. In this study, it is investigated whether the hashtag words on the social media platform Twitter create a public sphere. Hashtags are significant from the point of enabling users to express their idea about a specific topic and indirect interaction between users. In this context, in the “Fatih Portakal and Fox Ana Haber” broadcasted live on weekday primetime, Twitter hashtags determined about the agenda between April 13th-17th 2020 was analyzed by the content analysis method. A semi-structured interview was conducted to support the data obtained. As a result of the research, it revealed that the hashtags used only as a means of announcing the users' voices, among the user's interactions are insufficient, discussions in comments cannot reach the result, and users' reactions are instantly and reactively in social media. It is concluded that the hashtags used the main news bulletin can not create a public sphere on Twitter.

Keywords: *Public Sphere, Social Media, Twitter, Hashtags, Main News Bulletin.*

GİRİŞ

Düşüncelerin özgürce ifade fırsatı bulduğu, toplumsal ilişki ortamı yaratan, tartışmayı örgütleyen, insanlara ortak bir karara ulaşabilme ve karşılıklı uzlaşma ortamı sunan kamusal alan düşüncesi dönemin siyasi ve toplumsal değişim ve gelişmelerinden etkilenirken toplumun hemen her döneminde farklı işleyiş yapısını ortaya çıkarmıştır. Tarihsel süreç içerisinde kamusal alanın yapısal değişimi alana ilişkin tanımlamaları, kavramın sahip olduğu anlamı ve işleyişini dönüşüme uğratmıştır. Nitekim konvansiyonel medyanın yerini alan yeni medya teknolojileri de kamusal alanın yapısal dönüşümünü hızlandırmıştır.

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler yeni bir sosyal yaşamın başlamasına zemin hazırlamış, kamusal alan düşüncesine yeni bir boyut kazandırmıştır. İnternetin ve sosyal medyanın sanal bir iletişime imkân tanınması, interaktif bir etkileşim özelliğini sağlayarak evrensel erişimi mümkün hale getirmesi insanlar arasındaki iletişimin sosyal medya platformları aracılığıyla sağlanmasını beraberinde getirmiştir.

Geleneksel medya ortamında yer alan içeriklerin sosyal medya platformlarında kullanıcılar arasında yayılması ve kullanıcıları düşüncelerini ifade etmeye teşvik etmesi yeni bir iletişim biçiminin yükselişini göstermektedir. Bu iletişim kamusal alanda yer alan kişilerarası iletişim değil, sanal ortamda gelişen kitle iletişimidir. Castells'e göre (2016: 107) ana akım medya kurumları içeriklerini paylaşmak ve izleyicisi ile etkileşimi sağlamak amacıyla bloglar ve etkileşimli sosyal ağları kullanırken hem yatay hem de dikey iletişim biçimlerinden yararlanmaktadır. Medya şirketlerinin internete dayalı iletişim şekillerine ilgilerinin artması kitlesel iletişimin yani toplumsal iletişim şekillerinin yükseldiği anlamına gelmektedir. Ağlar aracılığıyla medya şirketleri potansiyel küresel kitleye ulaşmaktadır.

Yeni dünya düzeni içerisinde sosyal medya, gündelik konuların topluma aktarılması ve insanların sosyal ve siyasal alanda özgür iradelerini kullanarak düşüncelerini ifade etme fırsatı bulduğu bir sanal mekân haline gelmiştir. Nitekim demokratikleşme ve özgürleşme alanı olarak nitelendirilen ve geniş kitleler tarafından kullanılan sosyal medya ortamındaki iletişimin var olan ideal kamusal alan düşüncesini ne kadar yansıttığı ise tartışma konusu olmuştur. Bu çalışmada ana haber bülteninde kullanılan etiket kelimelerin kamusal tartışmaların gerçekleştiği, etkileşime ve dinamik bir yapıya sahip olan sosyal ağ “Twitter”da kamusal alan oluşturup oluşturmadığı incelenmiştir. Etiket kelimeler, gündemde yer alan bir konu hakkında kullanıcılara görüş ve düşüncelerini ifade etme imkânı sunarken, kullanıcılar arasında dolaylı olarak da etkileşimin sağlanmasına ortam hazırlamaktadır. Ana haber bülteni tarafından verilen etiket kelimeleri kullanarak Twitter’da görüş bildiren insanların ve insanlar arasında gerçekleşen etkileşimin ideal kamusal alan düşüncesini ne kadar yansıttığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

KAMUSAL ALAN DÜŞÜNCESİ

Antik Yunan’a kadar götürülen kamusal alan düşüncesi, tarihsel gelişimi süresince sınırları net olarak çizilmemiş bir alanı oluşturmaktadır. Kamusal alana ilişkin çeşitli tanımlamalar kavramın herkese açık

bir alan olduğu, insanların özgürce bir araya geldiği, düşüncelerini ifade etme fırsatı bulunduğu, toplanma, tartışma, anlaşma ve harekete geçme alanı olduğu konusunda birleşmiştir.

Arendt'a göre (1994: 77) kamusal alan, tüm insanlar için ortak olan bir dünyayı nitelendirir. İnsanlar bu alanı temelinde var olan karakterlerini değiştirmeksizin, bir yaşam tarzı olarak kullanabilmekte, bu alanda özgürce var olabilmektedir. S. Benhabib ise (1996: 241) Arendt'in kamusal alanını agonistik ve birleşimsel görüş doğrultusunda açıklamaktadır. Agonistik görüşte kamusal alan politik ve ahlaki büyüklüğün, seçkinliğin ortaya çıktığı, sahnelendiği ve diğerleriyle paylaşıldığı görünüm alanı olarak tanımlanmaktadır. İnsanların tanınmak, başkalarına üstün olmak ve itibar elde etmek için bir araya geldikleri ve rekabet ettikleri yer olarak adlandırılmaktadır. Birleşimsel görüş ise böyle bir alanı, insanların uyum içerisinde birbirleriyle hareket ettikleri, her zaman ve her yerde ortaya çıkan, özgürlüğün kendini gösterdiği yer olarak ifade etmektedir.

Habermas'a göre (2004: 35) kamusal alan, toplumsal yaşamın içerisinde kamuoyunun oluşturulabileceği bir alanı temsil etmektedir. Her bireyin katılması mümkün olan bu alan; genel yararın esas alındığı meselelere ilişkin toplanma, örgütlenme, düşüncelerini ifade etme ve yayınlama özgürlüğüne sahip oldukları, eleştirel tartışabildikleri bir alanı nitelendirir. Özbek (2004: 24) Habermasçı kamusal alan fikrini önemli kılan şeyin eleştirel akıl ve rasyonel rıza arasındaki ilişkiyi yeniden kurması, böylelikle hukuk devleti ve müzakereci demokrasi ilişkisini radikalleştirilmesi, kamusal kavramının günümüz koşulları açısından geçerliliğini irdelerken kapitalizm mantığı çerçevesinde bütüncül bir bakış açısıyla kavramsallaştırması olduğunu ifade etmektedir.

Habermas'ın ideal kamusal alan düşüncesini kuramsallaştırdığı "Söylemsel Kamusal Alan Modeli" alana katılımı genişletmeye yönelik bir modeldir. Bireylerin yalnızca siyasi konularda değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal konularda da tartışmaya gittikleri bu model, tarafların ikna olmalarıyla son bulmakta veya diğer tarafın görüşlerini sunması ile devam edebilmektedir. Habermas, modelin bir sonraki evresi olan İletişimsel Eylem Kuramı'nda ise kişiler arasındaki etkileşime önem vermektedir. İletişimsel aklı ön plana çıkaran bu yaklaşım karşılıklı iletişim sırasında dile getirilen tüm iddiaların yine rasyonel olarak desteklenmesini savunmaktadır.

Karşılıklı konuşma eyleminin kurumsallaşmış bir arenasını niteleyen kamusal alan düşüncesi, yapısal zorlama ya da yönlendirmeden bağımsız olarak demokratik uygulama alanının oluşumu açısından önemli bir yere sahiptir (Villa, 1996: 259). Bu kapsamda devletin gücünü niteleyen kamu otoritesinin yani erkinin alanı ile toplumdaki demokratik katılımın olduğu, eleştirel söylem alanı olan kamusal alanı birbirinden ayrı olarak ele almak gereklidir. Bu bağlamda kamusal alan, resmi kurum, kuruluş ya da devlet erkinin alanı değil, toplumu temsil eden aktörlerin özgürce, rasyonel bir dille fikirlerini ifade edebildikleri ve uzlaşma aradıkları bir alan olarak kabul edilmektedir (Ercins, 2013: 298). Böylece, devlet erkinin kullanımına imkân veren bağlayıcı ve egemen kararlarla değil, tam tersine kamuoyunun kararları üzerine eleştirel fikirle sonuçlanmaktadır. Kamusal alan devlet değildir, tam tersine devleti dengeleyen bir işlev olarak gayri resmi olarak harekete geçirilen, hükümet dışı söylemsel fikirleri içerine alan gövdedir (Fraser, 2004: 129).

Kamusal yaşam yalnızca politik alanı değil, aynı zamanda sosyal toplum içerisinde yaşanan kültürel alanı da içermektedir. Bu alan, ister politik tartışma ve müzakere isterse edebi muhabbetler olsun isterse de kültürel uyuşmaların paylaşılması olsun kamusal iletişime ve özellikle düşünme, konuşma, tartışma ve kolektif deneyime önem veren alandır (Özbek, 2004: 54). Diğer bir ifadeyle, kamusal alan politik meselelerin tartışıldığı, özgürlük ve adalet mücadelesinin verildiği bir eylem alanı olmanın yanı sıra toplumsal deneyimlerin aktarıldığı ve kültürel paylaşımların yapıldığı, bireylerin karşı tarafı anlama ve kendini karşısındakine anlatma imkânı bulunduğu rasyonel etkileşim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim kamusal alan üzerine yapılan tanımlamalar, kamusal-özel alan ayırımına da kesin bir dille açıklık getirmektedir.

Antik Yunan şehir devletlerinde özgür vatandaşların kullanımında olan polis alanı, tek tek bireylere ait olan alandan kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal yaşam pazar meydanlarında, agorada olup bitmektedir. Eve bağlı alan ise özel alan olarak nitelenmektedir. Mahremiyet alanı ve aile ona dahildir; kamu, özel alan karşısında özgürlük alanı olarak görülmektedir (Habermas, 2015: 60). Toplumdaki her

şey kamu erkinin alanıdır ki kamusal alanda belirginleşmekte ve herkese görünmektedir. Vatandaşların konuşmalarında bireysel kanaatler kamusal alanda şekillenmekte ve müzakere sürecinde en iyi olan ortaya çıkmaktadır.

Orta çağ toplumu (5.yy.-15. yy.) kamusal alan düşüncesi, tek bir birey/yöneticiden bağımsız ele alınamayan temsili bir kamusal alanı nitelemektedir. Temsili kamusal alan bireylerin özgürce fikirlerini söyleyip tartışabildiği bir kamusal alan değildir, bu anlayışta bir yönetici kamusal alandaki bireyleri temsilen kamusal alanda etkinlik göstermektedir. Bu yönüyle, Habermas'ın idealleştirdiği kamusal alan düşüncesi Orta çağ dönemindeki temsili kamusal alandan farklılık göstermektedir (Olgun, 2017: 46). 15. yüzyıldan itibaren feodalitenin etkisini yitirmeye başlaması temsili kamunun toplumdaki ayrılmasına, ilerleyen dönemlerde burjuvazi edebi kamusunun gelişimi ve ardından ise siyasal kamunun gelişimine zemin hazırlamıştır.

Kamusal kavramının kimleri içerdiği ve kamuya çıkıldığında o yerin neresi olduğuna ilişkin sorular 18. yüzyılda Paris ve Londra'da öne çıkmaya başlamıştır. Kamu kavramı modern anlamını kazanmasıyla aile ve arkadaş kesiminden bir toplumsal bölge olarak değil, tüm insanları içerisine dahil eden, tanıdıkların ve yabancıların oluşturduğu bir alan anlamına gelmektedir (Sennett, 2010: 33). Habermas, ideal kamusal alanı 17. ve 18. yüzyıldaki İngiltere, Fransa ve Almanya'daki burjuva yaşantısı olarak görmektedir. Salonlar, kahvehaneler, özel davet alanları statüleri yok sayan toplumsal ilişki ortamı yaratmakta ve tartışmayı örgütlemektedir (2015: 105-106).

18. yüzyılın başında burjuva toplumunun başlıca enformasyon merkezi olan kahvehaneler sohbetlerin de geliştiği yerler olmuştur. Gazeteler burada okunmaktadır. Orada oturan herkesin birbirini tanırsın ya da tanımasın, yetkili olsun ya da olmasın istediği ile konuşmaya ve istediği konuya katılmaya hakkı vardır. Sohbetin özgür akışını engelleyecek her bir olumsuz durumdan kaçınılmıştır (Sennett, 2010: 117). Dönemin ortak buluşma mekanları yani söylemsel etkileşim alanları, gündemde yer alan konuya ilişkin farklı görüşlerin doğallıkla ortaya çıkmasını ve yüz yüze iletişim aracılığıyla kamuoyu yaratılması sürecini de beraberinde getirmiştir. Nitekim, eleştiri ağırlıklı dergilerin ve gazetelerin varlığı bireylere düşüncelerini özgürce ifade etme fırsatı yaratmıştır. Ancak dönemin siyasal kamusu, kamusal alan oluşum sürecindeki katılımcıların kimler olduğunu belirleyen bir işleve de sahip olmuştur.

Burjuva kamusal alanı dönemin belirleyici öğeleriyle şekillenmiştir. Birincisi, özel alandaki bireylerin kamusal alanda yurttaş olarak yer aldığıdır. İkincisi, bu bireylerin mülk sahibi olmalarıdır. Üçüncüsü bireylerden kastedilenlerin cinsiyet açısından erkekler olmasıdır. Habermas'ın kamusal alan tanımında katılımcılar mevcut durumları ile belirtilmektedir (Yükselbaba, 2008: 252). Bu kapsamda, 18. yüzyıl dönem burjuvazisiyle ele alınan kamusal alan düşüncesinin iki eleştirisi olmuştur. Özel mülkiyet ve becerinin kamusal alana katılabilmek için bir ön koşul olması ve ücretli işçilerin bu alanın dışında yerini alması ve Habermas'ın yalnızca burjuvazi hareketine odaklanması eleştirilmiştir. Ayrıca kamusal alanın aktörlerinin eğitimli ve zengin erkekler olması, kadınların konumunun özel alanla sınırlandırılması ve kamusal alanların dışında tutulması eleştirisini de beraberinde getirmiştir (Fuchs, 2016: 251-252). Dönemin siyasal kamusu, kamusal alanların eğitim, kabiliyet ve mülkiyete ve ayrıca cinsiyete özgü bir şekilde belirlenmesi anlamında yapı kurucu bir etkiye sahip olmuştur. Yine de Habermas, kamusal alan düşüncesini ilk kez vatandaşların tartışma, mücadele ve düzenleme alanı olarak katılabilecekleri, kendi fikirlerini sunarak politik uygulamaları etkileyebilecekleri bir alan olarak nitelemiştir.

18. yüzyıl ve sonrası, burjuva kamusal alanının niteliklerinin değişmeye başladığı dönem olmuştur. Özellikle tekelci kapitalist düzene geçişle birlikte devletin/özel şahısların toplum üzerindeki etkisini arttırması kamusal alanın yapısal dönüşümünü beraberinde getirmiştir.

Bireylerin önce yazınsal konularda ardından ise basın da girmesiyle siyasal ve toplumsal konularda özgürce rasyonel-eleştirel tartışmalar gerçekleştirdikleri herkesçe ulaşılabilir kamusal alanlar bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Devletin özel alana müdahalesi ve toplumun da devlete nüfus etmesiyle özel ve kamusal alan ayrımı ortadan kalkmıştır. Özellikle reklam ve halkla ilişkiler çalışmalarının yükseldiği dönemde (19. yüzyılın ikisi yarısında itibaren) kitle iletişim araçlarının biçimlendirmesiyle

kitlelerden oluşan bir kamusal alana geçildiği görülmektedir (Kejanlıoğlu, 2004: 690). Özellikle gündelik konuların topluma aktarılması ve toplumun konular üzerine düşünme kabiliyetinin ortaya çıkması açısından önemli bir kamusal alan aracı olan gazete ve dergilerin kamuyu bilgilendirmeden ziyade kamuoyunu yönlendirici bir işlev görmesi kamusal alanın yapısal dönüşümünü hızlandırmıştır.

Habermas, medyanın siyasette ve günlük yaşamda gittikçe artan rolüne ve kurumsal çıkarların medyayı kullanarak kendi çıkarlarını gerçekleştirmek için bu alanı dönüştürdüğüne dikkat çekmektedir. Dev şirketler kamusal alanı ele geçirerek, rasyonel bir tartışma alanından manipülatif bir söylemin olduğu gösteri dünyasına dönüştürmüştür (Durham ve Kellner, 2006: 6). Kitle iletişim araçlarının daha baskın hale gelmesiyle kamusal alanın medyası olan gazete, dergi, radyo, televizyon holdingler bunları finanse eden şirketler ve reklam verenin çıkarına hizmet etmeye başlamıştır. Bu durum ise, kamusal alanı bir bilgi ve tartışma alanından çıkarmıştır.

Kamusal alan tartışmalarında medyanın merkezi bir role sahip olmasının nedeni, kitlesel araçların kamusal iletişime imkân tanınması, kamusal bilginin anlamlandırılması ve kamuoyunun oluşumunda önemli bir etkiye sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Radyonun ve ardından televizyonun toplumsal hayata girmesi kamusal alanların özel alanların mekânı haline gelmesine ortam hazırlamıştır. Özellikle haber verme, ikna etme ve eyleme geçirme işlevini üstlenen televizyon; politik, sosyal ya da ekonomik faaliyetleri topluma aktararak bireylerin kanaatlerinin şekillenmesinde önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Yeni iletişim teknolojileriyle birlikte internetin günlük hayata dahil olması ise kişilerarası iletişimi sanal iletişimi/etkileşimi arttırmış, sosyalleşme sanal mekanlara taşınmıştır. Kamusal alan ve özel alan tam anlamıyla mekânsal boyutunu yitirmiş, karşılıklı iletişime dayanan kamusal alan düşüncesi yerini sosyal medya araçlarıyla yapılan iletişime bırakmıştır.

Tarihsel gelişim süreci içerisinde insanların özgürce bir araya gelerek, düşüncelerini ifade etme fırsatı bulunduğu, toplanma, tartışma, anlaşma alanı olan kamusal alan, insanların sosyal medya üzerinden biraya geldiği ve görüşlerini bildirdiği sanal bir alana dönüştürmüştür. Söz konusu ortamda gerçekleştirilen iletişimin kamusal alan düşüncesini ne kadar yansıttığı ise tartışma konusu olmuştur.

YENİ MEDYA BAĞLAMINDA KAMUSAL ALAN TARTIŞMALARI

Yeni medyada kamusal alanın oluşumuyla ilgili dünyada birçok teorisyen tarafından yapılan olumlu ve olumsuz yaklaşımlar bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde yeni medyada kamusal alan düşüncesine ilişkin görüş bildiren Clay Shirky, Manuel Castells, Howard Rheingold, Jan Van Dijk, Jan-Hinrik Schmidt, Axel Bruns ve Hallvard Moe, Peter Dahlgren ve Christian Fuchs'un yaklaşımları tartışılmaktadır.

Sosyal medya kuramcısı Clay Shirky, yeni medya ve iletişim teknolojilerinin uzun vadede kamusal alanı güçlendirdiğini ileri sürmektedir. Shirky, yeni iletişim ve enformasyon sistemlerindeki dönüşümün ağ toplumunun iletişim alanını daha karmaşık ve daha katılımcı hale getirerek yoğunlaştırdığını belirtmiştir. Böylece yoğunlaşan bu yeni iletişim alanında bireylerin daha çok bilgiye ulaşma olanağı bularak kamusal söyleme daha çok katılım sağlama ve kolektif hareketleri daha fazla destekleme imkanı bulunduğunu belirtmiştir (Shirky, 2018: 158). Bu görüşünü ise 2001 yılında Filipinler'de gerçekleşen Manila protestolarına sosyal medya platformlarını kullanan halk tarafından bir haftada yedi milyon mesaj atılmasıyla açıklamıştır.

Manuel Castells, internet ağlarının yaygınlaşması ve Web 2.0'a dayalı yeni medya ve iletişim teknolojilerinin küresel kamusal alan yarattığını belirtmiştir. Bu yeni düzende küresel anlamda dünya kamuoyunun gücünden yararlanmak ve küresel ölçekte siyasi katılımı genişletmenin en etkili yolu olarak küresel medya ve internet ağlarını görmektedir (Castells, 2008: 90). Castells, internet ve yeni medya teknolojilerinin kamusal alan oluşturmalarını olumlu açıdan değerlendirmekte ve demokratikleşmenin en etkili yolu olarak görmektedir.

Medya ve İletişim Çalışmaları Profesörü Peter Dahlgren, Castells gibi, yeni medyada kamusal alan düşüncelerini internet ve demokrasi kavramları üzerinden açıklamaktadır. Dahlgren, kamusal alan düşüncesini yapısal, temsili ve etkileşimsel olmak üzere üç boyuta ayırarak kavramsallaştırmaktadır. Kamusal alanın yapısal boyutunu, iletişim özgürlükleri ve kısıtlamalarını tanımlayan yasal

çerçevelerin yanı sıra medya kuruluşlarının politik, ekonomik, mülkiyeti kontrol ve düzenleme gibi sorunlarını kapsadığını belirtmektedir. İnternette yapısal boyut, demokrasi için iletişim alanlarının teknik, hukuki, sosyal, ekonomik kültürel vb. geniş bir şekilde yapılandırılmasıdır. Böylece bu boyut internetin yurttaş katılımı için erişilebilir olması ya da olmaması üzerinde bir etkiyle açıklanabilmektedir. Temsili boyut, bülten veya kampanya promosyon malzemeleri ile belirli küçük grupları hedefleyen mini medyanın yanı sıra medya ve kitle iletişim araçlarının çıktısı anlamına gelmektedir. İnternette kamusal alanın temsili boyutu, kamusal alanın çevrimiçi bağlamları ile ilişkili olduğunu belirtmektedir. Ona göre bu boyutta, adalet, doğruluk, bütünlük, görüş farklılığı, gündem belirleme, ideolojik eğilimler, siyasi iletişim için medya çıktısı gündeme gelebilmektedir. Etkileşim boyutunu ise iki açıdan ele almaktadır: vatandaşların medyayla karşılaşmaları açısından ve iki kişilik toplantılardan büyük toplantılara kadar vatandaşların kendi arasındaki etkileşimi açısından. Etkileşim boyutu internet ortamında çevrimiçi yollar üzerinden yurttaş etkileşimini kapsamaktadır. Ona göre, etkileşimde bulunan yurttaşlar kamusal alanın yayılımını önemli hale getirmektedir. Dahlgren, internetin kamusal alana en belirgin şekilde katkı yaptığı alan olarak yerel, ulusal ve küresel düzeydeki birçok internet sitesini göstermektedir. Bu sitelerde tartışma grupları, sohbet odaları, alternatif gazetecilik, sivil toplum örgütleri vb. bulunmaktadır. Bu durum kitle iletişim araçları ile kıyaslandığında siyaset için ideolojik genişliğin yanı sıra mevcut iletişimsel alanların genişlediğini ortaya çıkarmaktadır. Dahlgren, internet tabanlı kamusal alan ile ilgili birçok sektörden de örnek vermektedir: hükümet temsilcilerinin vatandaşlar ile iletişime geçtiği ve hükümet yönetimi ve hizmetleri hakkında bilgilerin alınabildiği e-devlet sürümleri, görüşlerin vatandaşlar arasında değiş-tokuş edildiği ve müzakerenin gerçekleşebildiği sivil forumlar, çevrimiçi çalışan büyük haber kuruluşlarından ortak çıkarlar veya kolektif kimlikler ile ilgisi olan sosyal ve kültürel konuların paylaşıldığı pre-politik veya parapolitik alan, internet tabanlı haber kuruluşları, tek kişilik blog siteleri ve alternatif haber kuruluşlarını içeren gazetecilik vb. alanlardır (Dahlgren, 2018: 175-182).

Rheingold, kitle iletişim araçlarında kamusal alanın politik kararları ve tüketime dönük bireysel davranışları etkileme amacıyla kullanılmaya çalışılmasından yola çıkarak insanlar üzerinde, internetin daha demokratik bir ortam sunabileceği izleniminin içsel anlamda oluşabileceğini belirtmiştir. Bu noktada internete ve dolayısıyla internetin içerisine doğan yeni medya araçlara pozitif yönde yaklaşmaktadır. Ayrıca Rheingold, internet ağlarının aktivizme olanak verdiğini belirtirken diğer taraftan da internetin metalaşmaya dönük kullanılma riskinin yüksek olması sebebiyle yeni iletişim teknolojilerinin kullanımı konusunda bireylere de sorumluluk yüklemektedir (Akt. Başlar, 2018: 131).

Sosyoloji ve iletişim bilimleri profesörü Jan Van Dijk ise kamusal alanı, Ağ Toplumu adlı kitabında kamusal mekân olarak nitelendirmiştir. Ona göre yeni medya ortamında yeni kamusal mekân ve yeni medya öncesindeki eski kamusal mekân arasında farklılıklar bulunmaktadır. Dijk, eski kamusal mekânın belirli bir kamusal yer ile bağı olduğunu, eski kamusal mekânın varsayılan üniter bir kritere sahip olduğunu ve nispeten keskin ve özel kamuların ayırımının daha belirgin yapıda olduğunu belirtmiştir. Diğer taraftan yeni kamusal mekânı ise bir çevrimiçi ve çevrimdışı mekanlardan oluşan, birbirinden farklı ancak üst üste binen kamusal mekanlardan oluşan mozaik yapıya sahip olduğunu ve bireyselleşmedeki artış nedeniyle kamu ve özel ayırımının muğlaklaştığını ileri sürmüştür (Dijk, 2018: 267). Buradan yola çıkarak Dijk'ın belirttiği yeni kamusal mekânın birbirinin üstüne inşa edilmiş ve tek bir ortamdan birbirine bağlantılarla bağlı çok katmanlı ve bir çok işlemin tek bir platformda yapılabildiği günümüz sayısal temelli ortamlar olduğu söylenebilmektedir.

Sosyal medya platformlarından biri olan Twitter üzerine yaptığı araştırmasında Jan-Hinrik Schmidt ise yeni medyada kamusal alan düşüncesini bir sosyal medya platformu olan Twitter üzerinden incelemiştir. Twitter'ın belirli teknolojik özelliklerle, yeni sosyal ve metinsel ilişkilerle, kullanımına ilişkin yol gösteren ortak normlar ve beklentilerle biçimlendirilen iletişimsel bir alan olduğunu ileri sürmektedir. Bu noktada ona göre Twitter'da kişisel kamusal meydana gelmektedir. Twitter'ın sahip olduğu özellikler sebebiyle kişisel kamuların, kişisel geçerliliğe göre seçilen ve sunulan, etkileşimsel bir mod ile eklemlenmiş bağlara sahip bir izleyiciyle paylaşılan enformasyondan oluşan yeni bir tür kamunun ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır (Schmidt, 2016: 57). Diğer bir ifade ile Schmidt,

Twitter’da kullanıcıların kişisel hesaplarındaki paylaşımlarıyla takipçileri ile etkileşime geçerek kişisel kamular oluşturduğunu düşünmektedir.

Axel Bruns ve Hallvard Moe ortak çalışmasında, Schmidt’in “kişisel kamu” kavramına ek olarak, Twitter’daki iletişimsel alanların katmanlaştırılmış bir model olduğunu ileri sürmektedir. Bu modele göre, Twitter’da makro, mezo ve mikro katmanlar bulunmaktadır. Böylece çeşitli kamular oluşmaktadır. Axel Bruns ve Hallvard Moe’a göre, makro katman “#” işareti eklenerek hashtag kelimeler ile ortaya çıkmaktadır. Makro katmanda, plansız kamular meydana gelmekte, hızlıca oluşmakta ve çözülmektedir. Mezo katmanda, takipçi ağları aracılığıyla kişisel kamular oluşmaktadır. Bunlar, yavaş bir şekilde meydana gelmekte ve genel olarak stabil kalmaktadır. Mikro katmanda ise “@” işareti konularak reply (yanıt verme) seçeneği ile kısa süreli ve kişilerarası iletişimin hâkim olduğu kamular meydana gelmektedir (Bruns ve Moe, 2016: 68).

Sosyolog Christian Fuchs ise, diğer kuramcılardan farklı olarak internet ve sosyal ağların kamusal alan yarattığı görüşünü reddetmektedir. Ona göre, bu mecralarda kamusal alanın varlığından söz edilebilmesi için ekonomi politik ve siyasal iletişim açısından konunun değerlendirilmesi gerekmektedir. Fuchs, yeni medyada kamusal alanı ekonomi politik açıdan değerlendirdiğinde, mülkiyet (medya kuruluşu ve kaynaklarının demokratik bir mülkiyeti), sansür (siyasal ve ekonomik sansür), dışlama (eleştirel bakış açılarının dereceleri) ve siyasal içerik üretimi (içerik üreticisinin kim olduğu ve üretilen içeriğin görünürlüğü) faktörlerinin etkili olduğunu savunmaktadır. Diğer taraftan Fuchs, yeni medya ortamında siyasal iletişim bağlamında kamusal alanın varlığından söz edebilmek için ise evrensel erişim (siyasal iletişim sitelerindeki içerik, özellik ve forumların uygunluğu ve kullanım sıklığı, sitelere kimin erişim sağlayabildiği vb.), bağımsızlık (sitelerdeki tartışmaların ekonomik çıkarlardan ve devlet çıkarlarından bağımsızlığı), siyasal tartışmanın niteliği (siyasal çevrimiçi tartışmanın geçerliliği, samimiyeti, dönüşlü ve kapsayıcılığı açılarından değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Fuchs, “Sosyal Medya: Eleştirel Bir Giriş” adlı eserinde Twitter platformu örneğinden hareketle yeni medyada kamusal alan düşüncesini hem ekonomi politik hem de siyasal iletişim açısından analiz etmiştir. Siyasal iletişim açısından Twitter’ın kullanımının yaş, etnik köken ve belirli bir sınıf tarafından oluşturulan ‘tabakalaşmış’ bir toplum yapısı tarafından şekillendiğini belirtmektedir. Twitter’da tabakalaşmış bir toplum olduğu sürece enformasyon eşitliğinin var olamayacağını ve kamusal alanın yaratılamayacağını savunmaktadır. Siyasal iletişim bağlamında değerlendirmelerine Twitter’da görünür olmayı da eklemektedir. Ona göre itibar, ün, para ve güce sahip olan kullanıcının sıradan insanlara göre daha fazla takipçi sayısı bulunmaktadır. Takipçi sayısı fazla olan kullanıcıların da tweetleri sıradan insanların tweetlerinden sıklıkla daha fazla kullanıcı tarafından görülme ve “retweetlenme” eğiliminin yüksek olması ve karşılıklı simgesel iletişimin nadir ve tek yönlü yorumlardan oluşması ona göre Twitter platformu örneği doğrultusunda sosyal medyada kamusal alanın yaratılışını siyasal iletişim bağlamında olumsuz yönde etkilediğini göstermektedir. Diğer taraftan Fuchs, Twitter’da kamusal alan düşüncesini, gücünü hizmet kullanım şartları ve hedef reklamcılığı ile Twitter’ın sermaye birikimi bağlamında ekonomi politik açıdan tartışmıştır. Ona göre, Twitter’ın kar amaçlı bir şirket olması ve hedef reklamcılığına dayalı iş modeli yürütmesi kamusal alanın oluşmasını olumsuz etkileyen önemli etkenlerden biridir (Fuchs, 2016: 255-274). Çünkü kamunun sorunlarının paylaşılacağı, tartışılacağı mecraya başlı başına kar odaklı bir şirketin hazırladığı bir platformdur. Bu durum da gerçek bir kamusal alanın oluşamayacağını kanıtlar niteliktedir. Ekonomi politik bağlamda bir başka açıdan bakıldığında ise Twitter’ın reklam stratejisi önem teşkil etmektedir. Fuchs, platformun reklam stratejisi ile kamusal alanın oluşumunu olumsuz etkilediğini şu şekilde açıklamaktadır: (Fuchs, 2016: 275).

(...) Twitter’ın reklamcılık stratejisi, Twitter arama sonuçlarını, görüntülenen hesapları ve eğilimlerin seçimini yürütür. Sadece en çok dikkate erişen tweetler, hesaplar ve eğilimler gösterilmez, aynı zamanda Twitter’ın reklamcılık müşterileri tarafından belirlenen tweetler, hesaplar ve eğilimler de tercih edilir. Twitter, ekonomik olarak güçlü aktörlerin sıradan kullanıcılar üzerinde daha fazla ayrıcalığa sahip olduğu sınıf yapılı bir dikkat ekonomisi geliştirir. Eğer büyük bir reklam bütçesine sahip büyük bir şirket iseniz, sizin için Twitter’da dikkat satın almak kolaydır. Eğer bir reklam bütçesine ve çok

zamana sahip olmayan sıradan bir kullanıcıysanız, aksine, tweetlerinizi ve hesaplarınızı Twitter'da bir eğilim olarak tanıtabilmeniz oldukça zordur.

Ekonomi politik bağlamda yukarıdaki ifadelere ek olarak, Twitter kullanıcıları, platformu kullanırken içerik üretmek durumundadır. Fuchs'a göre Twitter, kullanıcıya hiçbir ücret ödmeden onu çalıştırmakta ve reklamcılara meta olarak satmaktadır. Diğer bir ifade ile Twitter hem kullanıcıya maddi bir kaynak sağlamayarak emeğini sömürmekte hem de kullanıcının verilerini reklamcılara pazarlayarak sermayesine kazanç sağlamaktadır. Yukarıda yer alan diğer kuramcıların belirttiği sosyal medya platformlarının çeşitli karakteristik özelliklerinin kamusal alan oluşumuna katkı sağladığı görüşleri bir yana Fuchs'un belirttiği gibi sosyal medya platformlarının en temelde kar odaklı bir ortam olması göz önüne alındığında Twitter gibi diğer sosyal medya platformlarının da kamusal alan yaratmadığını göstermektedir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışma kapsamında ana haber bülteninde kullanılan etiket (hashtag) kelimelerin bir sosyal medya platformu Twitter'da kamusal alan yaratıp yaratmadığı araştırılmıştır. Twitter'da kullanılan etiketler, aynı türden ya da aynı konu ile ilgili gönderileri gruplama amacını taşıyan etiket kelimeleri kapsamaktadır. Bu kelimeler için “#” ifadesi kullanılmaktadır (Çomu ve Halaiqa, 2014: 64). Etiketler aracılığıyla aynı gündem konusu hakkında konuşan kullanıcılar aynı etiket kelimeleri kullanarak görüşlerini bildirmektedir. Bu bağlamda çalışma, ana haber bültenindeki etiket kelimeleri kullanarak Twitter sosyal ağı üzerinden görüş bildiren kullanıcıların gündemde var olan konuya ilişkin değerlendirmelerde bulunup bulunmadıklarını ve kullanıcılar arasında etkileşimin yaratılıp yaratılmadığını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Aşağıdaki alt başlıklarda çalışmanın amaç ve yöntem süreçleri ile çalışmada uygulanan içerik analizinin uygulama süreci, aşamalarına ve yarı yapılandırılmış mülakatın verilerine yer verilmektedir.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada Fox TV'de yer alan “Fatih Portakal ile Fox Ana Haber” bülteninde gündem konusu için belirlenen etiket kelimeleri kullanarak düşüncelerini ifade eden Twitter kullanıcıları ile bu kullanıcılar arasındaki etkileşime bakılarak Twitter'da kamusal alanın var oluşuna katkısı ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmanın amaçlarına yönelik olarak temelde şu sorulara yanıt aranmaktadır;

- Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninde verilen etiket kelimeler sosyal medyada (Twitter) kamusal alan oluşturmakta mıdır?
- Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninde verilen etiket kelimeleri kullanan tweetler, etiket kelimenin gündemine paralel yönde içeriklerden oluşmakta mıdır?
- Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninde verilen etiket kelimeleri kullanarak atılan tweetlere diğer Twitter kullanıcıları tarafından etkileşimlerde (beğeni-yorum-retweet) bulunmuş mudur?
- Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninde verilen etiket kelimeleri gündem konusuna uygun paylaşılan tweetler ile en yüksek etkileşime sahip tweetler arasında ne yönde bağlantı bulunmaktadır?
- Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninde verilen etiket kelimeleri kullanarak paylaşılan (gündem konusuna uygun veya gündem konusu dışında paylaşılan) en yüksek etkileşime sahip tweetlerin takipçi sayılarının yüksek olmasıyla arasında bağlantı bulunmakta mıdır?

Bu çalışma, günümüz dijital dünyasında bir sosyal medya platformu olan Twitter'da kamusal alanın varlığına ilişkin tartışmalara katkı sunması açısından önemlidir. Diğer önemli nokta, bir kitle iletişim aracı olan televizyonda yer alan ana haber bültenindeki etiket kelimelerin dijital bir platformda kamusal alan oluşturmalarının araştırılması araştırmayı tek boyutlu olmaktan çıkarmaktadır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmada Fatih Portakal ile Fox Ana Haber programında gündem konusu için belirlenen etiket kelimeleri kullanarak düşüncelerini ifade eden Twitter kullanıcılarının tweetleri kamusal alan yaratıp yaratması açısından içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Araştırma 13.04.2020-17.04.2020 tarihleri arasında Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninin belirlediği Twitter üzerindeki etiket kelimeleri

kapsamaktadır. Haber bülteninin hafta içi Prime Time 19:00-20:00 saatleri aralığında yayınlanması sebebiyle beş program gününü (Pazartesi, Salı, Çarşamba, Perşembe, Cuma) kapsayacak şekilde programın bir haftalık süreci analiz kapsamına dahil edilmiştir. Ayrıca, Fatih Portakal ile Fox Ana Haber programı editörünün bilgisi ve rızası dahilinde kendisi ile yarı yapılandırılmış mülakat yapılmıştır.

Araştırmada örneklem olarak Fatih Portakal ile Fox Ana Haber Bülteni'nin seçilmesinde, bültende her gün için gündemde yer alan konu dahilinde etiket kelimelere yer verilmesi etkili olmuştur. Ayrıca izleyici ölçümleri dikkate alındığında da prime time reyting oranlarının diğer televizyon kanallarındaki ana haber bültenlerinin reyting oranlarından yüksek olması örneklem olarak seçilmesinde diğer önemli noktadır. TİAK, Televizyon İzleme ve Araştırma Anonim Şirketi'nin 2020, Nisan ayı Prime Time (19:00-24:00) izlenme oranları raporuna göre, Fox TV: Ryt %5.08 ve Share 10.19 (TİAK, 2020) ile diğer tüm ulusal kanallar arasında ilgili saat aralığında en çok izlenen ikinci televizyon kanalıdır. Nisan ayı içerisinde reyting oranlarında birinci olan kanal ise Ryt% 7.90 ve Share 15.85 (TİAK, 2020) ile TV8'dir. Ancak TV8 televizyon kanalının eğlence kanalı olması ve incelenen Prime Time 19:00-24:00 saatleri aralığında haber bülteninin yer almaması sebebiyle Fatih Portakal ile Fox Ana Haber bülteninin en fazla izlenme oranı olan haber bülteni olduğunu göstermektedir.

Verilerin toplama aşamasında, Fatih Portakal ile Fox Ana Haber programının arşivine ulaşılarak 13.04.2020-17.04.2020 tarihleri arasında her güne özel verilen etiket kelimeler belirlenmiştir ve gündem konularına göre kategorilere ayrılmıştır. Ardından "QDA Miner 5" veri analizi programı aracılığıyla, incelenen tarihler arasında programda verilen her günün etiket kelimelerine atılan tweetlerin sayısal verilerine ulaşılmıştır. Elde edilen bulguları desteklemesi açısından yarı yapılandırılmış mülakat tekniğinden yararlanılmıştır.

Veri analizi aşamasında ise, Twitter üzerinde etiket kelimeyi kullanarak paylaşılan tüm tweetlerin incelenmesi imkân ve zaman açısından mümkün olmadığı için örnekleme yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda etiketlere gelen tweetler analiz edilirken rastlantısal örneklem yöntemine başvurulmuştur. Evren büyüklüğü 100 milyon ve üzeri olduğunda yüzde 95 güven düzeyinde 384 kullanıcının tweetine ulaşmanın yeterli olduğu bilgisinden hareketle (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2004: 50), araştırmada en az 384 kullanıcının tweetine ulaşılması hedeflenmiştir. Araştırmada etiket kelimelere gelen tweetlerin incelenmesinde kullanıcılarının id (Identification Number) ve bulunduğu coğrafi konumları saklı tutulmuştur.

ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Araştırmanın bu kısmında betimsel verilerden yola çıkılarak sayısal çözümlemelere ulaşılmış, ardından ise yorumsamacı yaklaşımla elde edilen verilerin analizi gerçekleştirilmiştir. Fatih Portakal'la Fox Ana Haber programında 13-17 Nisan 2020 tarihleri arasında verilen etiket kelimelerin gündem konularına göre dağılımları ve kategorisel analizine (politik, sosyal, kültürel, ekonomik) ilişkin veriler Tablo 1'de bulunmaktadır.

Tablo 1. Etiket Kelimelerin Gündem Konularına Göre Dağılımı ve Kategorisel Analizi

Tarih	Etiket (Hashtag)	Gündem Konusu	Politik	Sosyal	Kültürel	Ekonomik
13.04.2020	#gittimgeldim	Koronavirüs salgınına yönelik ilk sokağa çıkma yasağının ardından İçişleri Bakanı Süleyman Soylu'nun istifa etmesi ve bu istifasının Cumhurbaşkanı tarafından kabul görmemesi.	x	x		
14.04.2020	#işaş	Koronavirüsten dolayı siyasetçi Haydar Baş'ın hayatını kaybetmesi. Korona sürecinde hem iş hem de aşın öneminin bir kez daha gündemde olması.	x	x		x
15.04.2020	#veresiyedeferi	Koronavirüs süresince veresiye defterlerinin kapatılması, ihtiyaç sahibi vatandaşların ihtiyaçlarının karşılanması.		x		x
16.04.2020	#çağrımvar	Millet İttifakı'nın Belediye Başkanlarının ortak bir metin paylaşmaları ve İktidardan taleplerini maddeler halinde bildirmeleri. Koronavirüs süresince yapılması gerekenlerin yönelik belediyelerin çağrıda bulunmaları.	x	x		x
17.04.2020	#sesverin	Koronavirüs salgınıyla birlikte vatandaşın yaşadığı sosyal ve ekonomik durumun mesaj yoluyla aktarılması.		x		x

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, 13 Nisan 2020 tarihinde #gittimgeldim etiketi kullanılmıştır. Etiket kullanılma nedenini Türkiye'nin gündeminde yer alan koronavirüs salgınına yönelik İçişleri Bakanlığı tarafından ilk sokağa çıkma yasağının ilan edilmesinin ardından İçişleri Bakanı Süleyman Soylu'nun istifasını sunması ve istifasının Cumhurbaşkanı tarafından kabul görmemesi oluşturmaktadır. Etiket kullanıldığı gündem konusunun içeriği ise politik ve sosyal olarak kategorilendirilmiştir.

14 Nisan 2020 tarihinde #işaş etiketi kullanılmıştır. Etiket kullanılma nedenini iki gündem konusu oluşturmaktadır. İlki, siyasetçi Haydar Baş'ın koronavirüs salgınından dolayı hayatını kaybetmesidir. İkincisi ise, koronavirüs sürecinde hem iş hem de aş eksikliğinin gündemde olmasıdır. Koronavirüs salgınından dolayı işini kaybeden, işyerini kapatan, ücretsiz izne çıkarılan ya da kısa çalışma ödeneğinden yararlanan insanların çoğunluğu oluşturduğu Türkiye gündeminde hem işin hem de aşın önemi vurgulanmaktadır. Etiket kullanıldığı gündem konusunun içeriği politik, sosyal ve ekonomik olarak kategorilendirilmiştir.

15 Nisan 2020 tarihinde #veresiyedeferi etiketi kullanılmıştır. Etiket kullanılma nedenini Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Mansur Yavaş'ın koronavirüs salgını süresince alışverişlerde kullanılan veresiye defterlerinin kapatılması ve ihtiyaç sahibi vatandaşların ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik ifadeleri oluşturmaktadır. Etiket kullanıldığı gündem konusunun içeriği ise sosyal ve ekonomik olarak kategorilendirilmiştir.

16 Nisan 2020 tarihinde #çağrımvar etiketi kullanılmıştır. Etiket kullanılma nedenini Millet İttifakı'nın belediye başkanlarının iktidardan taleplerinin ve koronavirüs salgını süresince yapılması gerekenlere ilişkin maddelerin yer aldığı ortak bir metin paylaşmaları oluşturmaktadır. Etiket kullanıldığı gündem konusunun içeriği ise politik, sosyal ve ekonomik olarak kategorilendirilmiştir.

17 Nisan 2020 tarihinde #sesverin etiketi kullanılmıştır. Etiket kullanılma nedenini koronavirüs salgınıyla birlikte insanların yaşamış oldukları sosyal ve ekonomik durumun mesaj yoluyla aktarılması oluşturmaktadır. Etiket kullanıldığı gündem konusunun içeriği ise sosyal ve ekonomik olarak kategorilendirilmiştir.

Tüm veriler incelendiğinde, 13-17 Nisan 2020 tarihleri arasında koronavirüs salgınının Türkiye'nin gündeminde yer aldığı, gündem konusunun ışığında sosyal ve ekonomik konuların her gün için toplumun gündeminde var olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte etiket kelimelerin her ne kadar sosyal ve ekonomik konuları içerdiği görülse de politik içeriklerin de gündemde yerini aldığı tespit edilmiştir.

Görüşme yapılan katılımcıya sorulan ilk soru “*Hahtaglerinizi nasıl belirliyorsunuz?*” şeklinde olmuştur. Bu sorunun sorulma amacı ana haber programında hafta içerisinde her gün için belirlenen etiket kelimelerin nasıl belirlendiğini öğrenmeye yöneliktir. Öncesinde katılımcı etiket kelimeleri haber bülteninde neden kullandıklarına açıklık getirmiştir. Katılımcı insanların hashtag kelimeyi kullanarak derdini anlatabileceği bir kolaylığın olmasını istediklerini belirtmiştir. İnsanların düşüncelerini mail yoluyla ya da telefon aracılığıyla paylaşabileceklerini ancak en kolay yolun bir etiket belirlemek ve onun altına gelen yorumlara bakmak olduğunu vurgulamıştır. Katılımcı, yaklaşık 5 yıldır hashtagleri kullandıklarını, son 2-2,5 yıldır Fatih Portakal’ın hashtagleri kendisinin belirlediğini söylemiştir. “*O gün bültenimizde yer alan ve Fatih Portakal’ın kendisini çok etkilediğini düşündüğü ya da o günkü konuşmasını, anlatacaklarını kurguladığı bir nokta varsa onun içinden ya da onu anlatan bir etiket seçmeye dikkat ediyor.*” şeklinde ifade etmiştir.

Çalışma kapsamında Fatih Portakal’la Fox Ana Haber programında 13-17 Nisan 2020 tarih aralığında verilen Twitter etiket kelimeler, etiket kelimeye gelen toplam tweet sayısı, Twitter kullanıcıları tarafından etiket kelimeyi kullanarak atılan tweetlerin gündem içi ve gündem dışı konuyla ilgili tweetlerine dair veriler Tablo 2’te gösterilmektedir.

Tablo 2. Etiket Kelimelere Göre Atılan Toplam Tweet Sayılarının Gündem Konularına Göre Dağılımı

Tarih	Etiket (Hashtag)	Gündem İçi Tweet Sayısı	(G.İ.) %	Gündem Dışı Tweet Sayısı	(G.D.) %	Erişilen Tweet Sayısı	Toplam Atılan Tweet Sayısı
13.04.2020	#gittimgeldim	121	%31,5	263	%68,5	384	10.008
14.04.2020	#işaş	202	%52,6	182	%47,3	384	4520
15.04.2020	#veresiyedefteri	73	%19	311	%81	384	4906
16.04.2020	#çağrımvar	43	%11,2	341	%88,8	384	8637
17.04.2020	#sesverin	144	%37,5	240	%62,5	384	6647

13 Nisan 2020 tarihinde #gittimgeldim etiketi kullanılarak aynı gün içerisinde toplamda 10.008 tweet atıldığı tespit edilmiştir. Atılan toplam tweet sayısının erişilen 384 tweet sayısı incelendiğinde %31,5 oranla gündem içi tweet ve %68,5 oranla gündem dışı tweet atıldığı ortaya çıkmıştır. 14 Nisan 2020 tarihinde #işaş etiketi kullanılarak aynı gün içerisinde toplam atılan tweet sayısı 4520’dir. Erişilen 384 tweetin %52,6’sının gündem içi ve %47,3’ünün gündem dışı tweetlerden oluştuğu bulunmuştur. 15 Nisan 2020 tarihinde #veresiyedefteri etiketi kullanılarak toplam 4906 tweet atılmıştır. Erişilen 384 tweetin %19’u gündem içi ve %81’i gündem dışı tweetten oluşmaktadır. 16 Nisan 2020 tarihinde #çağrımvar etiketi kullanılarak aynı gün içerisinde toplam 8637 tweet atılmıştır. Erişilen 384 tweetin %11,2’si gündem içi, %88,8’i gündem dışı tweettir. 17 Nisan 2020 tarihinde ise #sesverin etiketi kullanılarak aynı gün içerisinde atılan toplam tweet sayısı 6647’dir. Erişilen 384 tweetin %37,5’i gündem içi, %62,5’i gündem dışı konuyla ilgili tweetlerden oluştuğu tespit edilmiştir.

Tüm veriler incelendiğinde yalnızca 14 Nisan 2020 tarihinde #işaş etiketine gelen gündem içi tweet sayısı, gündem dışı atılan tweet sayısını geçtiği görülmüştür. Araştırma kapsamındaki diğer tüm, #gittimgeldim, #veresiyedefteri, #çağrımvar, #sesverin etiket kelimeleri yüksek bir oranla kullanılarak Twitter kullanıcıları tarafından gündem ile alakalı olmayan konular hakkında tweet atıldığı ortaya çıkarılmıştır. Atılan tweet sayısının nicel olarak yüksek oranda olması ile tweetlerin gündem içi konularla ilgili olması arasındaki ters orantı bulunmaktadır. Katılımcının belirtmiş olduğu ifadeler de analizden elde edilen verileri destekler niteliktedir.

Katılımcıya sorulan ikinci soru “*Kullandığınız hashtagin toplumda konuşulan konulardan oluşması ve gündemle ilişkili olması gerekiyor mu?*” şeklinde olmuştur. Kendisinin yanıtı ise “*İnsanların o hashtagi kullanarak yorum yapmaları önemli. O yorumun hem o günkü habere ilişkin bir yorum içermesi daha çok istediğimiz bir şey hem de o etiketle başkalarının da o ana kadar bizim bültenimizde yer almayan ama sesini duyurmamızı isteyen cümleleri, düşüncelerini de paylaşmasını sağlıyor.*” şeklinde olmuştur.

Katılımcıya sorulan üçüncü soru olan “*Belirlediğiniz hashtaglerle gündeme dair tweetlerin geldiğini görüyor musunuz?*” ise ikinci soruyu desteklemesi bakımından önemlidir. Katılımcı, kendilerini yalnızca gündem olarak şartlandırmadıklarını, gündem haricinde de insanların etiket kelimeleri

kullanarak kendilerine ulaştıklarını belirtmiştir. “İnsanlar şahit oldukları, gözlemledikleri, duydukları şeyleri oraya paylaşıyorlar. Örneğin insanlar şu anda işsiz, etiket kelimeyi kullanarak ben öğretmenim, ben işsizim diyebiliyor ve kendisini oraya koyabiliyor. Oradan da gördüğümüz ve farkına vardığımız konular oluyor. Her gün aynı etiketi bile kullansa onun için çok problem değil, ama o bugün başka bir etiket olsun diyor çünkü sonuçta dünkü etiketle bugünkü etiket aynı olacak. Yazılan yorumlar dünkü için yazılanın bugün önüne de çıkabilir, karışıklık olabilir. Etiket illaki o gün özel bir şey olmasını gerektirmeyecek, vatandaş bir şey diyecek ve Fatih Portakal onu görecektir amaç bu. Katılımcının bu ifadesiyle, etiket kelimelerin insanlara sanal ortamda gündeme dair düşüncelerini paylaşma imkanı sağlamasının yanı sıra, farklı konularda da seslerini duyurabilme aracı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Fatih Portakal’ın etiket kelimeye gelen yorumları bülten süresince ekran önünde paylaşması, Twitter’da paylaşılan düşüncelerin ekran önünde tekrardan izleyiciye ulaştırılması bakımından önem taşımaktadır.

Aşağıda yer alan Tablo 3’te Fatih Portakal’la Fox Ana Haber programında verilen etiket kelimelere atılan tweetler arasında en yüksek toplam etkileşim (beğeni, yorum, retweet) sayısına sahip sırasıyla 384 tweetin gündem konularına göre analiz verileri bulunmaktadır.

Tablo 3. En Yüksek Etkileşim (Beğeni-Yorum-Retweet) Alan Tweetlerin Gündem Konularına Göre Dağılımı

Tarih	Etiket (Hashtag)	Gündem İçi Tweet Sayısı	(G.İ.) %	Gündem Dışı Tweet Sayısı	(G.D.) %	Erişilen Tweet Sayısı
13.04.2020	#gittimgeldim	71	%18,5	313	%81,5	384
14.04.2020	#işaş	144	%37,5	240	%62,5	384
15.04.2020	#veresiyedefteri	102	%26,6	282	%73,4	384
16.04.2020	#çağrımvar	23	%6	361	%94	384
17.04.2020	#sesverin	133	%34,6	251	%65,4	384

Tablo 3’te, etiket kelimeler kullanılarak atılan en yüksek etkileşim sayısına sahip bir tweet özelinde değerlendirildiğinde, tweetin gündem içi ya da gündem dışı bir konuyla ilgili olmasının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Diğer bir ifade ile kamusal alan yaratması bağlamında en fazla etkileşim alan tweetlerin gündem konusuyla hangi ölçüde ilgisi olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

13 Nisan 2020 tarihinde #gittimgeldim etiket kelimesine atılan tweetler arasında en yüksek etkileşim oranına sahip sırasıyla 384 tweetin %18,5 gündem içi, %81,5 gündem dışı tweetlerden oluştuğu belirlenmiştir. 14 Nisan 2020 tarihinde #işaş etiket kelimesine atılan en yüksek etkileşim oranına sahip sırasıyla 384 tweetin %37,5 gündem içi, %62,5 gündem dışıdır. 15 Nisan 2020’deki etiket kelime #veresiyedefteri’ne atılan tweetler arasında en çok etkileşime sahip sırasıyla 384 tweetin %26,6’sı gündem içi, %73,4’ü gündem dışı içeriklere sahiptir. 16 Nisan 2020 tarihindeki #çağrımvar etiket kelimesine atılan tweetlerin en çok etkileşim oranına sahip sırasıyla 384 tweetin sadece %6’sı gündem içiyken yüksek bir oranla %94’ü gündem ile ilgili olmayan konularda atıldığı görülmektedir. 17 Nisan 2020 tarihinde ise #sesverin etiket kelimesine atılan tweetler arasında en yüksek etkileşim oranına sahip sırasıyla 384 tweetin %34,6’sı gündem içi, %65,4’ü gündem dışı içerikli tweetlerden oluştuğu tespit edilmiştir.

Tablodaki veriler değerlendirildiğinde, 13-17 Nisan 2020 tarihleri arasında Fatih Portakal ile Ana Haber programında verilen etiket kelimelere (#gittimgeldim, #işaş, #veresiyedefteri, #çağrımvar, #sesverin) atılan tweetler arasındaki en çok etkileşime sahip tweetlerin genel itibarıyla etiket kelimenin gündemine dair içeriklerde olmadığı ortaya çıkarılmıştır. Kamusal alan bağlamında değerlendirildiğinde tweetlerin beğeni, yorum ve retweet biçimindeki etkileşim oranının yüksek olması kamusal alan yarattığı yönünde pozitif değerlendirilebilmektedir. Ancak, etkileşim oranı yüksek tweetler büyük oranda gündem içeriği ile ilgili olmadığı görülmektedir. Bunun yanı sıra etiket kelimeyi kullanarak görüş bildiren kullanıcılar arasında yorum üzerinden etkileşim düzeyinin az olması; kullanıcı görüşüne gelen diğer bir yorumun kullanıcılar arasında karşılıklı anlaşmayı ya da uzlaşmayı sağlamaması; kullanıcıların ele aldıkları konularda rasyonel olmaktan ziyade duygusal

ifadelerde bulunması; karşılıklı görüş bildirimlerinin yaşandığı etkileşimlerde içeriklerin anlık-tepkisel olarak verilmesi Fatih Portakal ile Fox Ana Haber programındaki etiket kelimelerin kamusal alan yaratmada etkili olmadığını ortaya çıkarmaktadır. Nitekim, katılımcının belirtmiş olduğu ifadeler de analizden elde edilen yorumları destekler niteliktedir.

Katılımcıya sorulan dördüncü soru “Etiket kelimeler ile Twitter’da insanlar arasında etkileşim sağladığımızı düşünüyor musunuz?” şeklinde olmuştur. Kendisi etkileşim yaratmak gibi bir amaçlarının olmadığını altını çizerek, “Fatih Portakal interaktif bir bülten yapıyor, karşılıklı tepkiyi de ölçen ve tepkiyi bültenine yerleştiren bir sunucu. Ancak Fox Haber’in ya da Fatih Portakal’in etkileşim yaratmak gibi bir amacı yok. Oraya etiketin konulmasının sebebi, her gün bu ülkede farklı bir şeyler yaşanıyor, insanların o gün düşüncelerini bir şekilde Fatih Portakal’a iletmek istemesi. Bültenin süresi ne kadar ise o süre içerisinde gönderilerini Fatih Portakal’a ulaştırmak istemelerinin bir mecrası burası. Etkileşimin kaç olduğu ya da kaç çıkması gerektiğine ilişkin bizim bir kaygımız yok.” ifadesini kullanmıştır.

Çalışma kapsamında etiket kelimelere gönderilen tweetler arasından en fazla etkileşim alan Twitter hesapları, tweetler ve kullanıcıların takipçi sayılarına Tablo 4’te yer verilmektedir.

Tablo 4. En Fazla Etkileşim Alan Tweetlerin Takipçi Sayısı ve Etkileşim Analizi

Tarih	Etiket Kelime	En Çok Etkileşim Alan Tweet	Kullanıcı Adı	Takipçi Sayısı	Etkileşim Sayısı		
					Beğeni	Yorum	Retweet
13.04.2020	#gittimgeldim	37 saniyede bu kadar iyi özet geçeni görmedim. URL: https://t.co/F8Peu8v3yU	Sherlock	137150	10569	575	1890
14.04.2020	#işaş	Salı tabela #işaş #akşam7	fatih portakal	7497845	8998	2200	309
15.04.2020	#veresiyedefteri	İyilik bulaşıcıdır diyerek çıktığımız bu yolda destek çığ gibi büyüdü. Hayırsever vatandaşlarımız esnafımızın borçlarını kapadı, Ankara birlik olmanın güzelliğini yaşadı. Komşusu açken tok yatamayan hemşehrilerime en içten teşekkürlerimi sunuyorum.	Mansur Yavaş	3359727	104158	1400	10298
16.04.2020	#çağrımvar	Haber alma hakkına engel, özgür haberciliğe ceza! Haksız cezaya tepki yağdı... #RTÜK #çağrımvar #FOXHaber	FOX HABER	1124420	33297	2200	5319
17.04.2020	#sesverin	Cuma tabela #sesverin #akşam7	fatih portakal	7497845	10393	1600	404

Tablo 4’te yer alan veriler incelendiğinde, 13 Nisan tarihli #gittimgeldim etiket kelimesine atılan tweetler arasında en fazla etkileşime sahip hesap “Sherlock” isimli kullanıcıya aittir. Kullanıcının etiket kelimeye atmış olduğu tweet 10.569 beğeni, 575 yorum, 1.890 retweet etkileşimi almıştır. İncelenen tarihler arasında hesabın takipçi sayısı ise 137.150 olduğu görülmektedir. Kullanıcının gönderdiği tweetin içeriği incelendiğinde, #gittimgeldim etiket kelimesindeki gündem ile ilgili olarak bir vatandaşın görüntülerini içeren video paylaşılmıştır. Takipçi sayısı oldukça yüksek olan bu kullanıcının tweetinin, diğer kullanıcılar tarafından fazla etkileşim alması ile arasında bağlantı olduğunu göstermektedir.

14 Nisan tarihli #işaş etiket kelimesine gönderilen tweetler arasından en fazla etkileşime sahip hesap “fatih portakal” kullanıcı adıyla Fatih Portakal’a aittir. İncelenen tarihler arasında Fatih Portakal’ın 7.497.845 takipçi sayısı bulunmaktadır. Fatih Portakal, tweetinde “Salı tabela #işaş #akşam7” sunduğu haber programındaki etiket kelimeyi kişisel hesabından paylaşmıştır. Gündem, Haydar Baş isimli siyasetçinin ölümü olması sebebiyle, tweetin içeriği incelendiğinde Haydar Baş ile ilgili bir düşünce

belirtilmediği görülmektedir. Buna rağmen #işaş etiketinde 8.998 beğeni, 2.200 yorum ve 309 retweet ile etiket kelimesinin en fazla etkileşim alan tweeti olmuştur. Bu durum Fatih Portakal'ın ünlü olması ve takipçi sayısının yüksek olması ile bağlantısı olduğunu göstermektedir.

15 Nisan tarihli #veresiyedeferi etiket kelimesine gönderilen tweetler arasında 104.158 beğeni, 1400 yorum ve 10298 retweet ile en fazla etkileşime sahip tweet "Mansur Yavaş" isimli kullanıcı adıyla Mansur Yavaş'a ait olduğu görülmüştür. Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı olan Mansur Yavaş, gündem konusu olan bu etiket kelime ile Ankara Büyükşehir Belediye'sinin oluşturduğu veresiye defteri kampanyasıyla ilgili görüşlerini paylaşmıştır. Mansur Yavaş'ın incelenen tarihler arasında 3.359.727 takipçi sayısı bulunmaktadır. Gündem içi konuyla ilgili bu tweetin Mansur Yavaş'ın takipçi sayısının fazla olması ve siyasi kimliğiyle paralel bir bağlantı olduğunu göstermektedir.

16 Nisan tarihli #çağrımvar etiket kelimesine gönderilen tweetleri arasında en fazla etkileşim alan tweet "FOX HABER" kullanıcı adıyla Fox Ana Haber Bülteni'nin kendi twitter hesabına aittir. Etiket kelimesinin gündem konusu Millet İttifakı'nın Belediye Başkanlarının ortak bir metin paylaşmaları ve koronavirüs sürecine ilişkin iktidardan taleplerini maddeler halinde bildirmeleridir. Ancak Fox Haber tweeti incelendiğinde gündeme ilişkin bir tweet atılmadığı görülmektedir. Buna rağmen incelenen tarih aralığında 1.124.420 takipçi sayısı olan Fox Haber'in bu tweeti 33.297 beğeni, 2.200 yorum, 5.319 retweet ile en fazla etkileşim alan tweettir. Diğer etiket kelimelerde olduğu gibi bu etiket kelimedede de ortaya çıkan durum Fox Haber'in bir milyonun üzerinde takipçi sayısına sahip olmasıyla doğrusal bir bağlantı olduğunu göstermektedir.

17 Nisan tarihli #sesverin etiket kelimesine gönderilen tweetleri arasında en fazla etkileşim alan tweet, #işaş etiket kelimesine benzer şekilde olduğu gibi "fatih portakal" kullanıcı adıyla Fatih Portakal'a aittir. İncelenen tarihler arasında Fatih Portakal'ın 7.497.845 takipçi sayısı bulunmaktadır. Fatih Portakal, kişisel Twitter hesabından sunucusu olduğu haber programındaki etiket kelimeyi "Cuma tabela #sesverin #akşam7" tweetiyle paylaşmıştır. #sesverin etiket kelimesinin gündem konusu korona virüs salgınıyla birlikte vatandaşın yaşadığı sosyal ve ekonomik durumun mesaj yoluyla aktarılmasıdır. Ancak gündem dışı kategorisine dahil edilen bu tweet 10.393 beğeni, 1600 yorum ve 404 retweet ile en fazla etkileşim alan tweet olmuştur.

SONUÇ

Kamusal alanda asıl olan bireylerin görüşlerini özgürce bildirmeleri, bir tartışma ortamının yaratılması, çeşitli konuların görüşülmesi ve rasyonel yöntemlerle ortak bir uzlaşının sağlanmasıdır. Tarihsel gelişim süreci içerisinde kamusal alanın yapısal değişimi alana ilişkin tanımlamaları, kavramın sahip olduğu anlamı ve işleyişini dönüşüme uğratmıştır. Şüphesiz ki internet ve onun getirdiği yeni teknolojileri kamusal alanın bu dönüşümünde etkili olmuştur. İçinde bulunduğumuz zaman, sosyal medyanın iletişim düzenini başından sonuna dönüştürdüğü, toplumun her kesiminden insanları sanal bir platformda bir araya getirdiği dönemi kapsamaktadır. Yenedünya düzeninde sosyal medyanın yeni bir kamusal alan olarak tanımlanıp tanımlanmadığına ilişkin tartışmalar ise sürekliliğini korumaktadır.

Söz konusu çalışma düşüncelerin serbestçe ifade fırsatı bulduğu, kamusal tartışmaların gerçekleştiği, etkileşime ve sürekli bir yapıya sahip sosyal ağ olan Twitter'da ana haber bülteninde kullanılan etiket kelimelerin kamusal alan oluşturup oluşturmadığı sorusuna yanıt aramıştır.

Kamusal alanda bir araya gelen bireyler, ortak bir meselenin etrafında ortak kanaati ve kamuoyu oluşturmayı arzulamaktadır. Kamusal alan kişilerarası iletişim ve etkileşim süreçlerinin bir ürünü olarak var olurken, küresel düzeyde kullanıcıyı bir araya getiren sosyal medya ortamlarındaki kitle iletişim biçimleri kullanıcıları ortak bir görüş birliğine ulaştırmada yetersiz kalmaktadır. Bu noktada bireylerin alan içerisindeki özgürlüğü oldukça önemlidir. Ancak internetin ve sosyal medya platformlarının özgürlüğünün tartışıldığı günümüz dünyasında insanların özgürlüğünü niteleyen kamusal alanın sosyal medyada üzerinden okunması oldukça zorlaşmaktadır. Kullanıcılar eylemlerini mekan olgusunun ortadan kalktığı hegemonik bir gözetlenme ortamını sunmakta, tartışma ortamının ve ortak uzlaşının sağlanması bu noktada zorluk yaratmaktadır. Bu durum sosyal medyanın

kullanıcılar arasında etkileşim ve kamuoyu yaratılmasından ziyade bireylerin yalnızca düşüncelerini aktardığı aracı bir sanal platform olduğunu göstermektedir.

Bulgular gündem konusunun ışığında sosyal ve ekonomik konuların her gün için toplumun gündeminde var olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte etiket kelimelerin her ne kadar sosyal ve ekonomik konuları içerdiği görülse de politik içeriklerin de gündemde yerini aldığı tespit edilmiştir.

Twitter kullanıcılarının etiket kelimeyi kullanarak Twitter üzerinden gündem ile alakalı olmayan konular hakkında tweet attıkları ortaya çıkmıştır. Atılan tweet sayısının nicel olarak yüksek oranda olması ile tweetlerin gündem içi konularla ilgili olması arasındaki ters orantı bulunmaktadır. Aynı zamanda Twitter kullanıcıları arasında en yüksek etkileşim (beğeni-yorum-retweet) alan paylaşımların gündem dışı paylaşımlar olduğu görülmektedir.

Sanal ortamda etiket kelimelerin yalnızca kullanıcıların seslerini duyurabilme aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu vesileyle gündem konusu yerine gündemle ilgisi olmayan konularda da kullanıcıların aynı etiket kelime ile farklı konularda da düşüncelerini paylaşma ihtiyacı duydukları görülmektedir. Bunun yanı sıra etiket kelimeyi kullanarak görüş bildiren kullanıcılar arasında yorum üzerinden etkileşim düzeyinin az olduğu, yorumlarda tartışılan çoğu konunun belirli bir sonuca bağlanmadığı, kullanıcıların içeriklerinin anlık-tepkisel olarak sanal ortamda sunulduğu ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle elde edilen bulgular mevcut sistemdeki işleyişin özelinde ana haber bülteninde kullanılan etiket kelimelerle Twitter'da kamusal alan oluşumundan söz edilemeyeceğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte programın editörüyle yapılan görüşme sonucunda da ana haber bülteninde etiket kelimelerin kullanım amacının kamusal alan yaratmak olmadığı, asıl amacın etiket kelimeler aracılığıyla izleyicilerin kendilerini herhangi bir konuda ifade etmesi olduğu ortaya çıkmıştır. Hem Fox TV'nin kar odaklı bir yayın politikası izlemesi hem de Twitter platformunun kar amaçlı bir platform olması göz önüne alındığında, özellikle Fuchs'un da belirttiği gibi, kamusal alanın varlığından söz edilemeyeceği ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (Çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları
- Başlar, G. (2018). Bilgi Toplumu Kuramları Bağlamında Kamusal Alan ve Bilgi Yanılsaması. M. Çakır içinde, *Bilgi Toplumu Tartışmaları* (s. 115-160). İstanbul: Pales Yayınları.
- Benhabib, S. (1996). Kamu Alanı Modelleri. Kent ve Kültürü. Cogito Dergisi. Sayı:8.
- Bruns, A. ve Moe, H. (2016). Twitter'da İletişimin Yapısal Katmanları. K. Weller, A. Bruns, J. Burgess, M. Mahrt, ve C. Puschmann, *Twitter ve Toplum* içinde, (s. 62-78). İstanbul: Kafka Epsilon Yayıncılık.
- Castells, M. (2008). *The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication Networks and Global Governance*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, s. 78-93.
- Castells, M. (2016). *İletişim Gücü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Çomu, T. ve Halağa İ. (2014). *Web İçeriklerinin Metin Temelli Çözümlemesi*. Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri. (Der. Mutlu Binark). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dahlgren, P. (2018). *İnternet, Kamusal Alanlar ve Siyasal İletişim: Dağılım ve Müzakere*. F. Aydoğan Yeni Medya Kuramları içinde. s. 173-192. İstanbul: Der Yayınevi.
- Dijk, J. V. (2018). *Ağ Toplumu*. İstanbul: Kafka, Epsilon Yayınevi.
- Durham, M. ve Kellner, D. (2006). *Media and Cultural Studies*. USA: Blackwell Publishing.
- Ercins, G. (2013). *Demokrasinin Bir Önkoşulu Olarak Kamusal Alan ve Türkiye'de Kamusal Alan Algısı*. C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi. Cilt:14 Sayı:1 (297-313)
- Fraser, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı. M. Özbek içinde, *Kamusal Alan* (s. 103-132). İstanbul: Hill Yayın.

- Fuchs, C. (2016). *Sosyal Medya: Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Notabene Yayınları.
- Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan*. Kamusal Alan. (Ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayınları.
- Habermas, J. (2015) *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kejanlıoğlu, B. (2004). Medya Çalışmalarında Kamusal Alan Kavramı. *Kamusal Alan* içinde. (Ed. Meral Özbek). s.689-714. İstanbul: Hil Yayınları.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Schmidt, J. H. (2016). Twitter ve Kişisel Kamuların Doğuşu. K. Weller, A. Bruns, J. Burgess, M. Mahrt ve C. Puschmann, *Twitter ve Toplum* içinde. (s. 47-61). İstanbul: Kafka, Epsilon Yayıncılık.
- Shirky, C. (2018). Sosyal Medya'nın Politik Gücü Teknoloji, Kamusal Alan ve Politik Değişim. F. Aydoğan, *Yeni Medya Kuramları* içinde. (s. 160-170). İstanbul: Der Yayınevi.
- Olgun, H. B. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*. 2(1). 45-54.
- Özbek. M. (2004). Kamusal Alanın Sınırları. *Kamusal Alan* içinde. (Ed. Meral Özbek) s. 19-90. İstanbul: Hil Yayınları.
- Villa, D. R. (1996). *Postmodernlik ve Kamusal Alan*. Kent ve Kültürü. Cogito Dergisi. Sayı:8.
- Yazıcıoğlu, Y. ve Erdoğan, S. (2004). *SPSS Uygulamalı Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Yükselbaba, Ü. (2008). *Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlıları*. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası. 66 (2), 227-272.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL1: <http://tiak.com.tr/tablolari> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2020).

ULUSAL AFET YÖNETİMİ İÇİN SİSTEM TEORİSİ BAĞLAMINDA STRATEJİK İLETİŞİM YÖNETİMİ MODEL ÖNERİSİ

Serhat YILMAZ
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
serhatzamlıy@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4438-9866

Deniz AKBULUT
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
denizakbulut@aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-0236-525X

<i>Atf</i>	Yılmaz, S. ve Akbulut, D. (2021). ULUSAL AFET YÖNETİMİ İÇİN SİSTEM TEORİSİ BAĞLAMINDA STRATEJİK İLETİŞİM YÖNETİMİ MODEL ÖNERİSİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 829-846.
------------	---

ÖZ

Afetler neden olacağı sonuçlar itibariyle bir belirsizlik taşımaktadır. Ayrıca afetlerle mücadelede kısıtlı kaynaklar kullanılmaktadır. Bu nedenle afet riski altında bulunan bir bölgedeki tüm kurum ve kuruluşların olanaklarının eşgüdümlü ve etkin kullanımı gerekmektedir. Bu gereklilik ise afetlerle mücadeleye yönelik yürütülecek çalışmalarda kurumlar arası bilgi ve kaynak paylaşımını zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda Türkiye özelinde afetlerle ilgili yasal olarak yetkilendirilen kurum olan *Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı*'nın (AFAD Başkanlık) bu gerekliliği ne kadar karşıladığı bu araştırmanın temel sorusunu oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında öncelikle kavramsal yaklaşımlara yönelik kapsamlı bir literatür incelemesi yapılmıştır. Daha sonra araştırmanın örnekleme ve sınırlılıkları doğrultusunda belirlenen kurum ve kuruluşların temsilcileri ile yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen bu mülakatlar ile mevcut sorun ve ihtiyaçlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda Türkiye'de afet yönetiminden sorumlu mevcut ve potansiyel kurumlar arasında AFAD Başkanlık merkezli, sistem teorisi bağlamında çift yönlü simetrik iletişim modeline dayalı, proaktif bir stratejik bir iletişim yönetimi modeli önerisi geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Risk Toplumu, Afet Yönetimi, Kapasite Geliştirme, Sistem Teorisi, Stratejik İletişim Yönetimi, Halkla İlişkiler.

STRATEGIC COMMUNICATION MANAGEMENT MODEL PROPOSAL IN THE CONTEXT OF SYSTEM THEORY FOR NATIONAL DISASTER MANAGEMENT

ABSTRACT

Disasters carry an uncertainty as of the consequences that it will cause to be. In addition to this, limited resources are used in the fight against disasters. For this reason, the coordinative and effective usage of the resources of all institutions and organizations, are located and responsible at risk of disaster, is necessitated. This process also necessitates an effective information and resource sharing among institutions during the studies that are carried out for the fighting against disasters. Within this context, the primary goals of the research are, how much the Emergency Management Presidency

(AFAD) meets those requirements. Within the scope of this research, firstly, a comprehensive literature review has been conducted. After this literature review, semi-structured interviews were conducted with the representatives of the institutions and organizations determined in line with the sample and limitations of the research. The current situation has been tried to be revealed through these interviews. In the conclusion, a strategic communication model based on a proactive and two-way symmetric model has been developed for the management of the communication between the current and the potential institutions who are responsible for disaster management in Turkey.

Keywords: *Risk Society, Disaster Management, Capacity Building, System Theory, Strategic Communication Management, Public Relations.*

GİRİŞ

İnsanlığın afetlerle mücadelesi, tarihin ilk zamanlarından başlayarak Sanayi Devrimi sonrası giderek artan etkileşimli bir yapıda, günümüz dünyasının en popüler problemlerinden birisine dönüşmektedir (Yılmaz, 2019). Bu dönüşüm sürecinde insanlık bir yandan modernleşme yolunda nüfusunu ve birikimini arttırırken diğer yandan da afetlerden edindiği deneyimlerle bu kazanımların nasıl korunabileceği sorusunun cevabını aramaktadır. Bu arayış sürecinde gelinen noktada ise afetlerin neden olabileceği zararları en aza indirgeyebilmek için ulusal düzeylerde kurumsal yapılanmaların oluşturulduğu görülmektedir. Amerika’da ‘Federal Acil Durum Yönetim Ajansı’ (Federal Emergency Management Agency), Japonya’da ‘Merkezi Afet Yönetim Konseyi’ (Central Disaster Management Council), İtalya’da ‘Ulusal Sivil Koruma Hizmeti’ (National Service of Civil Protection), Türkiye’de ‘Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı’ (AFAD Başkanlık) ulusal yapılanma örnekleri arasında yer almaktadır. Bu kurumlar afet yönetimini, afet öncesini kapsayan risk yönetimi (önleme, zarar azaltma, hazırlık) ve afet sonrasını kapsayan kriz yönetimi (müdahale, iyileştirme, yeniden inşa) olarak değerlendiren bir süreç olarak ele almaktadır (Okada, 2004; Carter, 2008: 50). Ancak çağdaş devlet yönetimi anlayışı içerisinde afetlere yönelik kamu hizmetlerini yerine getirmek üzere konumlandırılan bu yapılanmalar yaşadığımız yüzyılda meydana gelen afetlerin neden olduğu kayıplar bağlamında değerlendirildiğinde, yeteri kadar başarılı olmadıkları görülmektedir. Bu durumun açığa çıkmasında kurumların mevcut kapasitelerinin yeteri kadar kullanılmaması önemli bir rol oynamaktadır (Varol ve Buluş Kırıkkaya, 2017).

Kurumların kapasitelerinin arttırılabilmesi için, afet öncesi ve sonrasını kapsayan tüm aşamalara yönelik gerçekleştirilecek çalışmalarda ilgili tüm paydaşlar arasında işbirliği, koordinasyon ve kurumsal düzenlemeler gibi bağlamsal faktörlerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Renn, 2008: 4). Hatta 21. Yüzyılda meydana gelen afetler, sadece gerçekleştiği bölgeyi değil aynı zamanda afetin yaşandığı kent ile etkileşimde olan tüm sistemleri etkilemektedir. Bu nedenle dünyanın herhangi bir ülkesinde afet yönetiminde görevli olan bir kurum bir diğer ülkenin afet yönetiminden sorumlu kurumun doğal paydaşı haline gelmektedir. Yaşadığımız çağda meydana gelen afetler yerel, ulusal ve uluslararası işbirliklerini zorunlu kılmakta, bir ülkede afetlere yönelik çalışan bir kurum hem kendi ülkesindeki yerel ve ulusal sistemlerle hem de diğer ülkelerdeki ve uluslararası alanda afetler üzerine çalışan oluşumlarla etkileşim içerisinde olmak durumundadır. Bu etkileşimin sağlanabilmesinde ise ‘Modern Afet Yönetimi Yaklaşımı’ doğrultusunda ve ‘Sistem Teorisi’ bağlamında kuruluşun benimsemesi gereken ‘Stratejik İletişim Yönetimi’ önemli fırsatlar sunabilecek potansiyel taşımaktadır.

Modern Afet Yönetimi

Tarihi süreç içerisinde afetlerin neden olabileceği zararların azaltılabileceği farkındalığının oluşması, afet yönetimine yönelik gerçekleştirilecek çalışmalarda önemli bir ilerleme olarak kabul edilmektedir (Kadioğlu ve Özdamar, 2008: 3). Bu farkındalık afet sonrası oluşan zararların azaltılmasına dayanan kriz yönetimi temelli afet yönetimi anlayışının yerine, afet gerçekleşmeden önce önlem almaya yönelik sistemli ve kapsamlı çalışmaların gerçekleştirilmesini gerektiren risk yönetimi temelli bir anlayışı getirmiştir (Carter, 2008: 51). Bu anlayışa dayalı afete hazırlık çalışmaları afet öncesini kapsayan risk yönetimi ve afet sonrasını kapsayan kriz yönetimi evresi olarak iki ana evrede gerçekleştirilecek çalışmaların afet olmadan önce tamamlanmasını öngörmektedir (Carter, 2008: 50).

Afet öncesini kapsayan risk yönetimi evresinde zarar azaltma, hazırlık, tahmin ve erken uyarı çalışmaları gerçekleştirilirken afet sonrasında kapsayan krizi yönetimi evresinde müdahale, etki analizi, iyileştirme ve yeniden yapılanma çalışmaları gerçekleştirilmektedir (Kadioğlu ve Özdamar, 2008: 31; Carter, 2008: 315). Her iki evrede gerçekleştirilecek çalışmaların etkili olabilmesi için bu çalışmaların afet sonrasında bir tepki olarak değil kapsamlı ve sürekli olarak uygulanması gerekmektedir. Bu gerekliliğin sağlanabilmesi ise afetlere yönelik çeşitli politika, planlama, organizasyonel ve operasyonel gibi çeşitli konulardan geçmektedir (Carter, 2008: 101). Bu kapsamlı ve süreklilik gerektiren çalışmaların sistematik olarak sağlanabilmesi için geliştirilen yaklaşım ‘Modern Afet Yönetimi’ olarak tanımlanmaktadır. Planlamaya dayalı bu anlayışta, afetin bir sonuç olduğu ve yıkıcı etkisinin birbiri ile entegre olan makro ve mikro planlamalar ile azaltılabileceği kabul edilmektedir (Yavaş, 2005). Bu nedenle afetin gerçekleşebileceği bölgede oluşabilecek kayıpların düzeyini azaltabilmek için sosyal, ekonomik, teknik ve siyasal unsurlar arasında gerçekleştirilecek güç birliği etkili olmaktadır (Ural, 2014: 11).

Sistem Teorisi

Sistem Teorisi 1920’lerde Bertalanffy’nin çalışmaları ile teori haline gelmiş ve Russell L. Ackoff, Kenneth Boulding, James Miller, Stafford Beer, Alastair Taylor gibi farklı disiplinlerden gelen düşünürlerin katkıları ile geliştirilmiştir (Skyttner, 2005: 110). Teori birçok bilimin birleştirilmesini ve özel olarak yeniden yapılandırılmasını amaçlamakta ve radikal bütünsel kavrayış anlamına gelmektedir (Mattessich, 1982). Bertalanffy ortaya koyduğu genel sistem teorisinin gerekliliğini açıklarken teknolojik gelişmelerden yararlanmaktadır. Bertalanffy’ye göre bir buhar motoru veya radyo alıcısı ilgili uzmanlık ve alanında eğitilmiş mühendisin yeterliliği içerisinde kalmaktadır. Ancak gelişen teknolojilerle mekanik, elektronik, kimyasal, vb. çok türlü teknolojilerin birleştirilmeleri gerekliliği insan ve makine ilişkilerini devreye sokmakta ve sayısız finans, sosyal ve politika sorunlarını doğurmaktadır. Sonuçta giderek artan uzmanlığı ile karakterize olan modern bilimde her alandaki tekniklerin ve teorik bilgilerin karmaşıklığı ile muazzam miktarda veri oluşmakta ve böylece bilimde sürekli yeni alt disiplinler yaratılmaktadır. Bu sorunlar ise ‘*sistem yaklaşımı*’nı gerekli hale getirmektedir (von Bertalanffy, 1969: 30). Çünkü tek tek parçaların ve işlemlerin geleneksel olarak incelenmesi, hayati olayların tam bir açıklamasını sağlamada yetersiz kalmaktadır. Örneğin biyolojinin ana görevi biyolojik sistem yasalarını (her organizasyon düzeyinde) keşfetmek olmalıdır (von Bertalanffy, 1972).

Bu bağlamda genel sistem teorisini alt sistemleri bir bütün olarak çalışan çok branşlı bir alan olarak değerlendirmek gerekmektedir (Can, 2015: 40). Genel sistem teorisinde bir bütün bu yaklaşıma göre inceleneceği zaman, temel olarak sistemin amaçları ve alt sistemlerinin neler olduğu ve bu alt sistemlerin birbiri ve sistemin bütünü ile ilişkisinin nasıl olduğu gibi soruların cevapları aranmaktadır (Kaban, 1994). Ancak sistem yaklaşımının kavramsal gelişimine çok farklı disiplinlerdeki araştırmacıların katkıda bulunması, aynı şeyi ifade eden kavramların kullanılmasına ve literatürün yaygın bir şekilde dağılmasına neden olmaktadır (Ackoff, 1971). Bu nedenle genel sistem teorisinde sistemlere yönelik farklı sınıflandırmalar bulunmaktadır. Bu sınıflandırmalardan açık ve kapalı sistem sınıflandırması en çok bilinen sınıflandırma şeklidir (Kaban, 1994). Kapalı sistemler dış çevreden bilgi, enerji veya malzeme benzeri girdiler almamakta ve çevreye herhangi bir çıktı sunmamaktadır (von Bertalanffy, 1969: 39). Bu nedenle cansız varlıkların oluşturduğu sistemler kapalı sistemler arasında örneklendirilmektedir (Yoldaş, 2013: 9). Çünkü kapalı sistemler kendi yeterliliği içerisinde ve çevresi ile bağı olmayan yapısal bir özellik göstermekte (Tortop, vd., 2016: 165) ve iç dengesine ulaştığında statik davranarak değişime uğramamaktadır (Yoldaş, 2013: 9). Bu nedenle kapalı sistemler gelişim ve değişim gösteren sosyoloji, yönetim, biyoloji gibi alanlarda uygulanabilir olarak kabul edilmemekte ve bu özelliğinden dolayı bu alanlarda sadece teorik olarak var olabileceği kabul edilmektedir (Hicks ve Gullet, 1981: 164).

17. yüzyılın kendi kendine yeten mekanik sistemleri buhar makineleri ile başlayan modern teknolojinin gelişim sürecinde ortaya çıkan servomekanizmalar ile çevreden girdi (input) alan ve

çevreye çıktı (output) sunan sistemler ise açık sistem yaklaşımının gerekliliğini ortaya koymaktadır (von Bertalanffy, 1969: 142). Bu bağlamda açık sistemin oluşumunda bütünsellik, hedef arayışı, dönüşüm süreci, entropi, girişler ve çıkışlar, düzenleme, hiyerarşi, farklılaşma, eşitlik ve çok yönlülük gibi niteliklerin bulunması gerekmektedir (Skyttner, 2005: 53). Yani açık sistem daha karmaşık bir yapıda olarak çevreden girdiler alabilmekte ve değişik girdilerle değişik süreçlere çıktılar sunabilmektedir (Ackoff, 1971). Bu süreçler ise açık sistemlerin dış değişimlere göre sağlayacağı iç değişimlerle denge sağlamaya çalışması ile oluşmaktadır (Yoldaş, 2013: 10). Sistemin çevresindeki değişimi algılaması ise iletişim üzerinden gerçekleşmektedir (Ritzer, 2008: 207, 335).

Stratejik İletişim

Stratejik iletişim kavramının tanımına yönelik literatürde farklı yaklaşımların benimsendiği görülmektedir. Bu yaklaşımlarda yer alan tanımlar incelendiğinde ise kavramın kuruluşların hedef kitleleriyle iletişim kurabilmeleri için stratejik içerikler (mesajlar) üretme ve işletmeye değer katma (Swerling ve Chaiti, 2009), kuruluşların itibarına destek sağlama (Swerling ve Chaiti, 2009; Austin ve Weintraub, 2008: 14) planlı iletişim kampanyaları içerme (Smith, 2005: 3), kuruluşun yönetici ve çalışanlarını iletişimden sorumlu tutma ve iletişimin bir süreç olarak yönetimi (Tible, 1997), fikir ya da politikaları diğer insanların kabul etmesini sağlayan ikna yöntemi (Halloran, 2007) kuruluş ile kamusu arasındaki iletişim yönetimi (Grunig ve Hunt, 1984: 8) gibi yönlerinin vurgulandığı görülmektedir. Bu tanımlama çalışmalarının haricinde Kirk Hallahan, Derina Holtzhausen, Betteke van Ruler, Dejan Verčič ve Krishnamurthy Sriramesh'in 2007 yılında gerçekleştirdikleri '*Defining Strategic Communication*' (Stratejik İletişimin Tanımlanması) başlıklı çalışmada kavrama yönelik getirilen tanımlamanın literatürde genelin esas olarak kabulünü kazandığı görülmektedir (Holtzhausen ve Zerfass, 2015; Falkheimer, 2014; Işık, 2013: 76; Sandhu, 2009).

Hallahan ve arkadaşları stratejik iletişimi örgüt liderlerinin ve üyelerinin kuruluşun misyonunu iletirmek için amaçlı iletişim faaliyetlerine odaklanan yeni bir paradigma olarak görmekte ve terimini iletişimin kuruluş tarafından görevini gerçekleştirmek için maksatlı ve amaca uygun olarak kullanılması olarak tanımlamaktadır (Hallahan vd., 2007). Ayrıca stratejik iletişim uzmanları sorunlar karşısında kuruluşların nasıl davranması gerektiği ile ilgili farklı seçeneklerle karşı karşıya kalabilmektedir. Bu durumlarda sergilenecek çabaların fırsat yaratmaya mı yoksa olumsuzluğun etkilerinden başarıyla kurtulmaya mı odaklanacağı iletişim stratejisinin proaktif ya da reaktif yönünü belirleyecektir (Peltekoğlu, 2007: 79). Proaktif stratejiler, yönetim koşulları altında ve zaman çizelgesine göre kuruluşun çıkarlarına en uygun iletişim programını başlatmasını sağlayan hem eylem hem de iletişim stratejilerini içeren yaklaşımlar olarak tanımlanmaktadır (Smith, 2005: 82). Reaktif stratejilerin ise olay açığa çıktıktan sonra kuruluşun itibarını koruma, düzeltme ya da bundan en az şekilde nasıl etkileneceğini sağlamaya yönelik olduğu görülmektedir (Işık, 2013: 115).

Sistem Teorisi ve Stratejik İletişim

Bertalanffy'e göre gerçek sistemlerin çevrelerine karşı açık ve çevreleri ile birbirlerini etkileyen ve bu etkilenme sürecinde sürekli gelişim gösteren yapılar olduğu belirtilmektedir (Okay ve Okay, 2005: 56). Açık sistem olarak da adlandırılan bu sistemlerde Bertalanffy'nin odağının etkileşim ve etkileşimin sonuçları olduğu görülmektedir (Yoldaş, 2013: 9). Parsons da sosyal sistemlerde etkileşimi ve sonuçlarını önemli bir unsur olarak görmektedir. Çünkü Parsons'a göre bir sosyal sistem çok sayıda bireysel aktörün etkileşimli kalıplarının değişiminin sürekliliği ya da düzenlenmiş süreçlerine göre eylem unsurlarının örgütlenme şekli olarak görülmektedir (1991: 15). Aynı şekilde etkileşimi ve sonuçlarının önemini kabul eden (Luhmann, 1990: 3) ve dünyayı sistem ve çevresinden oluşan bir yapı olarak gören (Okay ve Okay, 2005: 56) Luhman, etkileşimi başlatan ateşleyici unsurun iletişim olduğunu belirtmektedir (Herting ve Stein, 2007). İlk başlarda kuruluşlarda çevreyle ilgili değişimi tanımlamak ve yorumlamak için kuruluştaki güç sahiplerine güvenilmesi, dış konular ya da halka düşük öncelik, iç konulara yüksek öncelik tanınması gibi nedenlerle çevrenin önemi anlaşılammıştır (Johnston ve Everett, 2015). Ancak 1980 sonrası çok hızlı bir şekilde gelişen iletişim teknolojileri ile birlikte tüm dünyayı siyasi, ekonomik ve sosyal açıdan birbirine yaklaştırmaktadır (Güler, 2005: 64).

Bu yakınlaşma doğal olarak çevresi hakkında fikri olmayan kuruluşları enerji, bilgi, hammadde gibi ihtiyaçlarını karşılamada ve ürettiği mal ve hizmetlerin pazarlanmasında zorlanmasına neden olmaktadır (Çetin, 2003). Kuruluşların normları, inançları ve eylemlerinin hem içerdeki hem de dışardaki çevre ile olan ilişkilerini etkilemesi ve çevrenin de kuruluşların eylemlerinden etkilenme potansiyeli kuruluşları hedef ve amaçları doğrultusunda çevreleri ile stratejik bir iletişim kurmaya zorlamaktadır (Starkey ve Crane, 2003; Duncan, 1972). Sistem ile çevre arasındaki stratejik iletişim yönetiminin merkezinde *'halkla ilişkiler departmanları'* bulunmaktadır. Bu durum halkla ilişkiler uygulayıcılarının kuruluşun hedef ve amaçlarını yerine getirmek için farklı roller üstlenmesini gerekli kılmakta ve bu nedenle halkla ilişkiler uygulayıcısının rolü kavramsal olarak yakın tarihten itibaren sistematik bir şekilde çalışılmaktadır (Grunig vd., 2002: 196). Literatürde halkla ilişkiler uygulayıcı rollerinin; kişiler arası roller, bilgilendirme rolleri, karar verici (Mintzberg, 1980: 59), uzman tanımlayıcısı, iletişim kolaylaştırma, sorun çözme/görev kolaylaştırma, meşrulaştırıcı ve iletişim teknisyeni (Broom ve Smith, 1978), yönetici rolü ve teknisyen rolü (Dozier, 1992: 333), yönetici rolü, teknisyen rolü ve ajans rolü (Toth vd., 1998), gözlem ve değerlendirme, anahtar politika ve strateji danışma, sorun çözme, vaka yönetim uzmanı, iletişim teknisyeni (Moss vd. 2005), aktivist rolü (Holtzhausen, 2000), iletişim teknisyeni, iletişim yöneticisi (tanımlayıcı, iletişim kolaylaştırma, problem çözme), medya ilişkileri rolü, iletişim irtibat rolü (Grunig ve Hunt, 1986: 91), halkla ilişkiler yöneticisi, halkla ilişkiler teknisyeni, halkla ilişkiler stratejisti (Steyn, 2000: 15-16) olarak sınıflandırıldığı görülmektedir.

Sonuç olarak halkla ilişkiler uzman rollerine yönelik literatürde benzer yaklaşımlarda farklı kaynakların tanımladığı roller bulunsa da stratejik iletişim bağlamında ve sistem teorisi yaklaşımında Steyn'in çalışmasının kapsamlı olarak hazırlandığı görülmektedir. Steyn'in yaptığı sınıflandırmada halkla ilişkiler teknisyeni rolü işlevsel olarak başkaları tarafından alınan politika kararlarını uygulayan bir kurumsal iletişim pratisyeni olarak iletişim ürünleri üretme mekaniğini ifade etmektedir (Steyn, 2000: 35). Halkla ilişkiler yöneticisi rolü, stratejik paydaşlar üzerindeki etkileri göz önünde bulundurmaya veya bunları belirleyerek kilit stratejik tanımlamayı içeren bir kurumsal iletişim stratejisi geliştirmeyi ifade etmektedir (Steyn, 2000: 129). Halkla ilişkiler stratejisti rolü ise özetle stratejik karar alma amacıyla stratejik zekânın kurumun stratejik düşünme ve planlama süreçlerine aktarılması ve böylece kurumun stratejilerine girdi sağlanması ifade edilmektedir (Steyn, 2000: 114). Stratejik iletişim yönetiminde halkla ilişkilerin stratejik ve destek rolleri halkla ilişkilere yeni işlevler kazandırmaktadır. Bu işlevler durum analizi, statik (paydaş) ve durumsal (kamu) segmentasyon yaklaşımı, sorun yönetimi, senaryo üretimi, stratejik iletişim planı oluşturma olarak sıralanmaktadır.

Durum Analizi

Durum analizi dış çevre ve iç çevreye yönelik birincil ve ikincil veri kaynaklarının kullanıldığı bir araştırma sürecini kapsamaktadır (Smith, 2005: 30; Işık, 2013: 98). Durum analizi çalışmalarında EFQM (European Foundation for Quality Management) Modeli, PESTCOM (Political, Economic, Social, Technological, Competitive, Organizational, Market) Analizi, Risk Analizi, Rekabet Analizi gibi yöntemler kullanılmaktadır (Arabacı, 2010; Suárez vd. 2014; Başok ve Coşkun Değirmen, 2014: 92 – 101). Ancak PEST (Political, Economic, Social, Technological) ve SWOT (Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats) analizleri en çok tercih edilen yöntemler olarak görülmektedir (Arabacı, 2010).

Statik (Paydaş) ve Durumsal (Kamu) Segmentasyon Yaklaşımı

Bu yaklaşım kuruluşun iletişim hedeflerine ulaşma olasılığını artırmak için kamuoyunu önem durumuna göre segmentlere ayırma çalışması olarak nitelendirilmektedir (Coombs, 2008). Böylece kuruluşlar bir soruna karşı stratejik yanıt verebilme ve sorunu etkin bir şekilde yönetebilme avantajı elde etmektedir (Grunig ve Repper, 1992). Literatürde segmentasyon çalışmalarına yönelik *"Bağlantılar Yaklaşımı"* (Grunig ve Hunt, 1984: 141), *"İç İçe Segmentasyon Modeli"* (Grunig, 1989), *"Paydaş Analiz Modeli"* (Mitchell vd., 1997), *"Bilgi ve İlgi Esaslı Beş Kamu Türü Modeli"* (Hallahan,

2000), “İletişimsel Etkinliğin Boyutuna Göre Kamu Tipleri” (Kim, 2006) gibi modellerin olduğu görülmektedir.

Sorun Yönetimi

Sorun yönetimi çevrede oluşan süreksizliğin neden olduğu etkiye bir miktar kontrol getirme çabası olarak tanımlanmaktadır (Heath, 2002). Kuruluşlar bağlamında sorun kavramı bir organizasyon ya da grubun gelişen politik, düzenleyici, ekonomik veya sosyal eğilim sonucu algılanan şeye (fırsat da olabilir) önem vermesi ile ortaya çıkmaktadır (Cralle ve Vibbert,1985). Sorunun devam etmesi durumunda kuruluşun işleyişi, performansı veya gelecekteki çıkarları üzerinde önemli bir etkiye sahip olacağı kabul edilmektedir (Regester ve Larkin, 2005: 43). Literatürde “*Sorun Yaşam Döngüsü*” (Regester ve Larkin, 2005: 49), “*Paydaş Risk Radar Ekranı*” (Heath ve Cousino, 1990), “*Sorun Yönetimi Girdi ve Çıktı Süreç Modeli*” (Palese ve Crane, 2002) gibi sorunun belirlenmesine veya yönetimine yönelik modeller bulunmaktadır.

Senaryo Üretimi

Sorun yönetimi geleceğin alternatif görüşleri ve artan belirsizlikler ile başa çıkabilmede kullanılan bir araç olarak tanımlanmaktadır (Kahn ve Wiener, 1967: 128). Böylece çeşitli sonuçlar ve potansiyel cevaplar araştırılmakta ve tek bir cevaba bağımlı kalınmadan gelecek vizyonu genişletilebilmektedir (Chermack, 2011: 2). Literatür kapsamındaki çalışmalar incelendiğinde senaryo üretimi ‘*çoklu gelecek*’ (multiple futures) ve ‘*sistemik düşünce*’ (systems thinking) olmak üzere iki ana ilkeye dayandırılmaktadır (Gausemeier vd., 1998). Senaryo üretimine yönelik literatürde “*Gelecekte Olası Bir Durumun Görüntülenmesi*” (von Reibnitz, 1999), “*Sistemik Düşünce*” (Gausemeier vd., 1998), “*Senaryo Süreç Adımları*” (von Reibnitz, 1992: 30; Sung, 2004) gibi modellerin geliştirildiği görülmektedir.

Stratejik İletişim Planı

Stratejik iletişim planı oluşturma ise kuruluşların mevcut kaynak ve olanakları, değişen çevre koşullarını, bu değişimin getirdiği fırsat ve tehditleri hızlıca analiz ederek değişime adapte olabilecek stratejiler geliştirmeyi ve uygulamayı kapsamaktadır (Göksel, 2013: 41). Bu kapsam tüm kuruluşları gerçekleştirecekleri iletişim çalışmalarında bir amacın üstlenildiği, alternatiflerin dikkate alındığı, kararların gerekçelendirildiği planlı iletişim faaliyetlerine yönlendirmektedir (Smith, 2005: 3; Steyn, 2000: 355). Stratejik iletişim planlaması ile ilgili literatürde “*Altı Noktalı Halkla İlişkiler Planlama Modeli*” (Jefkins, 1994: 56), “*Halkla İlişkilerde Dört Adım Süreci*” (Cutlip vd., 2010: 200), “*Detaylandırılmış Halkla İlişkiler Strateji Geliştirme Süreci*” (Gregory, 2010: 42) gibi birçok iletişim bilimcisinin sürece yönelik geliştirdiği stratejiler bulunmaktadır. Ancak halkla ilişkiler stratejilerinde genelin kabul gördüğü süreç dört ayrı alt başlıklar altında incelenmektedir. Bunlar sırası ile Araştırma, Strateji, Taktikler, Değerlendirme adımları olarak sıralanmaktadır (Smith, 2005: 10; Baines vd., 2004: 151; Gregory, 2010: 39-43; Watson, 2001; Işık, 2013: 96; Çınarlı, 2009: 54; Göksel, 2013: 57-60). Bu adımların sonuncusu olan değerlendirme sürecine yönelik yine literatürde “*PII Modeli*” (Cutlip vd., 2010: 343), “*Piramit Modeli*” (Macnamara, 2015), “*Kistas Modeli*” (Lindenmann, 1993), “*Sürekliliği Değerlendirme Modeli*” (Watson, 1997), “*IPRA Değerlendirme Modeli*” (IPRA’dan akt. Macnamara ve Likely, 2017) gibi modellerin yer aldığı görülmektedir.

Amaç ve Yöntem

Çalışmanın bu bölümünde, araştırmanın amacı, önemi, yöntemi, örnekleme ve bulguları hakkında bilgilere yer verilmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma; Türkiye’de afetlerin neden olabileceği zararları en aza indirgeyebilmek ve afetlere yönelik kamu hizmetlerini yerine getirmek üzere kurulan ‘*Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı*’ (AFAD Başkanlık)’nın afetlerle mücadelede yönelik yürütülecek çalışmalarda kurumlar arası bilgi ve kaynak paylaşımı zorunluluğu çerçevesinde bu gerekliliği nasıl karşıladığını, mevcut kapasitesini ne

kadar kullandığını, bu alanlarda iyileştirmeye ihtiyacı olup olmadığını ve ihtiyaç varsa neler yapılması gerektiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda AFAD Başkanlık'ın kurumsal yapılanması, işbirlikleri ve iletişim faaliyetleri belirlenen yöntem kapsamında incelenerek mevcut durum belirlenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda mevcut durumun iyileştirilmesine yönelik Türkiye'de afet yönetimi içerisinde yer alan mevcut ve potansiyel kurum ve kuruluşlar arasında uygulanabilecek, AFAD Başkanlık merkezli, sistem teorisi bağlamında çift yönlü simetrik iletişim modeline dayalı proaktif bir stratejik bir iletişim yönetimi modeli önerisi geliştirilmiştir. Dünyada ulusal düzeyde afet yönetimi ile ilgili tüm yapıyı bu açıdan değerlendiren bir çalışmanın olmaması bu araştırmayı özgün ve öncü bir çalışma olarak öne çıkarmakta ve araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Hipotezleri

Araştırma kapsamında belirlenen hipotezler şunlardır: H1.AFAD Başkanlığın ulusal düzeyde tüm paydaşlarının yer aldığı kapsamlı bir paydaş haritası bulunmamaktadır. H2: AFAD Başkanlığın ulusal düzeyde tüm paydaşlarına yönelik sürdürülen iletişim faaliyetlerinde stratejik iletişim yönetimi yaklaşımının gerekliliklerini karşılayan bir çalışması bulunmamaktadır. H3: AFAD Başkanlığın ulusal düzeyde tüm paydaşlarına yönelik merkezi ve yerel düzeyde kapasite geliştirme çalışmaları bulunmamaktadır. H4: İlk üç varsayımın gerçekleştirilememesi AFAD Başkanlığın kurumsal yapılanmasını tamamlamamasından kaynaklanmaktadır. H5: Türkiye'de özellikle afet ve acil durumlara yönelik yasalarla yetkilendirilen kurum olan AFAD Başkanlığın il düzeyindeki yapılanmalarında iletişim profesyonelleri görev yapmamaktadır.

Araştırma Yöntemi

Nitel araştırma yöntemlerin benimsendiği bu çalışmada veri toplama sürecinde birincil ve ikincil veri kaynakları kullanılmıştır. Birincil veri kaynaklarından (afetlerle ilgili kamu kurumları, sivil toplum kuruluşları, yerel yönetim temsilcileri ve bu alanda çalışmalar gerçekleştiren akademisyenler) yarı yapılandırılmış mülakat yöntemi ile veri toplanmıştır. İkincil veri kaynaklarından ise (ilgili kanun, mevzuat ve yönetmelikler, rapor, web sayfaları ve diğer yayınlar) ise betimsel analiz yöntemi kullanılarak veri toplanmış ve içerik analiz yöntemi ile toplanan veriler derlenmiştir. Araştırma sürecinde belirlenen altı ana tema (Risk Toplumu, Kapasite Geliştirme, Bütünleşik Modern Afet Yönetimi, Sistem Teorisi Yaklaşımı, Stratejik İletişim Yönetimi, Kurumsal Yapı) çerçevesinde verilere ulaşılması hedeflenmiştir.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evrenini Türkiye'de yasalarla afet ve acil durumlara yönelik merkezde üst kurum olarak belirlenmiş AFAD Başkanlık ve yerelde AFAD Başkanlığa bağlı 81 ildeki yapılanması ile afetlere yönelik gerçekleştirilen çalışmalarda AFAD Başkanlığın merkezi ve yerel yapılanmalarındaki paydaşları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise AFAD Başkanlığın yerel yapılanmaları olan ve yöneticisi 10 yıl ve üzeri görevde bulunan İl AFAD Müdürlükleri, AFAD Başkanlık ile en az bir çalışma gerçekleştiren il veya ilçe belediyeleri, AFAD Başkanlığın öncelikli paydaşı olan bakanlıklar, afetlerle ilgili gönüllülük sistemi işleten sivil toplum kuruluşları, medya ile yasal köprü görevi üstlenen RTÜK (Radyo Televizyon Üst Kurulu) ve hizmet sağlayıcılar oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında mülakat talebine olumlu geri bildirimde bulunan ve Tablo – 1'de sunulmakta olan kurum temsilcileri ile yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilmiştir.

Tablo 1: Yarı Yapılandırılmış Mülakata Katılanların Demografik Bilgileri

YARI YAPILANDIRILMIŞ MÜLAKATA KATILAN KURUMLAR	Cinsiyeti	Hizmet Yılı	Unvanı	Görevi
AFAD Başkanlık Yerel Yapılanmaları				
Afyonkarahisar	Erkek	10 (+)	Yönetici	İl Müdürü
Sinop	Erkek	10 (+)	Yönetici	İl Müdürü
Sivas	Erkek	10 (+)	Yönetici	İl Müdürü
Konya	Kadın	10 (+)	Yönetici	İl Müdürü
Zonguldak	Erkek	10 (+)	Yönetici	İl Müdürü
Yerel Yönetimler				
Keçiören İlçe Belediyesi	Erkek	5 (+)	Uzman	İmar ve Şehircilik Uzmanı
Yenimahalle İlçe Belediyesi	Erkek	15 (+)	Yönetici	Yapı Kontrol Müdürü
Bakanlıklar				
T.C. Milli Eğitim Bakanlığı	Erkek	15 (+)	Yönetici	Daire Başkanı
T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı	Kadın	10 (+)	Uzman	Destek Hizmetleri Uzmanı
Üniversiteler				
Yıldız Teknik Üniversitesi	Erkek	35 (+)	Prof. Dr.	Araştırma Merkezi Başkanı
Bezmîâlem Vakıf Üniversitesi	Kadın	5 (+)	Dr. Öğr. Üy.	Anabilim Dalı Başkanı
Sivil Toplum Kuruluşları				
AKUT	Erkek	5 (+)	Yönetici	Yönetim Kurulu Başkanı
Medya				
RTÜK	Erkek	10 (+)	Uzman	İdari ve Mali İşler Uzmanı
Hizmet Sağlayıcılar				
TUBİTAK	Kadın	10 (+)	(Dr.) Uzman	Ürün Geliştirme Uzmanı

Araştırma Bulguları

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış mülakatlardan elde edilen bulgular araştırmanın kuramsal yaklaşımları bağlamında belirlenen temalara göre aşağıda sunulmaktadır.

Risk Toplumuna Yönelik Bulgular

Afetlere neden olabilecek mevcut risklere ek olarak modernleşme sürecinde açığa çıkan risk kavramının kazandığı bilinmezlik yaşadığımız çağın en önemli sorunlarından birisi olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle afetlerle ilgili kurumların afete neden olabilecek mevcut risklerin haricinde gelecekte afet oluşturabilecek potansiyel risklerin de farkında olması gerekmektedir. Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ve bölgesel farklılıklardan kaynaklı olarak çok farklı risk kaynakları ile iç içe olan ülkelerde mevcut ve potansiyel risklerin belirlenmesi hayati önem taşımaktadır. Ancak gerçekleştirilen bu araştırma kapsamında Türkiye’de afet yönetimi çalışmalarından yasal olarak sorumlu olan AFAD Başkanlığının bu alanda yeteri kadar çalışma yapmadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Araştırma sürecinde elde edilen verilerde bu durumun oluşmasında afet algısının yakın tarihe kadar deprem odaklı olması, afet ve acil durumlara neden olabilecek risklere yönelik kapsamlı araştırmaların gerçekleştirilmemesi, risk azaltma kültürünün yaygınlaşmaması ve bu alanda araştırmacılar ile ilgili kurumlar arasındaki iletişim eksikliğinin etkili olduğu görülmektedir. Bu nedenle AFAD Başkanlığının yerel yapılanmaları ile birlikte her il düzeyinde mevcut ve potansiyel afet risklerini belirleyecek çalışmaların gerçekleştirilebileceği sistemleri oluşturması gerekliliği açığa çıkmaktadır.

Kapasite Geliştirmeye Yönelik Bulgular

Afetlere yönelik yapılan tanımlamalarda ortak bir nokta olarak yerel imkânların baş edemeyeceği sonuçların açığa çıkarak gündelik yaşamın kesintiye uğraması belirtilmektedir. Bu nedenle afetlere yönelik gerçekleştirilecek hazırlık çalışmalarında yerel düzeyde afet dirençliliğinin artırılması hedeflenmektedir. Yerel düzeyde dirençliliğin artırılması ise kurumsal ve bireysel kapasitenin artırılması ile doğru orantılı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle afetlerle ilgili sorumlu kurumların

hem kendi kapasitelerini hem de yerelde kurumsal ve bireysel kapasitelerini artırmaları gerekmektedir. Bunun için öncelikle kurumsal düzeyde mevcut ve potansiyel paydaşların ve bu paydaşların mevcut kapasitelerinin çıkarılması gerekmektedir. Gerçekleştirilen bu araştırma sürecinde AFAD Başkanlığın yürütmekte olduğu farklı çalışmalarda paydaş olarak yer alan kurumlara yönelik kısmi olarak kapasite geliştirme faaliyetlerini gerçekleştirdiğine dair verilerin olduğu görülmektedir. Ancak bu kapasite geliştirme çalışmalarının sadece yürürlükte olan kısmi çalışmalar kapsamında gerçekleştirilmesi bu alanda AFAD Başkanlığın iyileştirmelere ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Ayrıca AFAD Başkanlığın Türkiye’de afet ve acil durumlara yönelik çalışma gerçekleştiren kurum ve kuruluşlar hakkında detaylı ve kapsamlı bir bilgiye sahip olmaması da bir diğer eksiklik olarak kabul edilmektedir. Bu eksiklikler ise gerek afetlere hazırlık sürecinde gerekse de olası bir afet anında görev alabilecek potansiyellerden yararlanılamamasına neden olmaktadır.

Bütünleşik Modern Afet Yönetimine Yönelik Bulgular

Afet yönetimi tarihi incelendiğinde insanlık tarihi boyunca yaşanan afetlerden elde edilen deneyimlerin afet yönetimi gelişimini yönlendirdiği ve bu yönlendirme süreci sonunda afetlere yönelik çalışmaların risk yönetimi ve kriz yönetimi olarak iki ayrı evrede ele alınması gerekliliğinin açığa çıktığı görülmektedir. Ayrıca bu gereklilik iki ayrı evreye yönelik yapılacak çalışmaların mevcut ve potansiyel tüm afet risklerini kapsayacak nitelikte olmasını zorunlu kılmaktadır. Araştırmada elde edilen veriler AFAD Başkanlığın *Bütünleşik Modern Afet Yönetimi* olarak tanımlanan bu sistemi nispeten uygulamaya çalıştığını göstermektedir. Bu değerlendirmede Türkiye’de risk azaltma kültürünün tam anlamıyla benimsenmemesi etkili olmaktadır.

Sistem Teorisi Yaklaşımına Yönelik Bulgular

Sistem Teorisi yaklaşımı herhangi bir üst başlık bağlamında birbiri ile fiziksel veya zihinsel ilişkisi bulunan tüm unsurları aynı sistemin parçaları olarak kabul etmekte ve tüm bu unsurların aynı amaç doğrultusunda bir bütünün parçaları olarak hareket etmesini gerekli görmektedir. Sistem teorisi bağlamında değerlendirildiğinde afet yönetim sistemini afetlerle ilgili tüm mevcut ve potansiyel paydaşlar oluşturmada ve tüm bu paydaşların ortak amacını olası bir afet durumunun olumsuz etkilerini en aza indirmek oluşturmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ve AFAD Başkanlığın ulusal ve yerel düzeyde mevcut ve potansiyel paydaşlarını belirleyen bir çalışmasının olmadığını gösteren araştırma bulguları, Türkiye’de afet yönetim sisteminin kapsamının tam olarak bilinmediği durumunu ortaya çıkarmaktadır.

Stratejik İletişim Yönetimine Yönelik Bulgular

Özellikle 1980’lerden sonra çok hızlı bir şekilde gelişen iletişim teknolojileri, kurumların çevreleri ile olan etkileşimlerinde yeni yönelimleri benimsemesine yol açmıştır. Bu yeni yönelimler sürecinde görülen kurumların normlarının ve eylemlerinin sonucunda hem içerideki hem de dışardaki çevre ile olan ilişkilerini etkilemesi ve çevrenin de etkilenme potansiyeli, kurumları hedef ve amaçları doğrultusunda çevreleri ile stratejik bir iletişim kurmaya zorlamaktadır. Afetler gibi gerçekleştiği toplumun tamamını hatta bu toplum ile ekonomik, sosyal ve kültürel ilişkisi olan diğer toplumları da etkileyen olaylara yönelik çalışmalar gerçekleştiren kurumların doğal çevrelerinin çok geniş olması, bu alanda stratejik iletişim yönetiminin ne kadar gerekli olduğunu açıkça göstermektedir. Ancak araştırma sürecinde elde edilen veriler, AFAD Başkanlığın kendisini Türkiye’de afet ve acil durumlarla ilgili kurum ve kuruluşlara yeteri kadar tanıtamaması, gerçekleştirilen çalışmalarda ise bilginin kamuoyu ile paylaşımında kullanılan mecraların yönetiminde, paydaş kurumlarla hızlı ve etkin bir iletişim sürecinde ve tüm bu süreçlerin değerlendirilmesinde sorunların yaşandığını göstermektedir.

Ayrıca AFAD Başkanlığın kitle iletişim araçlarının afetlere yönelik bilgileri doğru bir şekilde aktarmasını sağlayacak çalışmalara ihtiyacı olduğu da bir diğer sorun olarak kabul edilmektedir. Bu sorunlar ise AFAD Başkanlığın ve İl AFAD Müdürlüklerinde iletişim profesyonellerinin istihdamının gerekliliğinin açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca bu eksiklikler AFAD Başkanlık ile paydaşları

arasındaki iletişim kopukluğuna ve var olan iletişimin ise kısıtlı bir çerçevede gerçekleşmesine neden olmaktadır. Sonuç olarak AFAD Başkanlık ile paydaşları arasında afetlere yönelik çalışmalarda yeteri kadar fikir alışverişinin olmadığı ve bu paydaşlar ile arasındaki iletişimde sürekliliğin sağlanmasına yönelik çalışmalara ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

Kurumsal Yapıya Yönelik Bulgular

AFAD Başkanlık merkezi yapıda T.C. İçişleri Bakanlığına bağlı bir yapı içerisinde konumlandırılmıştır. Ancak araştırma kapsamında elde edilen bulgulardan AFAD Başkanlığın gerek afetlere yönelik hazırlıklarda gerekse de olası bir afet anında gerçekleştireceği çalışmalarda paydaş kurumlarla daha güçlü bir hiyerarşik yapı içerisinde etkileşim sağlayabileceği bir yapı içerisinde konumlandırılmasının gerekli olduğu görülmektedir. AFAD Başkanlığın yerel yapılanması olan İl AFAD Müdürlükleri ise merkezde AFAD Başkanlığa, yerelde ise bulunduğu ilin valiliğine bağlı olarak konumlandırılmıştır. Bu yapı içerisinde İl AFAD Müdürlüklerinin ve buldukları ilin valisinin afetlere yaklaşımının gerçekleştirilen çalışmalarda belirleyici bir unsur olduğu görülmektedir. Bu durum kendi içerisinde olumlu ve olumsuz etkilere neden olabilmektedir. Olumlu olarak kabul edilen durum İl AFAD müdürünün ve ilin valisinin afetlere yönelik çalışmalar alanındaki tecrübesi ile bağıntılı olmaktadır. İl AFAD Müdürü ya da bağlı olduğu valinin görev değişikliğinde ildeki afetlere yönelik çalışmalarda da değişiklikler olabileceği ihtimali ise olumsuz etkilerle bağıntı oluşturabilmektedir. Bu bağlamda İl AFAD'ların gerek İl AFAD Müdürü gerekse de bağlı olduğu ilin valisinin değişmesi durumundan etkilenmeyecek bir kurumsal yapı oluşturmasına ihtiyaç olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi

Araştırmanın başında belirtilen hipotezler açısından elde edilen bulgular değerlendirildiğinde; afetler gibi toplumun tamamını ilgilendiren ve gerek hazırlık sürecinde gerekse de müdahale çalışmalarında başarıya ulaşabilmede mevcut tüm potansiyelin kullanılması önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. Türkiye'de afet ve acil durumlara yönelik gerek yasalarla yetkilendirilen veya sorumluluk verilen gerekse de bu alanda yürütülen çalışmalarda ilgi ve gönüllülük esasına göre faaliyette bulunan kurum ve kuruluşların, afetler konusunda aynı amaca hizmet etme gayretinde olan bir bütünün parçaları gibi görülmesi ve bu bağlamda koordine edilmesi gerekliliğine ihtiyaç olduğu görülmektedir. Ancak araştırma kapsamında elde edilen bulgulardan AFAD Başkanlığın Türkiye'de afet ve acil durumlara yönelik çalışma yürüten tüm kuruluşlar hakkında yeteri kadar bilgiye sahip olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde AFAD Başkanlığın ulusal düzeyde bir paydaş haritası çıkarması gerekliliği açıkça görülmektedir. Bu gereklilik ise H1'i doğrulamakla birlikte bu alanda yapılacak çalışmaların önemini göstermektedir.

Araştırma kapsamında elde edilen verilerde Türkiye'de afetlere yönelik çalışma yapan kurum ve kuruluşlar arasında stratejik iletişim yaklaşımının karşılanmadığı gibi mevcut sistemde de birçok iletişim kopukluğunun olduğu açıkça görülmektedir. Türkiye'de afetlere yönelik çalışmalar içerisinde yer alan kurumların etkin işbirlikleri geliştirebilmesi için mevcut iletişim sistemlerine yönelik birçok alanda iyileştirme çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Bu gereklilik ise H2'nin doğrulandığını göstermektedir. Ayrıca stratejik iletişim yaklaşımının gerekliliklerini karşılayacak çalışmaların gerçekleştirilmesi afet yönetim sistemi içerisinde bulunan kurum ve kuruluşlar tarafından somut faydaların açıkça görülmesine olanak sağlayacaktır. Çünkü araştırma kapsamında elde edilen verilerden, afetlere yönelik çalışmalar içerisinde yer alan kurum ve kuruluşların sağlanacak bu iletişim yöntemi ile afet yönetimi alanına önemli katkılar sağlayacağı açık bir şekilde görülmektedir.

Türkiye'de afetlere yönelik çalışmalar içerisinde yer alan bütün kurumların sistem teorisi yaklaşımı içerisinde konumlandırılarak oluşturulacak bir yapıda mevcut ve potansiyel risklerin belirlenmesine önemli katkılar sağlanacağı araştırma kapsamında elde edilen verilerde görülmektedir. Ayrıca bu yapı içerisinde yer alan kurumların birbirlerinin eksikliklerini tamamlayarak ve kapasitelerini geliştirerek bütünlüklü afet yönetiminin gerekliliklerini ileri bir düzeyde karşılayacakları yine araştırma sürecinde

elde edilen verilerden görülmektedir. Araştırmanın kuramsal dayanaklarından da görüleceği üzere kısıtlı imkânlarla afet ve acil durum gibi sosyal, ekonomik ve kültürel olarak geniş etkilere neden olabilen olaylarla mücadelenin başarısı her imkânın dikkatlice değerlendirilmesine bağlı olmaktadır. Bu nedenle gerek mevcut imkân ve olanakların etkin bir şekilde kullanılabilmesi gerekse de bu imkân ve olanakların işlevselliğinin artıracak çözümlerin üretilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde H3'ün doğrulandığı görülmektedir.

Mevcut sistemde AFAD Başkanlık T.C. İçişleri Bakanlığı bünyesinde konumlandırılmaktadır. Ancak bu konumlandırmanın afet ve acil durumlara yönelik çalışmaların işlerliğinde birçok soruna neden olduğu araştırma kapsamında elde edilen verilerde görülmektedir. Bu nedenle AFAD Başkanlığın kurumsal konumlandırılmasının ve yasal yaptırımının güçlendirilmesine ihtiyaç olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu güçlendirme için AFAD Başkanlığın bir bakanlık altından konumlandırılmaması gerektiği, bunun yerine doğrudan Cumhurbaşkanlığına bağlı bir yapının sağlanmasının yaşanan bu sorunların giderilmesine katkı sağlayacağı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde H4'ün doğrulandığı görülmektedir.

AFAD Başkanlığın Türkiye'de afetlere yönelik çalışmalarda yasalarla üst kurum olarak tanımlanması ve bu çalışmaları koordine etme sorumluluğunun verilmesi AFAD Başkanlığın ve yerel yapılanmaları olan İl AFAD Müdürlüklerinin bu görev ve sorumluluğu yerine getirebilmesi için bu alandaki kurum ve kuruluşlarla etkin ve efektif bir iletişim sürecinin yürütülmesini zorunlu kılmaktadır. Ancak araştırma kapsamında yapılan yarı yapılandırılmış mülakatlardan elde edilen veriler gerek AFAD Başkanlığın gerekse de İl AFAD Müdürlüklerinin iletişim süreçlerini kurumsal bir yapıda gerçekleştiremediğini ve bu nedenle sorunlar yaşandığını göstermektedir. Araştırmada bu sorunların yaşanmasının temelinde; AFAD Başkanlık ve il düzeyindeki yapılanmaları olan İl AFAD Müdürlükleri bünyesinde bir halkla ilişkiler departmanının olmaması ve halkla ilişkiler profesyonellerinin eksikliğinin yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle gerek AFAD Başkanlıkta gerekse de İl AFAD Müdürlüklerinde iletişim alanında yeterli sayıda profesyonelin istihdam edilmesine ihtiyaç olduğu açıkça görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde H5 doğrulanmaktadır.

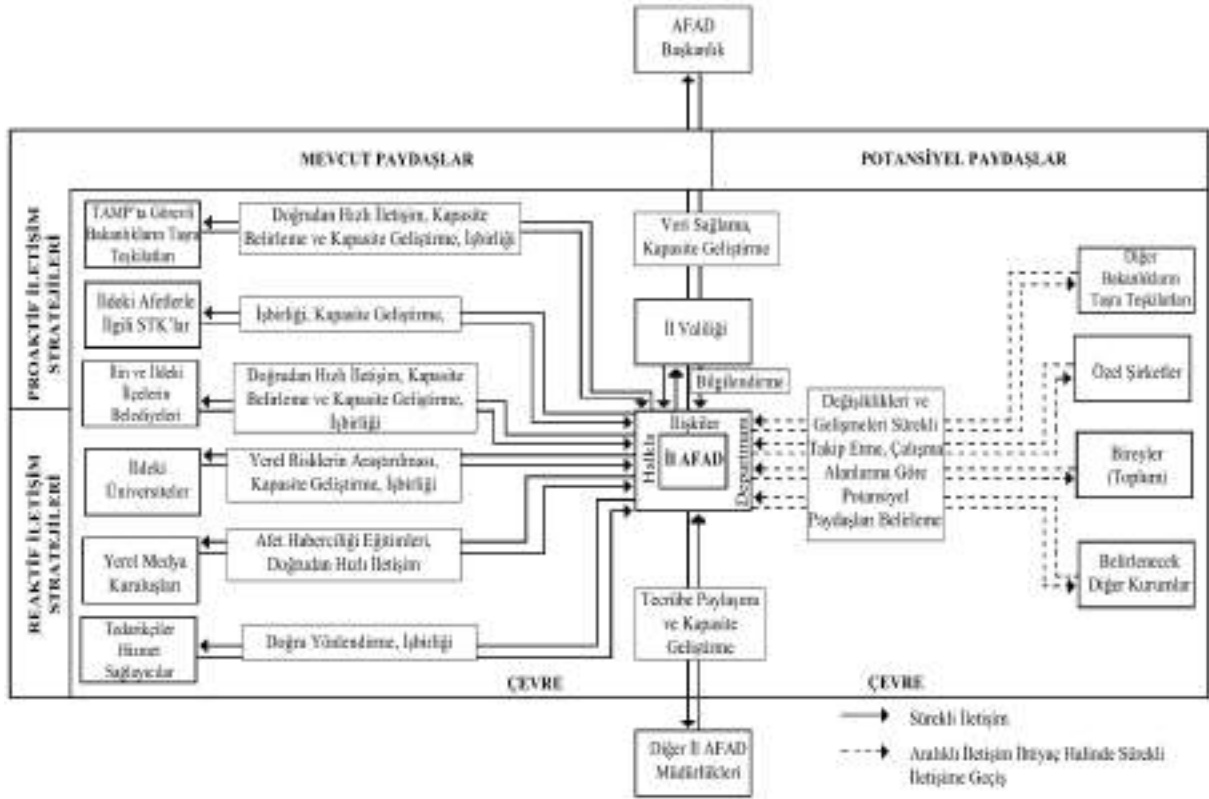
Sistem Teorisi Bağlamında Bir Stratejik İletişim Modeli Önerisi

Araştırma sürecinde elde edilen tüm veriler ve bu verilerin değerlendirilmesi sonucunda araştırmanın kuramsal dayanakları bağlamında AFAD Başkanlığın mevcut durumu çıkarılarak kurumun daha işler bir yapıya kavuşmasına olanak sağlayacağı düşünülen bir model geliştirilmiştir. Geliştirilen bu model, AFAD Başkanlığın ve yerel yapılanmaları olan İl AFAD Müdürlükleri için merkezi ve yerel sistemde birbirini tamamlayan iki bağıntılı sistem olarak kurgulanmaktadır.

İl AFAD Müdürlükleri Stratejik İletişim Modeli

İl AFAD Müdürlüklerinin öncelikle modern afet yönetim döngüsü içerisinde buldukları il düzeyinde gerçekleştirecekleri çalışmalar kapsamında faydalanabilecekleri tüm potansiyeli belirlemeleri gerekmektedir. Böylece bir paydaş haritası çıkarılması sağlanacaktır. Bu uygulama doğrultusunda İl AFAD Müdürlüğü il düzeyinde çıkaracağı paydaş haritası için tüm mevcut ve potansiyel paydaşlarını titiz bir şekilde belirlemesi gerekmektedir. Paydaşların belirlenmesinden sonra bu paydaşları ile olağan zamanlarda uygulayacağı standart, öngörülen riskler gerçekleşmeden önce uygulayacağı proaktif ve kriz zamanlarında uygulayacağı reaktif iletişim strateji yöntemlerini belirlemesi ve bu belirlemelere göre alternatif senaryolar oluşturması önerilmektedir. Ancak tüm bu çalışmaların gerçekleştirilmesi için İl AFAD Müdürlükleri bünyesinde oluşturulacak bir halkla ilişkiler departmanına ihtiyaç duyulmaktadır. Araştırma kapsamında da tespit edilen bu ihtiyaç doğrultusunda İl AFAD Müdürlüklerinde kurulacak halkla ilişkiler departmanlarının İl AFAD Müdürlüklerinin üst ve alt sistemleri ile yatay ve dikey olarak, etkili bir iletişim süreci yürütebilmesi ve bu sürecin sürekliliğini sağlayabilmesi için tüm paydaşlarla olan iletişimin bu departman üzerinden yürütülmesi ve bu departmanda istihdam edilecek kişilerin halkla ilişkiler profesyonelleri olması gerekliliği önerilen bu sistemin başarısı için zorunlu kabul edilmektedir. Önerilen sistemde halkla ilişkiler

departmanı ayrıca bu araştırma içerisinde ‘Sistem Teorisi ve Stratejik İletişim’ başlığı altında açıklanan işlevleri gerçekleştirmeli ve bu konuda İl AFAD Müdürünü doğru yönlendirmelidir. Bu gereklilikler bağlamında İl AFAD Müdürlükleri için önerilmekte olan stratejik iletişim modeli şekil 1’de sunulmaktadır.



Şekil 1: İl AFAD Müdürlükleri Stratejik İletişim Yönetimi Modeli Önerisi

AFAD Başkanlık Stratejik İletişim Modeli

AFAD Başkanlığının öncelikle modern afet yönetim döngüsü içerisinde gerçekleştireceği çalışmalar kapsamında, merkezi düzeyde faydalanabileceği, mevcut ve potansiyel paydaşlarını belirlemesi gerekmektedir. Ayrıca İl AFAD Müdürlüklerinin belirledikleri ve yerel düzeyde gerçekleştirecekleri çalışmalar kapsamında hazırlanan paydaş haritalarını da bir sistemde toplaması gerekmektedir. Böylece hem merkezi hem de yerel yapılanmalardan gelen mevcut ve potansiyel paydaşların yer aldığı bir veri bankası oluşturabilecek, afet ve acil durumlara yönelik hazırlık çalışmalarında ihtiyaç olunacak kapasite bu veri bankasındaki bilgilere göre planlanabilecek ve gerektiğinde tüm paydaşlar hızlıca koordine edilebilecektir. Paydaşların belirlenmesinden sonra bu paydaşları ile olağan zamanlarda uygulayacağı standart, öngörülen riskler gerçekleşmeden önce uygulayacağı proaktif ve kriz zamanlarında uygulayacağı reaktif iletişim strateji yöntemlerini belirlemesi ve bu belirlemelere göre alternatif senaryolar oluşturması önerilmektedir. Tüm bu çalışmalar için AFAD Başkanlık bünyesinde yer alan Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliğinin kurumsal organizasyon şeması içerisindeki konumu tekrar değerlendirilmelidir. Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliğinin kurum içindeki konumlandırılması değerlendirilirken tüm paydaşlarla olan iletişimin bu departman üzerinden yürütülmesi ve bu departmanda istihdam edilecek kişilerin halkla ilişkiler profesyonelleri olması gerekliliği önerilen bu sistemin işlerliği için bir zorunluluk olarak kabul edilmektedir. Bu departman oluşturulurken halkla ilişkiler uzman rollerinden asgari olarak Halkla İlişkiler Yöneticisi, Halkla İlişkiler Stratejisti ve Halkla İlişkiler Teknisyeni fonksiyonlarını karşılayacak bir yapı gözetilmesi ve ihtiyaca göre diğer uzman rolleri ile departmanın güçlendirilmesi gerekmektedir. Önerilen sistemde halkla ilişkiler departmanı ayrıca bu araştırma içerisinde ‘Sistem Teorisi ve Stratejik İletişim’ başlığı altında açıklanan işlevleri gerçekleştirmeli ve bu konuda AFAD Başkanlığı doğru yönlendirmelidir.

belirlemesi gerekmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde AFAD Başkanlığın sistem teorisi yaklaşımı ile ulusal düzeyde afet yönetim sistemini çıkarması, bu sistem içerisinde yer alacak tüm unsurların mevcut kapasitelerinin belirlenmesi ve ihtiyaç duyulacak alanlarda yürütülecek kapasite geliştirme çalışmalarının yararlı olacağı düşünülmektedir. Kapasite geliştirme çalışmaları sadece AFAD Başkanlığın paydaşlarına yönelik yürüteceği bir çalışma olarak görülmemeli aynı zamanda AFAD Başkanlığın kendi kapasitesini geliştirmesine olanak sağlayacak bir fırsat olarak görülmesi gerekmektedir. Bu fırsatın yaratılması ise modern bütünlük afet yönetimi yaklaşımının tüm paydaşlar tarafından benimsenmesi ile mümkün olacaktır. Çünkü sadece AFAD Başkanlığın bu yaklaşıma sahip olmasının, afetlerle mücadelede yeterli olmadığı araştırma sürecinde elde edilen verilerde açıkça görülen bir durumdur. AFAD Başkanlığın aşması gereken bir başka sorun ise tüm paydaşlarını aynı amaç doğrultusunda eyleme geçirebilecek planlı bir iletişim stratejisine ve bu iletişim stratejisini uygulayacak halkla ilişkiler uzmanlarına ihtiyacı olduğudur. Afetler gibi geniş etkiye sahip olan ve birçok kurumun eşgüdümle çalışmasını zorunlu olduğu durumlarda bu sorun aşılması gereken önemli bir engel olarak kabul edilmelidir. Mevcut sistem içerisinde AFAD Başkanlık için sorun olarak kabul edilen bir diğer hususu ise kurumsal yapılanma oluşturmaktadır. T.C. İçişleri Bakanlığı altında konumlandırılan AFAD Başkanlık çalışma alanından dolayı birçok bakanlıkla koordineli bir şekilde çalışmasını gerektirmektedir. Ancak mevcut sistem içerisindeki konumunun getirdiği bürokrasi kurumun çalışmalarına olumsuz yansımaktadır. Bu nedenle AFAD Başkanlığın bir bakanlık altında konumlandırılmasından ziyade doğrudan Cumhurbaşkanlığına bağlı olacağı bir yapının tercih edilmesi gerekli görülmektedir.

Sonuç olarak geçen zamanla birlikte afetler her bir önceki döneme göre daha geniş coğrafyalarda ve daha yüksek oranlarda yıkıcı etkilere neden olarak yaşadığımız çağın en önemli problemlerinden birisi haline gelmektedir. Bu yıkıcı etkilerin azaltılması ise farklı disiplinlerden uzmanlıkların ve işbirliklerinin sağlanması ile mümkün olabilmektedir. Günümüzde afet yönetimi alanında yapılan çalışmalara bakıldığında afet yönetimi ile ilgili sorumlulukları bulunan kurumların bu ihtiyacı karşılama çabasında oldukları gözlemlenmektedir. Ancak bu alanda sorumluluğu bulunan farklı kurum ve kuruluşlar ile alan üzerine çalışan uzmanlar arasında hem uygulama olarak hem de ulusal ve uluslararası literatürde kavramsal olarak etkili bir iletişimi sağlayacak sistemlerin geliştirilmemiş olması önemli bir eksiklik olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda öncü bir niteliği bulunan bu araştırmanın alanda yapılacak diğer çalışmalara kaynak olması, bir örnek teşkil etmesi ve afet zararlarının azaltılmasına katkı sağlaması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Ackoff, R. L. (1964). *Views on General Systems Theory*. (Edited by Mihajlo D. Mesarovic) New York: John Wiley & Sons, Inc.

Ackoff, R. L. (1971). *Towards a System of Systems Concepts*. *Management Science*, Volume – 17 (11: 661 – 671).

Arabacı, İ. B. (2010). *Stratejik Planlamada Çevre Analiz Tekniği Olarak PEST Analiz: Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Örneği*. *E-Journal of New World Sciences Academy*, Volume – 5 (3: 38 – 49).

Austin, E., Weintraub, B. E. (2008). *Strategic Public Relations Management: Planning and Managing Effective Communication Programs*. (2nd Edition) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Baines, P., Egan, J., Jefkins, F. (2004). *Public Relations Contemporary Issues and Techniques*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

Başok, N., Coşkun Değirmen, G. (2014). *Teoriden Pratiğe Halkla İlişkiler Projeleri, Ödüllü Örnek Uygulamalar*. (5. Baskı), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Broom, G. M., Smith, G. D. (1978). *Toward an Understanding of Public Relations Roles: An Empirical Test of Five Role Models' Impact on Clients*. Annual Meeting of the Association for Education in Journalism, Seattle, 3 – 16 August, U.S.A.

- Can, B. (2015). Niklas Luhmann'ın Genel Sistem Teorisinde Din ve Toplum. Yüksek Lisans Tezi, Isparta: T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.
- Carter, W. N. (2008). Disaster Management A Disaster Manager's Handbook. Mandaluyong City: Asian Development Bank Published.
- Chermack, T. J. (2011). Scenario Planning in Organizations: How to Create use and Assess Scenarios. (Edited by Richard A. Swanson, Barbara L. Swanson). California: Berrett -Koehler Publishers.
- Coombs, W. T. (2008). The Development of the Situation Crisis Communication Theory. (Edited by Tricia Hanson-Horn, Bonita Dostal Neff), Public Relations: From Theory to Practice, Boston: Allyn-Bacon, (book chapter: 262-277).
- Crable, R. E., Vibbert, S. L. (1985). Managing Issues and Influencing Public Policy. Public Relations Review, Volume – 11 (2: 3 – 16).
- Cutlip, S. M., Center, A. H., Broom, G. M. (2010). Effective Public Relations, (11th edition), New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Çetin, M. (2003). Örgüt Kuramları Perspektifinden Halkla İlişkilerin Gelişimi. İletişim Dergisi, Sayı – 18 (31 – 58).
- Çınarlı, İ. (2009). Stratejik İletişim Yönetimi. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Dozier, D. M. (1992). The Organizational Roles of Communications and Public Relations Practitioners. (Edited by Grunig, James. E. Dozier, David. M. Ehling, William. P. Grunig, Larissa. A. Repper, Fred. C. White, Jon.), Excellence in Public Relations and Communication Management, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, (book chapter: 327 – 356).
- Duncan, R. B. (1972). Characteristics of Organizational Environments and Perceived Environmental Uncertainty, Administrative Science Quarterly, Volume – 17 (3: 313 – 327).
- Falkheimer, J. (2014). The Power of Strategic Communication in Organizational Development. International Journal of Quality and Service Sciences, Volume – 6 (2/3: 124 – 133).
- Gausemeier, J., Fink, A., Schlake, O. (1998). Scenario Management: An Approach to Develop Future Potentials. Technological Forecasting and Social Change, Volume – 59 (2: 111 – 130).
- Göksel, A. B. (2013) Stratejik Halkla İlişkiler Yönetimi. (2. Baskı), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Gregory, A. (2010). Planning and Managing Public Relations Campaigns A Strategic Approach. (3rd Edition), Philadelphia: Kogan Page Limited.
- Grunig, J. E. (1989). Publics, Audiences, and Market Segments: Segmentation Principles for Campaigns. (Edited by Charles T. Salmon), Information Campaigns: Balancing Social Values and Social Change, California: Sage Publications, (book chapter:199 – 228).
- Grunig, J. E., Hunt, T. (1984). Managing Public Relations. New York: CBS College Publishing.
- Grunig, J. E., Repper, F. C. (1992). Strategic Management, Publics and Issues. (Edited by Grunig, James. E. Dozier, David. M. Ehling, William. P. Grunig, Larissa. A. Repper, Fred. C. White, Jon.), Excellence in Public Relations and Communication Management. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, (book chapter: 117 – 158).
- Grunig, L. A., Grunig, J. E., Dozier, D. M. (2002). Excellent Public Relations and Effective Organizations A Study of Communication Management in Three Countries. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Güler, B. A. (2005). Yeni Sağ ve Devletin Değişimi. Ankara: İmge Kitapevi.

- Hallahan, K. (2000). Inactive Publics: The Forgotten Publics in Public Relations. *Public Relations Review*, Volume – 26 (4: 499 – 515).
- Hallahan, K., Holtzhausen, D., Van Ruler. B., Verčič, D., Sriramesh, K. (2007). Defining Strategic Communication. *International Journal of Strategic Communication*, Volume – 1 (1: 3 -35).
- Halloran, R. (2007). *Strategic Communication. Parameters*, Volume – 37 (3: 4 – 14).
- Heath, R. L. (2002). Issues Management Its Past, Present, and Future. *Journal of Public Affairs*, Volume – 2 (4: 209 – 214).
- Herting, S., Stein, L. (2007) The Evolution of Luhmann's Systems Theory With Focus on the Constructivist Influence, *International Journal of General Systems*, Volume – 36 (1: 1 – 17).
- Hicks, H. G., Gullet, R. C. (1981) *Organizasyonlar: Teori ve Davranış*. (Çev. Besim Baykal) İstanbul: İ.İ.T.İ.A. Yayınları.
- Holtzhausen, D. R. (2000). Postmodern Values in Public Relations. *Journal of Public Relations Research*, Volume – 12 (1: 93 – 114).
- Holtzhausen, D., Zerfass, A. (2015). Strategic Communication Opportunities and Challenges of the Research Area. (Edited by Derina Holtzhausen and Ansgar Zerfass), *The Routledge Handbook of Strategic Communication*. New York: Routledge, (book chapter: 3 – 17).
- Işık, M. (2013). *Madde Kullanımı ve Stratejik İletişim*. Ankara: Sage Yayıncılık.
- Jefkins, F. (1994). *Public Relations Techniques*, (2nd edition) Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Johnston, K. A., Everett, J. L. (2015). Cultural Influences on Strategic Communication. (Edited by Derina Holtzhausen and Ansgar Zerfass), *The Routledge Handbook of Strategic Communication*. New York: Routledge, (book chapter: 157 – 171).
- Kaban, Y. Z. (1994). Genel Sistem Teorisi ve Sibernetik. *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt – 8 (8: 219 – 226).
- Kadioğlu, M., Özdamar, E. (2008). *Afet Zararlarını Azaltmanın Temel İlkeleri*. Ankara: JICA Türkiye Ofisi Yayınları.
- Kahn, H., Wiener, A. J. (1967). *The Year 2000: A Framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years*. New York: Macmillan.
- Kim, N. J. (2006). *Communicant Activeness, Cognitive Entrepreneurship, and A Situational Theory Of Problem Solving*. PhD Thesis, College Park: University of Maryland, Faculty of the Graduate School.
- Lindenmann, W. K. (1993). An 'Effectiveness Yardstick' to Measure Public Relations Success. *Public Relations Quarterly*, Volume – 38 (1: 7 – 9).
- Luhmann, N. (1990). *The Autopoiesis of Social Systems. Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press.
- Macnamara, J. (2015). *PR Metrics: How to Measure Public Relations and Corporate Communication*. Research Gate, <https://www.researchgate.net/publication/265317712>, (Erişim Tarihi: 15 Aralık 2019).
- Macnamara, J., Likely, F. (2017). Revisiting the Disciplinary Home of Evaluation: New Perspectives to Inform PR Evaluation Standards. *Research Journal of the Institute for Public Relations*, Volume – 3 (2: 1 – 21).
- Mattessich, R. (1982). The Systems Approach: Its Variety of Aspects, *Journal of the American Society For Information Science*, Volume – 33 (6: 383 – 394).
- Mintzberg, H. (1980). *The Nature of Managerial Work*. (Edited by Esther S. Koehn) New Jersey: Prentice-Hall Inc.

- Mitchell, R. K., Agle, B. R., Wood, D. J. (1997). Toward a Theory of Stakeholder Identification and Salience: Defining the Principle of Who and What Really Counts. *The Academy of Management Review*, Volume – 22 (4: 853 – 886).
- Moss, D., Newman, A., Desanto, B. (2005). What do Communication Managers Do? Defining and Refining the Core Elements of Management in a Public Relations/Corporate Communication Context. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, Volume – 82 (4: 873 – 890).
- Okada, N. (2004). Urban Diagnosis and Integrated Disaster Risk Management, *Journal of Natural Disaster Science*, Volume – 26 (2: 49 – 54).
- Okay, A., Okay, A. (2005). *Halkla İlişkiler Kuram Strateji ve Uygulamaları*, (Genişletilmiş 2. Baskı) İstanbul: Der Yayınları.
- Palese, M., Crane, T. Y. (2002). Building an Integrated Issue Management Process as A Source of Sustainable Competitive Advantage. *Journal of Public Affairs*, Volume – 2 (4: 284 – 292).
- Parsons, T. (1991). *The Social System*. London: Routledge.
- Peltekoğlu Balta, F. (2007). *Halkla İlişkiler Nedir?* (3. Baskı), İstanbul: Beta Yayınları.
- Regester, M., Larkin, J. (2005). *Risk Issues and Crisis Management A Casebook of Best Practice*. (3rd Edition), London: Kogan Page.
- Renn, O. (2008). *Risk Governance, Coping With Uncertainty in A Complex World*. Earthscan: TJ International.
- Ritzer, G. (2008). *Sociological Theory*, (Eighth Edition) New York: McGraw-Hill Published.
- Sandhu, S. (2009). *Strategic Communication: An Institutional Perspective*. *International Journal of Strategic Communication*, Volume – 3 (2: 72 – 9).
- Skyttner, L. (2005). *General Systems Theory Problems Perspectives Practice*. London: World Scientific Publishing.
- Smith, R. D. (2005). *Strategic Planning for Public Relations*. (2nd Edition), New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Starkey, K., Crane, A. (2003). Toward Green Narrative: Management and the Evolutionary Epic. *Academy of Management Review*, Volume – 28 (2: 220 – 237).
- Steyn, B. (2000). *Strategic Management Roles of the Corporate Communication Function*. Pretoria: University of Pretoria.
- Suárez, E., Roldán, J. L., Calvo-Mora, A. (2014). A Structural Analysis of the EFQM Model: An Assessment of the Mediating Role of Process Management. *Journal of Business Economics and Management*, Volume – 15 (5: 862 – 885).
- Sung, M. (2004). *Toward A Model of Strategic Management of Public Relations: Scenario Building From A Public Relations Perspective*. PhD Thesis, College Park: University of Maryland, Faculty of the Graduate School.
- Swerling, J., Sen, C. (2009). The Institutionalization of the Strategic Communication Function in the United States. *International Journal of Strategic Communication*, Volume – 3 (2: 131 – 146).
- Tible, Steve. (1997). Developing Communications Strategy. *Journal of Communication Management*, Volume – 1(4: 356 – 361).
- Tortop, N., İşbir, E. G., Aykaç, B., Yayman, H., Özer, M. A. (2016). *Yönetim Bilimi*. Ankara: Akademik Yayıncılık.
- Toth, E. L., Serini, S. A., Wright, D. K., Emig, A. G. (1998). Trends in Public Relations Roles: 1990–1995. *Public Relations Review*, Volume – 24 (2: 145 – 163).

- Ural, D. (2014). Acil Durum Hazırlık Kapasitesinin Artırılması. İstanbul: İstanbul Proje Koordinasyon Birimi Yayını.
- Varol, N., Buluş Kırıkkaya, E. (2017). Afetler Karşısında Toplum Dirençliliği. Journal of Resilience, Cilt – 1 (1: 1 – 9).
- Von Bertalanffy, L. (1969). General System Theory Foundations, Development, Applications. New York: George Braziller, Inc.
- Von Bertalanffy, L. (1972). The History and Status of General Systems Theory, The Academy of Management Journal, Volume – 15 (4: 407 – 426).
- Von Reibnitz, U. H. (1992). Szenario Technik: Instrumente für die Unternehmerische und Persönliche Erfolgsplanung. (2. Auflage), Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Von Reibnitz, U. H. (1999). Managing and Planning in Turbulent Times How Scenario Techniques Help you Plotting a Successful Path into the Future. Canes: Scenarios + Vision.
- Watson, T. (2001). Integrating Planning and Evaluation: Evaluating the Public Relations Practice and Public Relations Programs. (Edited by Robert L. Heath), Handbook of Public Relations, California: Sage Publications, (book chapter: 259 – 268).
- Yavaş, H. (2005). Türkiye’de Doğal Afetlerin Merkez – Yerel İlişkiler Açısından Yönetim Sorunları. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt – 7 (3: 280 – 301).
- Yılmaz, S. (2019). Afet İçerikli Haberlerin Afetlere Karşı Toplumsal Kapasite Geliştirmeye Etkisi, Artvin Çoruh Üniversitesi Doğal Afetler ve Çevre Dergisi, Cilt – 5 (2: 257 – 271).
- Yoldaş, Y. (2013). Sistem Kuramı. İstanbul: Der Yayınları.

TÜRKİYE’DE TASARIM YARIŞMALARININ İÇ MİMARLIK ALANINDAKİ YERİNE VE DURUMUNA DAİR BİR DEĞERLENDİRME

Evin ERİŞ

Fenerbahçe Üniversitesi, Türkiye

evin.eris@fbu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-4790-814X>

Meltem AĞAN

Fenerbahçe Üniversitesi, Türkiye

meltem.agan@fbu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-7326-796X>

<i>Atf</i>	Eriş, E. ve Ağan, M. (2021). TÜRKİYE’DE TASARIM YARIŞMALARININ İÇ MİMARLIK ALANINDAKİ YERİNE VE DURUMUNA DAİR BİR DEĞERLENDİRME. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 847-885.
------------	---

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, geçmişten günümüze düzenlenmiş tasarım yarışmalarının iç mimarlık mesleğindeki yerini sorgulayarak yarışma kültürü ve disiplin arasındaki bağlantıyı incelemektir. Çalışmanın iç mimarlık alanına odaklanmasının nedeni, geçmişte ve halihazırda süregelen mimarlık-iç mimarlık ikiliğinin varlığında iç mimarlığın günümüzde değişen rolüne dikkat çekmek ve ‘demokratik’ bir söz söyleme, üretim alanı olan yarışmaların bu alandaki durumuna bakmaktır. Diğer bir deyişle çalışma, içinde bulunduğumuz koşullarda mesleki sınırların ve rollerin muğlaklaştığı, dolayısıyla genel algının da bu değişim ile yeniden üretildiği düzende tekrar düşünülmesi gerektiği mekanizmalara dikkat çeker. İki aşamalı olarak kurgulanan çalışmanın ilk bölümünde yarışmaların tarihsel süreçte gelişimi ve eğitimdeki yeri hakkında literatür çalışmasına yer verilmesi, ikinci bölümde ise Türkiye’de iç mimarlık alanının katılım koşulunu sağladığı yarışmaların dökümünün yapılarak niceliksel verilerinin ortaya konması ve bu yarışmaların amaçlarına göre sınıflandırması niteliksel yöntemler ile yapılarak mekân, mobilya, konsept, ürün, poster olmak üzere beş kategoride incelenmesi hedeflenmiştir. Çalışmada yer alan yarışma verileri, tasarım yarışmalarının ilan edildiği “Arkitera, Mimarist, Issue, Mimarizm, Yarismo, Tasarım Yarışmaları” web sitelerinden elde edilerek hem niceliksel hem de niteliksel araştırma yöntemleri kullanılarak tasnif edilmiş, analiz ve değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Gerçekleştirilen incelemeler neticesinde; (i) İç mimarlık alanı özelinde Türkiye iç mekân tasarımı yarışmalar tarihine bakıldığında, her ne kadar Cumhuriyet sonrası dönemde yarışma yoluyla üretim yapılmaya başlansa da yarışma mekanizmasının alanda geleneksel hale gel(e)mediği ve sayıların milenyal döneme kadar oldukça az olduğu iddia edilebilir. (ii) İç mimarlık, mimarlık, endüstriyel tasarım ve ilgili tasarım disiplinleri çerçevesinden değerlendirildiğinde ise yarışmaların çoğunlukla mekân, sırası ile ürün, mobilya, konsept ve poster temalı yarışmaların takip ettiği gözlemlenmiştir. (iii) Yarışmaların çoğunlukla firmalar tarafından açıldığı, üniversiteler tarafından ve/veya üniversite işbirliğiyle açılan yarışmaların azınlıkta kaldığı görülmüştür. (iv) İç mimarlık bölümleri katılımına açık yarışmaların katılımcı profili incelendiğinde, öğrenci katılımının profesyonel katılımcılara kıyasla fazla olduğu görülmüştür. Tasarım eğitiminde etkin rol oynayan yarışmaların iç mimarlık disiplini özelinde yerleşmediği, tasarım disiplinlerinde yarışmaların yaygınlaşmanın ve çeşitlenmesinin gerekliliği, ağırlıklı olarak ticari kurumlar tarafından açıldığı tespit edilen yarışmaların üniversite-firma iş birliklerinin artırılarak eğitimdeki teşvik edici rolünün artırılmasına ihtiyaç olduğu görülmüştür. Çalışma bir durum değerlendirmesi niteliğinde olup, elde edilen bulguların 2021 yılı ve sonrası açılacak yarışma kurgularına, eğitim ve yarışma literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yarışma Mekanizması, Mimari Yarışmalar, Türkiye'deki İç Mimarlık Yarışmaları, İç Mimarlık Eğitimi ve Yarışmalar, Mimarlık-İç Mimarlık Çekişmesi

AN EVALUATION ABOUT THE CURRENT SITUATION OF ORGANIZED DESIGN COMPETITIONS IN TURKEY THROUGH INTERIOR ARCHITECTURE FIELD

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the connection between the culture of competition and interior architecture by questioning the place of design competitions organized from past to present in this field. The reason of focusing on interior architecture is to draw the attention on the changing role in the presence of the architecture-interior architecture dichotomy of the past and present and to examine the situation of competitions, which can be regarded as 'democratic' platforms for expression and production. In other words, the study points out the need to reconsider the mechanisms that define competence or extends in conditions where the professional boundaries and roles become increasingly ambiguous; in specific the mechanism of competition here is in question. The study has been structured in two sections. The first section is a literature study on the historical progress of these competitions along with their role in education. The second section is the inventory of the competitions organized in Turkey covering interior architecture. The main purpose of this part put forward quantitative data of competitions and analyze those data that categorized as five separate categories of space, furniture, concept, product, and poster. The data of this study has been parsed from the websites of "Arkitera, Mimarist, Issue, Mimarizm, Yarismo, Tasarım Yarışmaları" that design competitions were announced, and the data has been classified, analyzed and evaluated using both quantitative and qualitative research methods. The study reveals that; (i) When evaluating history of interior design competitions in Turkey in the field of interior architecture, even if started to produce with the competition in the post-Republic period, it can be stated, the competition mechanism could not become traditional, and number of competitions was quite few until the millennial period. (ii) When evaluated within the framework of various disciplines such as interior architecture, architecture, or industrial design, it is observed that the competitions are mostly themed on space, followed by product, furniture, concept, and poster. (iii) It has been observed that the competitions are commonly organized by enterprises. University organized/cooperated competitions are sparse. (iv) Participant profile indicates a greater number of students than professionals are participating these competitions. It has been observed that the competitions which has an active role in design education are not prevalent specifically in the discipline of interior architecture. The study reveals the necessity of widespread, diverse competitions in design disciplines and increase encouraging role of competition in education by increasing the university-company cooperation of the competitions, which are determined mostly opened by commercial institutions. This study is an evaluation of status quo and it is thought that the findings will contribute to the construct of the competitions to be opened in 2021 and beyond, and the studies on the literature of education and competition.

Keywords: Competition Mechanism, Architectural Competitions, Interior Design competitions in Turkey, Education of Interior Design and Competitions, Contradiction between Architecture, and Interior Architecture

GİRİŞ

Mimarlık, planlama ve tasarım temel alanı altında toplanan/bir arada var olan mimarlık, iç mimarlık, peyzaj mimarlığı, endüstri ürünleri tasarımı, şehir bölge planlama bilim alanlarından mimarlık; kendisini ve kapsayıcılığını özellikle ona ait epistemik alanda olduğundan çok daha fazla yücelterek kutsallaştıran, üstenci, sofistike bir zemin üzerine temellendirir. Bu bağlamda iç mimarlık alanı ile mimarlık alanının

karşılıklı bir güvensizlik zemini üzerinde, ‘olumsuzlama eylemleri’ ile iç-dış ayrışmasıyla sonuçlanan durumu dikkat çeker (Çetin, 2021). Temel meselesi ‘mekân’ olan bu bilim alanları birlikteliğinin tarihte farklı anlayış ve üsluplarda pek çok kez çeşitli açılardan ele alındığı görülmektedir (Hildebrant, 2004; Stumpf, 2004; Konigk, 2011; Plunkett, 2013). İç mimarlık alanının bu süreçlerde, mimarların iç mimarlık alanına müdahaleleri ve yaptırımları, iç mimarların örgütlenme güçlükleri ve akademik düzeyde varlıkları gibi konular üzerinden yapılan tartışmalarda meşruluğunu sağlamaya çalıştığı, mesleki kimlik mücadelesi içinde olduğu görülmektedir (Çetin, 2021). Sonuç olarak ise, mimarlık ve iç mimarlık alanlarının benzer terminolojileri, eşleşen içerikleri olmakla birlikte uzmanlık alanları bağlamında farklılaştığı ileri sürülen kanıdır, ki bu ‘uzmanlık alanı’ olarak tanımlanma meselesi de bir çeşit iç mimarlığın sınırlarının tanımlanması, kısıtlanması olarak görülebilir. Çetin, bu farklılaşmanın insanoğlunun var olduğu günden itibaren; barınma ile başlayan ihtiyacından, kapitalizmin araçlarıyla bu disiplinleri zaman içerisinde birbirinden ayırdığına dikkat çeker. Bu ayrışma literatürde yer aldığı biçimiyle, iç mimarlık disiplininin mekân kullanıcılarının davranışsal dokusunu mikro-çevrelerde, kullanıcıların görsel ve deneyimsel hazzını sağlama amacıyla işlevsel, detaylı biçimde iç mekânı tasarlaması (Whitney, 2008), mimarlık disiplininin ise makro-çevrelerde kullanıcıların ihtiyaçlarına yoğunlaşmış olmaları üzerine temellendirilebilir. Çeşitli bakış açılarıyla ele alınan bu birliktelik-ayrışma meselesi ve tanımlamalar, iç mimarlık disiplinin mimarlığa kıyasla küçük ölçeklerde çalışıyor olması sonucu çalışma ölçeğinin yalnızca mekân bileşenlerine indirgenmesine de neden olmuştur. Diğer bir taraftan, tasarlanan mekanları oluşturan çevresel bileşenlerin detaylı biçimde değerlendirilmesi, mekanların hem kullanıcısı tarafından iletilen geri bildirimleri hem de genel kullanımı kapsayan unsurları içermesi, mekân kalitesini artırma yönünde tasarım kararları verilmesi gerekliliğini vurgulayan görüş, uygulama ve yaklaşımlar da mevcuttur (Brooker & Weinthal, 2013). Bu noktada, bahsi geçen birliktelik ve ayrışmanın özellikle iç mimarlık alanı özelinde irdelenmesinin potansiyeller barındıran konu olduğu da bir gerçekliktir. Zamanın ruhu ve imkanları çerçevesinde barınma ihtiyacının temel oluşturduğu iç mekân tasarımının insanlığın varoluşuna dayandığından bahsedilebilecek olursa da bilim alanı meşruiyeti bağlamında geçmişi daha eskiye dayanır gözüken mimarlığın, sosyo-politik sebepler ile hızlı üretim ve ekonomiyi yönlendiren bir sektör haline gelmesi sebebiyle atmosfer yaratımı, detay çözümlenmeleri gibi tasarım alanının temel meselelerinde ‘yetersiz’ kalmaya başladığı görülmektedir. Özellikle mekânın bireylere özgü kullanımına olanak sağlama konusunun bahsi geçen hızlı üretim ve standartlaşma kavramlarıyla göz ardı edildiği söylenebilir. Çetin’in bahsettiği son dönem iç-dış mimar tanımlarının oluşumu ve alanların birbirinden ayrışması da bu konu ile ilişkilendirilebilir (Çetin, 2021). Bu durum aynı zamanda bireysel mekân yaratımları hususunda iç mimarlığın ‘yeni’ bir rol üstlenmesi ihtiyacını zaruri hale getirmiştir. Bu rolün ‘yeni’ olarak tanımlanması iki sebeple özetlenebilir. Bunlardan ilki, iç mekân tasarımının özellikle yakın dönem geçmişte genellikle mimarlar tarafından üstlenilmesi ve mekânın bütününün iç-dış mekân olarak birlikte tasarlanması, ancak içinde bulunan süreçte ayrışmanın belirginleşmesidir. İkincisi ise, daha eski dönemlerde iç mekân tasarımının desinatörler tarafından üstlenilmesi ve iç mimarlık mesleğinin yer ve kimlik arayışının söz konusu olduğu zaman dilimi olan modern dönem tasarım yaklaşımlarına geçiş döneminde, mekân tasarımında ‘dekorasyon’ kavramını mekânın biçimlenişinde reddeden yargıların oluşturduğu iç-dış kabuğun birlikte ele alınması yaklaşımından farklılaşarak ayrışmanın yeniden gündeme gelmesiyle açıklanabilir. Yapıdaki iç düzeni kabuğun bir parçası, tasarım akımlarını temsil eden unsur olarak değerlendiren yaklaşımların varlığı, yeniden yapı dış ve iç kabuğu olarak ele alınmaya başlamış, dolayısıyla iç-dış mekân birlikteliğinin ancak mimarlık-iç mimarlık alanlarının birlikteliği ile sağlanabilmesi söz konusu olmuştur. Türkiye iç mimarlık meslek alanı ve eğitim tarihine bakıldığında da (Küçükerman, 2014; Kaptan, 2014; Şumnu, 2014; Gürel, 2014; Taşdemir, 2019), mimarlık iç mimarlık arasında yukarıda bahsi geçen alan birlikteliği-ayrışmasına dair ikilik ve nedenleri kolaylıkla gözlemlenebilir. Bu durumun da literatürde özellikle Akademi’nin Dekoratif Sanatlar Bölümü’nde iç mimarlığı da içine alan atölyelerin kurulması (Dahili Tenziyat Atölyesi), 1930-60 dönemleri aralığında atölyelerin işleyişinin mobilya tasarımı ve yerleşimi ağırlıklı oluşu (Oygar, 2014), 1981 yılında çıkarılan Yüksek Eğitim Kanunu’na kadar bu programın Endüstri Sanatları Fakültesi altında yer alması ve ancak sonraki dönemde Dahili Mimari Atölye’ye dönüştürülerek Mimarlık Fakültesi’ne taşınması (Küçükerman, 2014; Gürel, 2014) üzerinden tartışıldığı görülmektedir. Özetle; iç mekân yaratımlarının

yakın geçmişte Winton'nun yorumuyla "yaşam ve deneyim tasarımı alanı" (Çetin, 2021) olarak ifade edilen iç mimarlığa dönüşerek özelleşmesi söz konusu olmuş ve bu bağlamda yeniden tanımlamalarının yapıldığı, sınırlarının ve yetkinliklerinin değiştiği görülmektedir. Mimarlığın iç mimarlık üzerinde neden olduğu kısıtlamalar ve yaptırımların bu iki disiplin arasında alan bakımından çelişkilere ve anlaşmazlıklara yol açarken (Çetin, 2021), politik, ekonomik, kültürel vb. ortam ve anlayışların değişimi de pek tabii (şüphesiz) bugün ve bugüne kadarki süreçte olduğu gibi, bu iki alan arasındaki ilişkinin bundan sonra da yeniden üretilmesi ile sonuçlanacaktır.

Bu alanlara dair anlayışların tartışmaları süre gelirken ve sürmesi de ön görülürken, tarihsel süreçte mimarlık, planlama ve tasarım alanının 'demokratik' yöntemler ile bilgi elde etme ve üretme alanlarından biri olan yarışma mekanizmasının, bu ayrışma ve çekişmenin sınırlarını bulanıklaştıran bir yöntem olabileceği düşünülmektedir. Çalışma kapsamında da iç mimarlık mesleğinin özünde yer alan algı ve mesleki yetkinliklerindeki kimlik krizinde (Eriş & Ağan, 2020) yarışma mekanizması içerisindeki işleyişte Türkiye'de bu alana ait nasıl bir perspektif çıktığının ortaya konması hedeflenmektedir. Kapsamın sınırları ise, Türkiye'de İç mimarlık alanında yukarıda değinilen eğitimde ve anlayıştaki dönüşümler üzerinden belirlenmiştir. Bozdoğan'ın söylemi üzerinden Şumnu'nun da değindiği 20. Yüzyıl başında Cumhuriyet dönemi (gerek kamu alanlarının gerekse mahrem alanlarında Batılılaşmanın görülmeye başladığı dönemde) değişimlerin hayata geçmesi bağlamında iç mekânlarda yeni, modern ve Batılı bir mimari yaşam kültürünün oluşturulması isteğinin kamusal alanlardaki kadar başarılı olmaması (Bozdoğan, 2002; Şumnu, 2014) ve iç mimarlık mesleğinin mesruluk zemininin dekoratör kimliğinden iç mimar kimliğine geçişinin temsili olarak kabul edilen 1950'li yıllar sonrasında kurulan Dahili Mimarlar Derneği'nin dönüşümüyle kurulan 1976 İç Mimarlar Odası'nın (Gürel, 2014) iç mimarlık kurumsallaşmasına dair önemli bir adım olması sebebiyle, kurum ve eğitim olanaklarının genişletildiği 1980 sonrası döneme odaklanılabileceği düşünülmüştür. Ancak açılan yarışma yoğunluklarının yönetmelik değişiklikleriyle eski yoğunluğunu kaybetmesi (Meltem, 2010) ve bu yoğunluğun milenyal dönemde yeniden artışının söz konusu olması ile eğitime dair değerlendirmeleri yapabilmek amacıyla öğrenci katılımına ait yarışma sayılarının da bu dönemde artışı nedenleriyle çalışma kapsamında 2000 yılı sonrası iç mimarlık alanına açılan yarışmalar dönemine odaklanılacak olup, bu döneme dair tespitlerin tarihsel perspektif ile ilişkilerinin sağlanması amacıyla cumhuriyet sonrası yaklaşımlara yalnızca literatür araştırması olarak yer verilmiştir.

Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde, tarihsel süreçte yarışmaların literatürde bahsedildiği üzere mimarlık disiplini ve eğitiminde konumu tarihsel perspektiften ortaya konulacak olup, bu bilgi üretiminin Türkiye'de iç mimarlık disiplini ve eğitimine yansımaları literatür taraması üzerinden betimsel yöntem kullanılarak tartışılacaktır. İkinci bölümde, Türkiye'de iç mimarlık alanında açılan yarışmaların hali hazırda sistematikleşmemiş verileri, yarışmayı açan kurumlarca ve/veya mimari web siteleri üzerinden yapılan duyurularından elde edilmiş olup, yarışmanın içeriği, katılımcı profilleri, yarışmayı açan kurumlar değişkenleri bağlamında tasniflenmiştir. Bu bölümde, durum tespiti yapmak amacıyla nitel yöntemler ile ortaya konulan veriler, dokümanların analizleri yapılarak kronolojik olarak içeriğine göre temsil edilecektir. Yapılan veriler her ne kadar niteliksel yöntem üzerinden sınıflandırmaya tabi tutulsalar da konunun tarihsel boyutunun kronolojik bir betimleme ihtiyacı oluşturduğundan verilerin zaman çizelgesi halinde sunulması ve yarışma açılma amacına göre (niteliklerine göre) sistematikleştirilmiş bu verilerin de niceliksel değerlendirmeye tabi tutulması söz konusudur. Üçüncü bölümünde ise, analitik araştırma yöntemleriyle ikinci bölümde tasniflenen verilerin niteliksel ve niceliksel olarak çözümlemeleri yapılacaktır. Dolayısıyla çalışmada, literatür taraması ve betimsel yöntem, niteliksel yöntem kullanarak veri, doküman tasnifi ve tasnif edilen verilerin niceliksel yöntem kullanılarak çözümünün yapılarak tartışıldığı karma araştırma metodları yöntem haline getirilmiştir.

[İÇ MEKÂN] TASARIM YARIŞMALARININ MİMARLIK TEMEL BİLİM ALANINDAKİ YERİ VE EĞİTİME YANSIMALARI

Çalışmanın ana aksını belirleyen tasarım yarışmaları pek çok konu başlığı altında literatürde yer alsalar da bu bölümde konu yarışma mekanizmasının hangi amaca hizmet etme üzere başladığı ve tarihsel

süreçteki dönüşümü ile eğitimde yarışma metodunun kullanımının başlangıcı ve sonraki dönemlerinde ele alınış biçimlerindeki dönüşümler olmak üzere iki temel eksen üzerinden tartışılacaktır. İç mekân tasarımı yarışmalarının, yarışmalar tarihi ve eğitimdeki yerine, tarihsel bütünün içindeki dönüşümde nerede konumlandığına ise ikincil eksen olarak denk düştüğü dönemlerde yer verilecektir. Bu yaklaşım ile konunun kurgulanmasının sebebi, ilerleyen bölümlerde yarışmaların niteliği, katılımcı profili ve yarışmayı açan kurumlara ait veri dökümleri ile iç mimari tasarım yarışmalarının, yarışmaların tarihsel arka planındaki dönüşümü arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmektir.

Bu doğrultuda birincil ana eksen olarak belirlenen tasarım yarışmaları tarihine bakıldığında, yarışma mekanizmasının ilk örneklerinin antik dönemlere kadar dayandığı, bu dönemde 'ideale ulaşma' ve 'eşsiz yaratma' çabasının temsili olmaları ile literatürde yer aldığı görülmektedir (Andersson ve diğerleri, 2013). Mimarlık disiplininde pratik yapma ve öğrenme yöntemi olarak da görülen yarışmalar (Ockman, 2012), 19. yüzyıl itibarıyla yaygınlık kazanan iç mimarlık disiplininde de güncel ihtiyaçların karşılanması, yeni ürün ve malzemelerin üretimi, benzersiz çözümlerin ve uygulama alternatiflerinin yaratımı gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda bu yöntemi kullanmaya başlaması artmıştır. Yarışmalar tarihinin ele alınışı, mimari yarışmaların, tasarım yarışmalarının tüm mimarlık, planlama ve tasarım bilim alanlarının kapsayıcılığının aksine, katılım koşullarının geneli itibarıyla mimarlık bilim alanıyla kısıtlı olması nedeniyle, mimarlık, iç mimarlık, endüstri ürünleri alanlarının tamamını kapsayan yarışmalar perspektifinden ele alınarak sınırlandırılmıştır. Diğer bir taraftan, araştırma konusunun özellikle Türkiye iç mimarlık alanı literatüründe tartışılmasına konu olan Cumhuriyet sonrası dönem ile ilişkisini okuyabilmek amacıyla da modernleşme dönemi ile ilişkili zaman diliminin yarışmalar tarihine odaklanıldığı söylenebilir. Bu bağlamda, uluslararası platform tasarım yarışmaları tarihinde 1940'lı yıllarda "Museum of Modern Art Organik Mobilya Yarışması", 1977 yılında "Sandalye Yarışması" gibi özelleşmiş alanlarda açılan tasarım yarışmaları kazananlarının (sırasıyla Charles ve Ray Eames, Motomi Kawakami) üne sahip olmaları söz konusu olmasıyla da, yarışma mekanizmalarının bir prestij meselesine dönüştüğü önemli yarışmalar olarak tarihte yer alırlar (Gardiner, 1977). Yarışmaların bir prestij meselesi halinde alınışının temelleri 1940 yılında açılan yarışmada hissedilse de, aslında endüstrileşme ile birlikte 1950-1990 yılları arasında artan yarışma sayısı, çeşitliliğiyle bir etkinliğe dönüşmesi söz konusudur. 1953 yılında Almanya Hannover Fuarı'nın bir parçası olarak iyi tasarlanmış endüstri ürünleri için özel şov olarak düzenlenmeye başlanan ve gelenekselleşen 'IF Design Awards', 1953 yılında İtalya'da 'Compasso d'Oro', 1955 yılında 'Zarif Endüstri Ürünlerinin Kalıcı Gösterisi' başlığında 'Red-Dot' Tasarım Yarışması, 1957 yılında Japon tasarımını iyileştirmek ve endüstrinin ilerlemesini teşvik etmek için 'Good Design Awards', 1963 yılında İngiliz tasarım ve sanatını tanıtmak amacıyla başlatılan 'D&AD Yarışması', 1969 Alman tasarımlarını tanıtmak amacıyla 'Federal Awards for Good Design' tasarım yarışmaları yarışmaların kurumsallaşması bağlamında önemli örnek teşkil ederler (Cobanlı, 2014). İnternet çağına gelinen 1990 sonrası dönemde ise, hem yarışma açan kurum, kuruluş sayısının, dolayısıyla yarışma sayısının hem de yarışma çeşitliliğinin artmaya başladığı dönem olarak ele almak mümkündür. Bu bağlamda yarışma mekanizmasının amacı artık tasarım yarışmaları özelinde antik dönemde olduğu rolüyle ideale ulaşma çabası niteliğinin yanı sıra, prestij ve tanınırlık meselesine de hizmet etmeye başlamıştır. Bu yarışmaların düzenleme tarihleri bağlamında zamanın ruhu düşünüldüğünde de şüphesiz ki dönemin ekollerinde yer alan düşünce biçimleri ve yaklaşım modellerinin mimarlık, iç mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı alanlarının bütün olarak ele alındığı multidisipliner modelin bir yansıması olduğu aşikardır. Bu bütüncül yaklaşımın sonucu olarak her ne kadar açılan tasarım yarışmaları endüstriye bağlı ürün ve mobilya odaklı yarışmalar olsalar da dönemin temel yaklaşımı mekânın atmosferinin mesleki ayrışmalar söz konusu olmadan bütüncül olarak yaratımına odaklandığından, iç mimarlık alanının doğrudan yarışma mekanizması içine dahil edildiğine de dikkat çekmek gerekir.

İkinci ana eksen olarak tasarım yarışmalarının uluslararası platformda eğitimdeki yerine gelinecek olursa, tarih boyunca süregelen, çeşitli alanlarda, muhtelif amaçlar doğrultusunda kullanılan yarışma mekanizmaları, 18. yüzyılda Beaux-Arts ekolünde hayal gücünü ve yaratıcılığı temel olarak Yeni'nin üretimini sağlamada etkili bir yöntem olduğu düşüncesiyle eğitim metodu olarak kullanılmaya

başlanmıştır (Andersson ve diğerleri, 2013). Bu ekol doğrultusunda eğitim alan öğrencilerin, öğretim sürecinde ilerlemek ve mezun olabilmek için çeşitli yarışmalara katılıp kazanmaları gerekmekte olduğu görülür. Meslek eğitimine zorluk derecesi düşük problemlerle başlayan öğrenciler ancak yarışmada aldıkları puanlarla bir sonraki aşama olan zorluk derecesi yüksek problemlere geçiş yapabilmekteydiler. Diploma alabilmek için ise, daha fazla yarışmaya girip, tez yazmaları ve iş tecrübesi edinmeleri gerekmekteydi (Ockman,2012:396-398). 19. yüzyılda ise bu ekolün gereksinimleri; tasarımcılar, eğitimciler ve öğrenciler tarafından pratik olmaması ve kazanma arzusunun öğrenmenin önüne geçmesi bakımından eleştirilmiştir. Bu eleştirilere karşılık Avrupa’da ortaya çıkan ve Walter Gropius tarafından alternatif eğitim modeli olarak önerilen “Bauhaus”, Beaux-Art ekolünün öğrencilere empoze ettiği yarışma yönteminden uzaklaştırarak, yarışma yerine ortak çalışmaya, üretime, atölyelere, multidisipliner anlayışa ve yaparak öğrenme yöntemine yönelmiştir (Ockman, 2012). Bu bağlamda yarışma tarihinde incelendiği üzere, aynı dönemlere denk gelen artan yarışma kültürü ve yarışma katılımının multidisipliner düzeninin yanında, eğitim modelinde yarışmaların doğrudan etkisinin azalması söz konusu olmuştur. Tam da bu nokta da eğitimde yarışmaların yerinin, yarışmaların bir prestij meselesine dönüşmesiyle teşvik edici bir unsur haline dönüşmeye başlamasının temellerinin atıldığı söylenebilir. Yarışmalar tarihinde 1990 sonrası internet çağı ve imkanları doğrultusunda artan yarışma sayılarının eğitime yansımalarına bakıldığında ise, eklettik yaklaşım kazanan mimarlık eğitimini destekleyen yarışmaların geleneksel amaçlarından sıyrılarak yenilikçi fikir, proje arayışına amaçlı kullanıldığı çoğunlukla çeşitli kurum ve firmaların iş birliği aracılığıyla düzenlendiği görülmektedir. Bu yarışmalara katılım ise öğrencilerin tercihinde olup, puanı veya mezuniyet durumunu etkilemeyen bir yerde durmaktadır (Doğan & Özdoğlar, 2015). Ancak her ne kadar eğitimin içinde önceden olduğu haliyle doğrudan yer almasalar da dolaylı yoldan sürecin bir parçası olduğundan bahsedilebilir. Dönem dönem mimarlık alanında bir üretim alanı olarak tanımlanabilecek yarışmaların, yapma/üretme biçimlerinin içinde varoluşsal gerçekliğinden kaynaklı mimarlık eğitiminde kolektif yaratıcılık ve grup üretim süreci olarak yarışmaların içerdiği yaratıcı süreçler bağlamında eğitim ile beraber ele alındığı/alınması gerektiği de yapılan tartışmalar arasında yer almaktadır. Garip bu bağlamda, Türkiye’de iç mimarlık yarışmalarının büyük çoğunluğunun öğrenci yarışmaları olduğuna ve açılan yarışmaların genel olarak özel firmalar ve dernekler tarafından düzenlenen, ticaret odaklı düşünce yapısıyla ürün ve uygulama odaklı olduğuna dikkat çekmekle beraber, konsept odaklı ve yeni düşünce alternatifleri geliştirilip tartışılması gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Garip & Garip, 2012). Garip’in bu söylemi, aslında içinde yarışmaların hangi konu ve içerikte açıldığı, kim tarafından, hangi katılım grubuna hitap ettiği gibi incelenmesi gereken çoklu durumu da ortaya koymaktadır. Buna ek olarak, günümüzde mimarlık eğitimine alışagelmış formel yöntemlerin, başka bir deyişle belirlenmiş müfredata bağlı gerçekleştirilen, öğrenim periyodunun ardından öğrencinin not ile değerlendirildiği eğitimin durumu tartışılırken, mevcut eğitim modellerinin yanı sıra enformel, diğer bir ifadeyle deneyime dayalı, interaktif ve dinamik (Ciravoğlu, 2001) yaklaşımların dahil olmaya başlaması, sempozyum, atölye çalışması, çalıştay ve yarışmaların, mesleki eğitimin tamamlayıcısı olarak çok daha etkin bir biçimde eğitimde yer alması gerekliliği vurgulanmaktadır.

Hali hazırda yukarıda bahsedilen mimarlık-iç mimarlık alanları arasındaki çekişmenin ise, alanların eğitimlerine de doğrudan yansıdığı düşünüldüğünde, yarışma mekanizmasının bu çekişme içerisinde nasıl şekillendiği ve bu bahsi geçen enformel ortamların artırılması bağlamında durumun ortaya konulması oldukça önemli bir veri oluşturduğu ileri sürülebilir. Bu çerçevede, hem yarışmaların alanları kapsama oranına bakılması, diğer deyişle nicel olarak yarışmaların açılma çokluğu azlığı, hem de katılım koşullarının içinde barındırdığı çekişmeli duruma dair değerlendirme yapılması oldukça önem arz etmektedir. Bir taraftan yarışma mekanizmasının Türkiye koşullarında, mimarlık temel bilim alanlarının tümünü ilgilendiren bütününe dair durumunun ele alınması ve mekanizmanın geleneksel hale gelerek alana katkısının artırılması, uygulanabilirlik koşullarının tartışılmaya açılması gerekirken, diğer taraftan mekanizmanın sistematik hale gelebilmesi için temel bilim alanlarının tamamını kapsayan ‘ideal’ koşulların nasıl sağlanabileceğinin eş zamanlı değerlendirilebilmesinin gerektiğini söylemek yanlış olmaz. Mimarlık-iç mimarlık alanlarının birbiriyle ilişkisinin yarışma platformu üzerinden gözler önüne serilmesi de bu gereksinimin önemli bir kesitini oluşturmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın ilerleyen

bölümlerinde, Türkiye odağında iç mimarlık alanında açılan yarışma verilerinin dökümü ve değerlendirmeleri yapılacaktır.

TÜRKİYE'DE İÇ MİMARLIK ALANINDA AÇILAN YARIŞMALAR

Çalışmanın bu bölümde ilk olarak, yukarıda bahsedilen yarışmalar tarihi ile bu süreçte yarışmaların eğitimdeki rollerine paralel olarak belirtilen dönemlerde Türkiye'de iç mimarlık katılımına açık olan yarışmaların tarihi ve iç mimarlık alanında bu dönemde benimsenen eğitim modeli ile yarışmaların ilişkisine değinilecektir. İkinci olarak ise çalışmanın ana çatkısını oluşturan, Türkiye'de İç mimarlık temel bilim alanı yetkinliğine sahip olan öğrenci ve profesyonel katılımına açık olan yarışmaların niceliksel ve niteliksel verilerinin toplanması bağlamında ele alınan metodolojinin belirlenmesi, bu veriler doğrultusunda sınıflandırmalarının yapılarak ortaya konması ve değerlendirmesi hedeflenmektedir.

Bozdoğan, Cumhuriyet dönemi sonrası Türkiye modernleşme sürecinde batılılaşma hareketlerinin kamusal alanda olduğu kadar iç mekân tasarımında başarılı olmadığını iddia eder (Bozdoğan, 2002; Şumnu, 2014). Bu dönemde Bayındırlık Bakanlığı yönetmeliği üzerinden kamusal alan, kamusal bina yarışmalarının ulusun inşasında önemli bir yeri olduğu gözükmektedir (Eris, 2021). İç mekân tasarımı yarışmalarının ise, bu dönemlerde mimari yarışmalara nazaran daha nadir açılması söz konusudur. Dönemin iç mekâna genel yaklaşımının ortaya koyması anlamında iki önemli yarışmadan bahsedilebilir. Bunlardan ilki, güçlü ulus devlet temsilinin yanında halkın gündelik hayatının göstergesi olarak Balkan Konferansı Mobilya Tasarım Yarışması'dır. 1931 yılında Yıldız Sarayı Tefriş Projesi olarak duyurulan yarışma Yıldız Merasim Dairesi ve Konferans Binası mobilyalarının tasarımının yarışma yoluyla elde edilmesini amaçlar. Yarışmanın birincisi ise Ömer Nazimi Yenel olur (Can ve Gürpınar, 2016). Bir diğeri ise, 1938 yılında Clemens Holzmeister tasarlanan Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası mobilyaları için 1956 yılında açılan TBMM İç Mekân Tasarımı Yarışması'dır. Bu yarışma sonucunda ise Sadun Ersin, Reşat Sevinçsoy, Muhlis Türkmen, Gazanfer Erim mobilya ve iç mekân tasarımları uygulanır (Can & Gürpınar, 2016). Açılan yarışmalardan görüldüğü üzere iç mekân tasarımında 'modern' mobilya konusundaki eksikliği üzerine yoğunlaşılana, ki bu eksikliği Şumnu Batı ile kıyaslandığında bir gecikme olarak tarif eder (Şumnu, 2013), yaklaşımların söz konusu olduğunu gösterir. Diğer bir deyişle mimarlık artık yalnızca yapı kabuğu tasarımıyla değil, yapının iç mekanıyla da ilgilenen bir hale bürünmeye başlamıştır. Literatürde bu konu Sedat Hakkı Eldem'in "Mobilya" başlıklı makalesinde mekânın mobilyalarının mimarlar tarafından seçilmesi gerekliliğine vurgusu (Eldem, 1931), Aptullah Ziya "Binanın İçinde Mimar" makalesinde modernleşme projesinden bahsederken mimarın evin dışını süsleyen bir dekoratif sanattır düşüncesinin mimarlığı öldürüyor olduğu düşüncesi üzerinden "Türk mimarı artık hakiki mimariyi ortaya koymaya çalışmalıdır" söylemi (Ziya, 1931) ile de yer alır.

'Modern' mobilyanın ve yapı kabuğunun iç mekanının gündeme geldiği bu dönemlerde eğitime bakıldığında, Akademi'nin Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde iç mimarlığı da içine alan atölyelerin kurulması (Dahili Tenziyat Atölyesi), 1930-60 dönemleri aralığında atölyelerin işleyişinin mobilya tasarımı ve yerleşimi ağırlıklı oluşu (Oygar, 2014) sonrasında 1981 yılında çıkarılan Yüksek Eğitim Kanunu'na kadar bu programın Endüstri Sanatları Fakültesi altında yer alması ve ancak sonraki dönemde Dahili Mimari Atölye'ye dönüştürülerek Mimarlık Fakültesi'ne taşınmasının söz konusu olduğu gözükmektedir (Küçükerman, 2014; Gürel, 2014). Mimarlık-iç mimarlık arasında mekâna dair ilişkinin teorik ve pratikte kuvvetlenmeye çalışılmasının temellerinin atıldığı bu dönemlerde, eğitimde alanların aynı çatı altında olmayışının da mimarlık-iç mimarlık alanlarının birlikteliğine ait önemli çelişkileri barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla bu birlikteliği geç kalınmış bir birliktelik olarak yorumlamak da mümkündür. Bu durum 'gecikme'nin neden olarak gösterilebileceği mesleki alanların birbiriyle olan 'ayrıştırıcı', 'ötekileştirici' ilişkileri ve iç mimarlık alanının kimlik meselesi hali hazırda iç mimarlık alanına ait günümüzde var olan durumun da cevabı niteliğindedir.

Çalışmaya konu olan yarışma mekanizmasının ulusun inşası döneminde 1975 yılında Bayındırlık Bakanlığı yarışmalar yönetmeliği ile etkin durumu yönetmeliğin değişimi sonucu yarışma sayılarında düşüşüne neden olduğu ve duraksama dönemine girildiği (Meltem, 2010) söylenebilir. Bu bağlamda yarışma kültürünün sürdürülebilirliğine, sürekliliğine etki eden bu kritik değişikliğin iç mimarlık alanında açılan yarışmalara da yansıdığı söylenebilir. Buna ek olarak, iç mimarlık alanında 2000’li yıllara kadar nadir olarak da olsa açılan yarışmaların profesyonel kategorisinde açıldığı, öğrenci kategorisini kapsamadığı da görülmektedir. Bu durum yarışma katılımcı profili bağlamında 2000’li yılların kırılma olarak tanımlanabilmesini de beraberinde getirmektedir.

Tüm bu etkilerin milenyal dönemde yeniden artan, yoğunlaşan tasarım yarışmaları bağlamında iç mimarlık alanına dair durumunun tespiti ve değerlendirmelerin yapılması amacıyla, bu bölümde Türkiye’de iç mimarlık bilim alanı katılımına açık yarışmaların niceliksel olarak ve niteliksel olarak amaçlarına göre ortaya konacaktır.

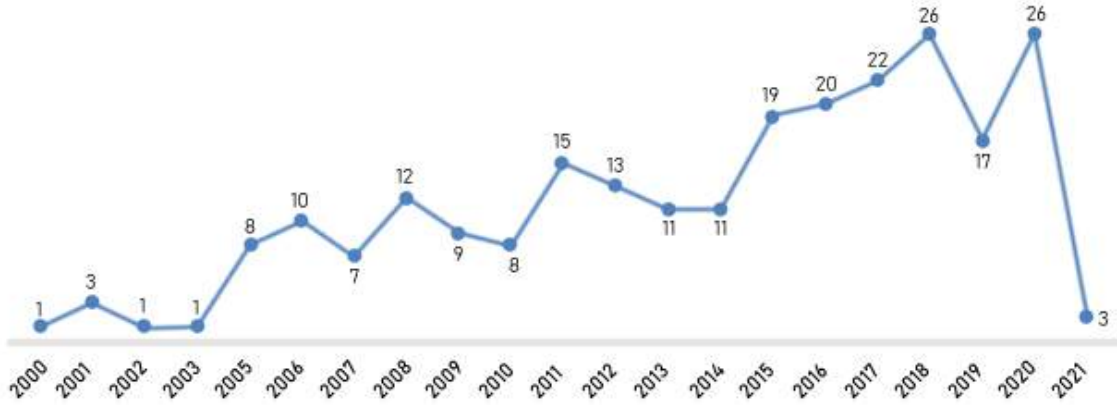
Metodoloji

Çalışmanın ana çatkısını oluşturan Türkiye’de milenyal dönem sonrası iç mimarlık alanının katılımına açılan yarışmalara dair değerlendirilmelerin yapılması amacıyla çalışmanın bu bölümünde hem niceliksel hem de niteliksel yöntemlerin araştırma metodolojisinde kullanılması söz konusudur. Diğer bir deyişle nitel veri yöntemlerinin hem sıralayıcı hem de sınıflayıcı veri yöntemini kullanarak, zaman serisi verileri halinde tasniflerinin yapılarak sonrasında niceliksel değerlendirmeleri yapılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak Türkiye’de iç mimarlık alanında kurumsallaşma bağlamında eksiklikler barındıran yarışma mekanizmasının bir sonucu olarak sistematik halde bir çatı altında bulunmayan açılan yarışmaların dökümü yapılmıştır. Bu aşamada oluşturulan açılan yarışma listeleri, yarışmaların duyurularına ağırlıklı olarak “Arkitera, Mimarist, Issue, Mimarizm, Yarismo, Tasarım Yarışmaları” web sitelerinden ulaşılarak yarışmalar bütünü bir araya getirildiği genel tarama yöntemi ile oluşturulmuştur. Bu kaynaklar dışında kalan istisnalar ise ilgili noktalarda ayrıca ek referans olarak belirtilecektir. Yapılan bu liste üzerinden ise çalışma iki farklı aşamada kurgulanmıştır. İlk aşama; Türkiye’de açılan iç mimarlık temel bilim alanı katılımına açık olan yarışmaların niceliksel verilerinin ortaya konması amacıyla verilerin tasniflenmesinin yıllara, katılımcı profillerine ve yarışmayı açan kurumlara göre kodlanmasıdır. Bu doğrultuda, yarışmaların niceliksel verilerinin yıllara göre sınıflandırılması, yarışmalar tarihçesi içerisinde iç mimarlık alanının katılımına açık olan yarışmaların yoğunlaşma durumlarına dair durum tespiti yapabilmek; profesyonel, öğrenci kategorisi ve hem öğrenci hem profesyonel kategorisi olarak üç başlıkta tasniflenerek ele alınmış olan katılımcı profiline göre sınıflandırılma, eğitim (teori) ve pratik arasındaki ilişkileri yarışmalar özelinde ortaya koymak; üniversite, üniversite-firma işbirliği, firmalar tarafından açılan yarışmalar olarak tasniflenen yarışmayı açan kurumlara göre yapılan sınıflandırma ise iç mimarlık alanında yarışmaların kurumsallaşmasının hangi biçimde ele alındığını ortaya koymak amacıyla bakılan değişkenler olarak belirlenmiştir. İkinci aşama ise; Türkiye’de iç mimarlık alanı katılımına açık yarışmaların niceliksel olarak değerlendirilebilmesi için yarışmanın açılma amacına göre tasnif edilerek niteliklerine göre sınıflandırılmasından oluşur. İç mimarlık alanı katılımına açık olan yarışmaların içerik analizlerinin bu aşamada yapılarak yarışma kategorilerinin niteliklerine göre mekân, konsept, ürün, mobilya ve poster tasarımı odaklı olmak üzere beş ayrı başlık altında tasniflenmiştir. Bu tasnifleme yapılırken açılan yarışmaların bütünü içinde sınırları belirli bir alanın belirlenmiş program dahilinde tasarımını barındıran fikir ve/veya uygulama projesi olan yarışmalar; mekân, belirlenmiş bir konu üzerinde çeşitli tartışmaları barındıran, sorun çözmeye yönelik, yenilikçi fikir odaklı, uygulama olarak değerlendirildiği durumlarda ise proje kademelerine temel olacak yarışmalar; konsept, tema doğrultusunda yenilikçi ürünlerin tasarlanmasını sağlayan yarışmalar; ürün, tema doğrultusunda işlevsel, estetik, yenilikçi mobilya tasarımlarını içeren yarışmalar; mobilya, belirlenmiş konu ile ilgili grafik ve illüstratif anlatımların yer aldığı yarışmalar ise poster olarak değerlendirilmiştir. Bu aşamadaki tasnifleme biçiminden elde edilen veriler, iç mimarlık alanında yukarıda bahsedilen Türkiye iç mimarlık eğitiminin ele alınışının yarışmalara yansımalarının nasıl olduğunu görmek ve Garip’in (Garip & Garip, 2012) “İç Mimarlık Eğitiminde Yaratıcılık ve Yarışmalar” başlıklı çalışmasında kısıtlı bir zaman dilimi ele alınan ve

sonrasında yapılacak çalışmalar için önerilerde bulunulan çıkarımlar doğrultusunda ürün ve uygulama odaklı yarışmaların fazla olmasıyla beraber konsept odaklı ve yeni düşünce alternatifleri geliştirilip tartışılması gerekliliğine yaptığı vurguya dair genel çerçevedeki hal ve son duruma ait değerlendirmeler yapabilmeyi sağlayacaktır. Dolayısıyla, yarışmaların kategorizasyonu yapılırken Garip'in 2007-2012 yılları arasında ele aldığı yarışmaları sınıflandırırken kullandığı fikir ve uygulama odaklı olmaları üzerinden mekân, ürün, konsept olmak üzere amaçlarına göre üç başlıkta ele aldığı Türkiye'deki iç mimarlık odaklı yarışma sınıflandırması temel alınarak (Garip & Garip, 2012), Türkiye ve dünya yarışmalar tarihinde mobilya tasarımının yeri nedeniyle ürün kategorisinden ayrı değerlendirildiği dördüncü bir kategori ve sayıca az olsalar da görselleştirme/grafik tasarım ağırlıklı poster yarışmaları da beşinci kategori olarak eklenerek sınıflandırma yapılmıştır.

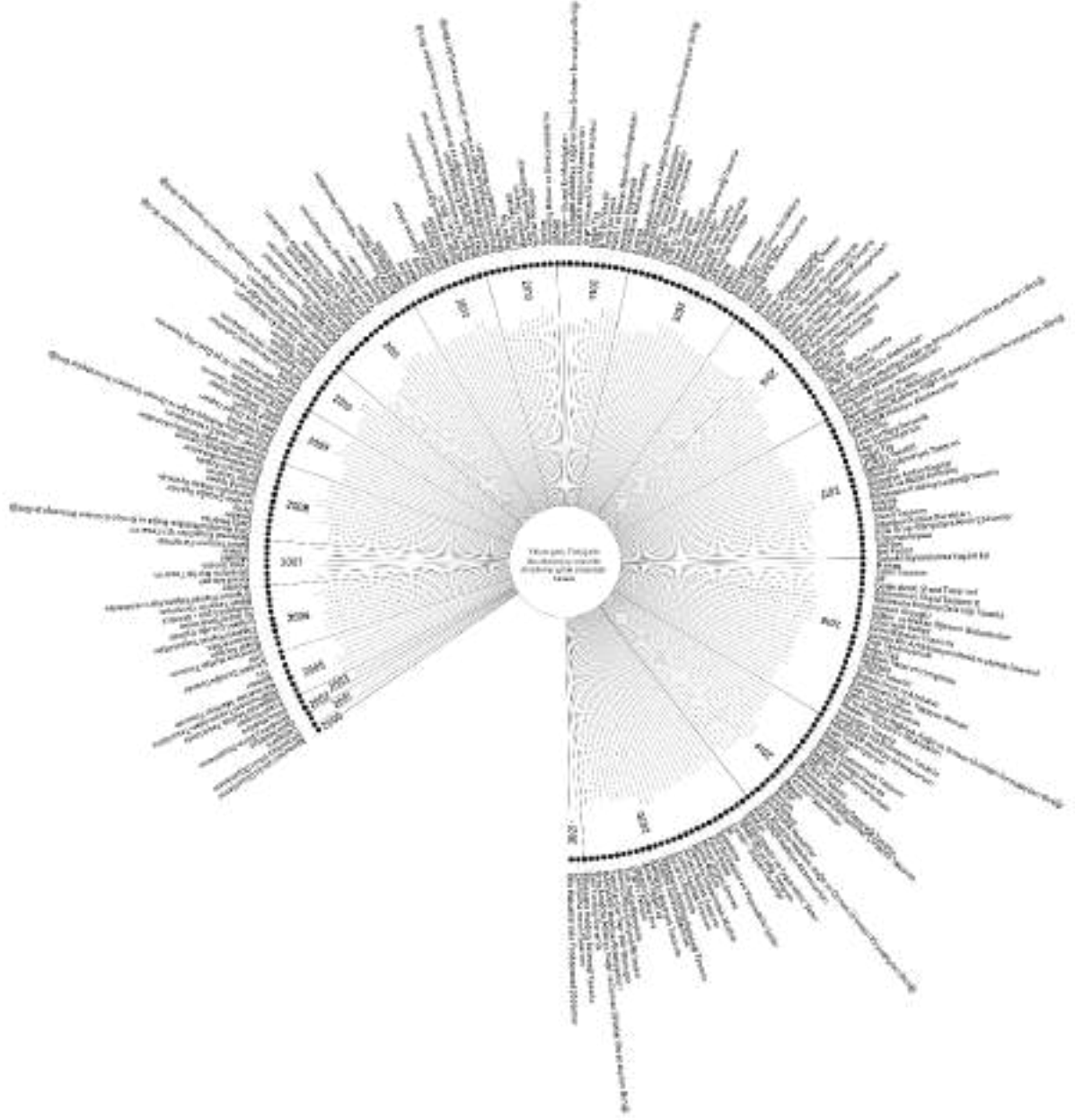
Türkiye'de Açılan İç Mimarlık Temel Bilim Alanı Katılımına Açık Yarışmalara Ait Bulguların Niceliksel Olarak Ortaya Konması

Türkiye'de iç mimarlık meslek alanı katılımına açık yarışmaların sayısının artışı milenyal döneme rastlamaktadır. Bu dönemdeki yarışmalar ele alındığında açılan ilk yarışmanın 2000 yılında hem profesyonel hem de öğrenci kategorisinde açılmış olan vitrin tasarımı yarışması olduğu görülür. 2000 yılı sonrası itibariyle ise iç mimarlık alanının katılım şartını sağladığı yarışmaların giderek artan sayıları (Grafik 1) toplamda 243 adet yarışma ile niceliksel veri oluşturur (Grafik 2) (URL-1/243). Türkiye'de iç mimarlık alanını içine alan yarışmaların 2000 yılı sonrasında yoğunlaşmaya başlaması, mesleğin etkin olarak alanda görünürlüğü, tanınırlığı, kabulü bağlamında önemli bir referans oluşturmaktadır. Milenyal dönemde yarışma bağlamında etkinleşen iç mimarlık alanı, 2018 yılı itibariyle alan özelinde açılan yarışmaların sayısının ise diğer yıllara göre oldukça arttığı ise ayrıca dikkat çekmektedir (Grafik 1).



Grafik 1. Yıllara göre, Türkiye'de düzenlenmiş iç mimarlık disiplininin de öğrenci /profesyonellerin katılabildiği yarışmaların sayısı (2021 yılı yarışma sayısı Mart ayı ile sınırlandırılmıştır)

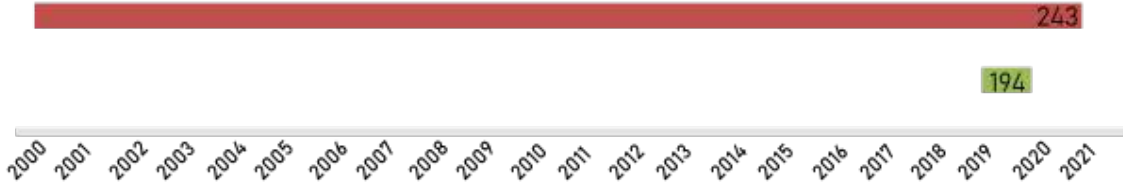
Kaynak: (URL-1/243)



Grafik 2. Yıllara göre, Türkiye’de düzenlenmiş iç mimarlık disiplini katılımına açık yarışmaların bütünü (2021 yılı yarışma sayısı Mart ayı ile sınırlandırılmıştır)

Kaynak: (URL-1/243)

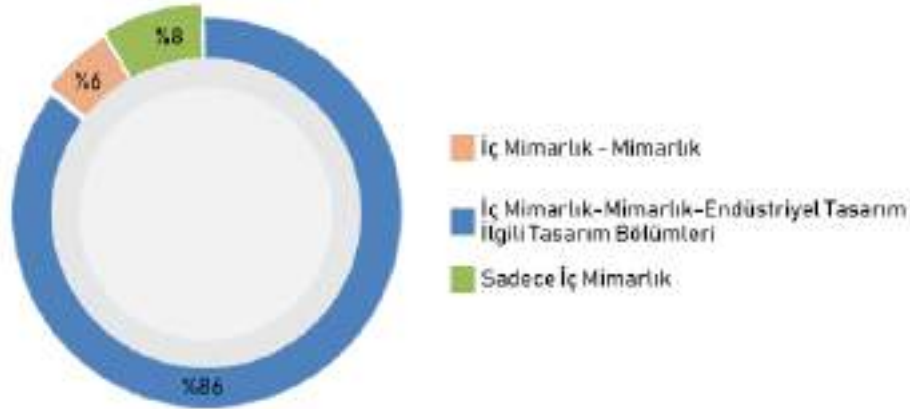
Her ne kadar 2000’li yıllar sonrasında iç mimarlık alanında açılan yarışmalar bağlamında artıştan bahsedilebilecek olursa da, nicel olarak açılan yarışmaların çokluğundan öte bu yarışmaların katılım koşulları detaylı irdelendiğinde; iç mimarlığın mimarlık, planlama ve tasarım alanındaki diğer disiplinlerle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesinin ortaya konması ve iç mimarlığın kendi özelinde açılan yarışmaların genel tablodaki mevcut duruma dair niceliksel hali olmak üzere iki temel noktaya bakılması gerekir. Bu iki konudan birincisi mimarlık, planlama ve tasarım alanında açılan yarışmaların yalnızca son bir yıl özeline bakılarak dahi iç mimarlık alanının katılımına açık olan yarışmaların mimarlık alanında açılan yarışma sayısına oranla az olmasıdır. Son bir yıl içerisinde (2019-2020) mimarlık disiplininin katılım sağlayabildiği yarışma sayısı 194 iken (URL-244), iç mimarlık disiplininin katılımına açık 21 yılda toplam yarışma sayısı 43’tür (URL-1/243) (Grafik 3). Bu oran yarışma kültürünün alanlardaki yerine dair önemli bir sayısal veri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Grafik 3. İç mimarlık katılımına açık yarışmaların, mimarlık katılımına açık (sadece 1 yıllık) yarışmalarla karşılaştırması

Kaynak: (URL-1/244)

İkincisi ise, yalnızca iç mimarlık alanı katılımına özel açılan yarışmaların sayıca azlığının söz konusu olmasıdır (Grafik 4). Çeşitli temalarda açılan yarışmaların katılım koşulları incelendiğinde; sadece iç mimarlık bölümlerinin katılım koşulunu sağladığı 20, mimarlık ve iç mimarlık bölümlerinin katılım koşulunu sağladığı 14, iç mimarlık mimarlık, endüstriyel tasarım ve ilgili tasarım bölümlerinin katılım koşulunu sağladığı yarışmalar ise 209 (URL-1/243) adet olduğu görülür (Grafik 4).



Grafik 4. Tasarım yarışmalarına katılım koşulunu sağlayan bölümlerin dağılımı

Kaynak: (URL-1/243)

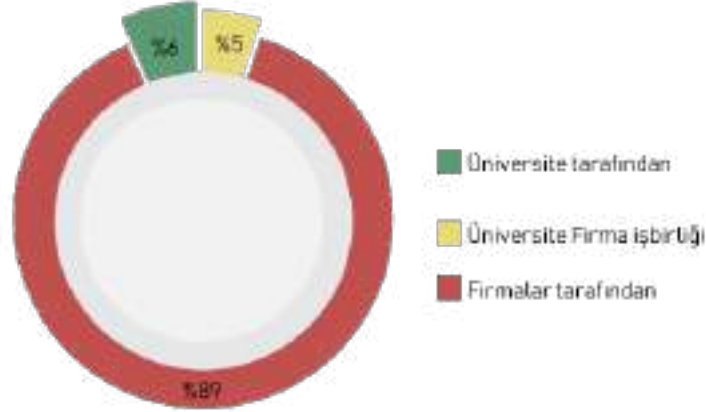
Türkiye’de iç mimarlık disiplininin de katılım koşulunu sağladığı yarışmaların profesyonel ve öğrenci kategorisindeki ayrımı gözetildiğinde ise, öğrenci yarışmalarının çoğunlukta olduğu dikkat çeker. Bu bağlamda niceliksel verilere bakıldığında, sadece öğrenciler için açılan yarışma sayısı 178 iken, hem profesyoneller hem öğrencilerin katılım sağlayabilecekleri yarışma sayısı ise 65’tir (Grafik 5) (URL-1/243).



Grafik 5. Açılan yarışmaların katılımcı profiline göre niceliksel dağılımı

Kaynak: (URL-1/243)

Açılan bu yarışmaların ise çoğunlukla firmalar tarafından açıldığı, üniversitelerin veya üniversite-firma ortaklığıyla açılan yarışmaların sayılarının oldukça az olduğu görülmektedir (Grafik 6).



Grafik 6. Yarışmaları dzenleyen kurum ve kuruluşların dağılıımı
Kaynak: (URL-1/243)

Bu niceliksel değerlendirmelerin yanı sıra, Türkiye’de açılan İç Mimarlık Bölümleri ve meslek gruplarının katılım koşulunu sağladığı yarışmaların bütününe dair durumunun ortaya konması adına, yarışma içeriklerine göre gruplanarak bulguların ortaya konması da gerekmektedir.

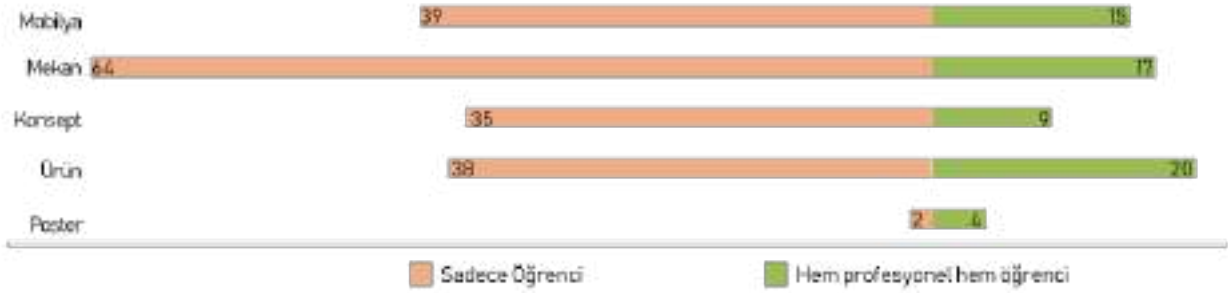
Türkiye’de İç Mimarlık Alanı Katılımına Açık Olan Yarışmalara Ait Bulguların Niteliksel Olarak Açılma Amaçlarına Göre Sınıflandırılarak Ortaya Konması

Uluslararası Mimarlar Birliği (UIA) tarafından mimarlık ve ilgili alanlarda açılan yarışmalar, fikir ve uygulama olmak üzere iki kategoride değerlendirilmektedir (UIA, 2017). İ mimarlık alanında ise bu sınıflama meselesi muğlaktır. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde yarışmaların niteliksel verileri üzerinden iç mimarlık disiplininden öğrencilerin ve profesyonellerin katılım sağlayabilecekleri yarışmalarının sınıflandırılması; mikro-makro ölçek yelpazesi ve yarışmaların amaçları gözetilerek mekân, konsept, ürün, mobilya ve poster olmak üzere beş (5) alt başlık altında tasniflenmiş ve bulguları sunulmuştur. Tasniflenmede Garip’in yarışmalar ile ilgili yaptığı çalışma temel alınmıştır (Garip & Garip, 2012). Bu tasniflenme biçimine konu olan beş kategorinin içeriği ise metodoloji bölümünde detayları ile anlatılmıştır. Bu doğrultuda Grafik 7’de; mimarlık, iç mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı ve ilgili tasarım bölümlerinin katılım koşulunu sağlamakta olduğu, iç mimarlık öğrencileri ve profesyonellerin katılım koşulunu sağladığı yarışmalar bütünü niceliksel verileriyle birlikte yarışmaların açılma amaçlarına göre ortaya konmuştur.



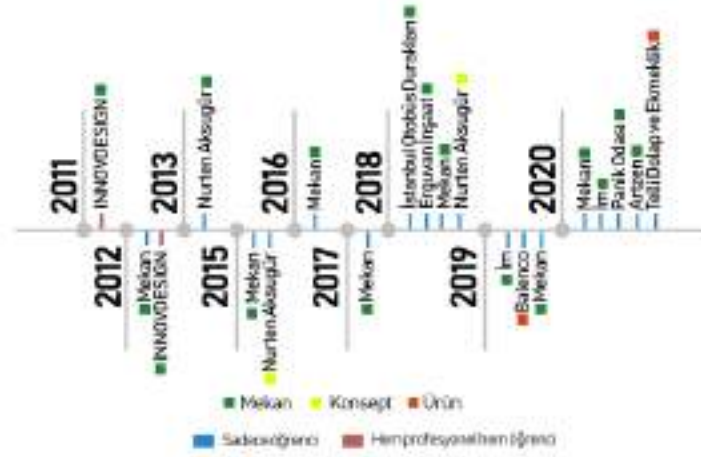
Grafik 7. Türkiye’de dzenlenmiş iç mimarlık disiplininden de öğrenci /profesyonellerin katılabildiği amaçlarına göre açılan yarışma kategorileri
Kaynak: (URL-1/243)

Açılan yarışmaların katılımcı profili, yarışma amaçlarına göre sınıflandırılması ve bunların ilişkisi incelendiğinde ise poster dışında kalan tüm kategorilerde öğrencilere açılan yarışmaların çoğunlukta olduğu görülmektedir (Grafik 8).



Grafik 8. Türkiye’de düzenlenen iç mimarlık disiplininden de öğrenci ve profesyonellerinde katılabildiği yarışmaların katılımcı profili bakımından incelenmesi

Kaynak: (URL-1/243)



Grafik 9. Türkiye’de düzenlenen yalnızca iç mimarlık disiplininden öğrenci /profesyonellerin katılabildiği yarışmalar ve kategorileri

Kaynak: (URL-64, 77, 82, 99, 112, 125, 131, 151, 153, 156, 172, 174, 192, 198, 206, 215, 217, 220, 225, 237)

Yukarıda belirtildiği üzere iç mimarlığın katılımına açık olan yarışmalardan yalnızca iç mimarlık alanı katılımına açılmış yarışmalara bakıldığında, ortaya çıkan tablonun durumunun da değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda, açılan yarışmaların 18’i öğrenci, 2’si hem profesyonel hem öğrenci odaklı açılmıştır (Grafik 9). Ayrıca bu yarışmaların 16’sı mekân, 2’si konsept, 2’si ürün temalı olarak organize edilmiştir (Grafik 9).

Mekân Tasarımı Odaklı Yarışmalar

Açılan yarışmaların kategorileri göz önünde bulundurulduğunda iç mimarlık, mimarlık, tasarım ve ilgili temel bilim alanlarının tamamının katılım koşulunu sağladığı yarışmaların çoğunluğunun mekân temalı açıldığı görülmektedir (Grafik 7). Bu kategori altında bir arada yer alan yarışmaların her ne kadar ayrı bir tasnifleme başlığı olarak diğer kategorilerden ayrılarak ele alınsa da, niteliksel olarak bütünü kapsadığı, “Interior Design Profession’s Body of Knowledge” adlı çalışmada ASID, CIDA, IDC, IDEC, IIDA, NCIDQ adlı meslek ve eğitim kuruluşları tarafından belirlenmiş olan iç mimarlık disiplinin etkileşimde olduğu alt başlıkların (Martin & Guerin, 2004) tamamını kapsadığı görülmektedir (Grafik 10).



Grafik 10. İç mimarlık disiplininin etkileşim döngüsü
Kaynak: Martin & Guerin (2004)

Mekân kategorisinde açılan yarışmalarda (Grafik 11) profesyonel ve /veya öğrenci kategorisinden mimarlık, iç mimarlık, endüstri ve tasarım bölümlerinin katılım sağlayabildiği 60, iç mimarlık ve mimarlık bölümlerinin katılabildiği 7, iç mimarlık özelinde ise 14 yarışma bulunmaktadır. Sayıca iç mimarlık katılım koşulunu sağladığı yarışmalar çok olsa da, yalnızca iç mimarlık mesleği için açılan yarışma sayısının oldukça az olduğu görülmektedir.



Grafik 11. Türkiye’de açılan mekân odaklı iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmalar

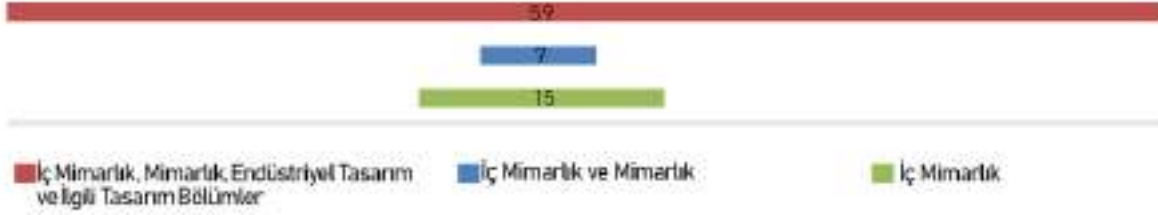
Kaynak: (URL-1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 27, 33, 32, 34, 35, 44, 45, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 100, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 172, 173, 174, 173, 174, 175, 176, 198, 199, 200, 201, 202, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 241)

Yarışmaları düzenleyen kurumlar incelendiğinde, yarışmaların 69 tanesinin firmalar tarafından açıldığı, üniversite firma iş birliği ve üniversiteler tarafından açılan yarışma sayısının ise 6 olduğu görülür (Grafik 12).



Grafik 12. Türkiye’de mekân temalı yarışma düzenleyen kurumlara göre dağılımı
Kaynak: (URL-1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 27, 33, 32, 34, 35, 44, 45, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 100, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 172, 173, 174, 173, 174, 175, 176, 198, 199, 200, 201, 202, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 241)

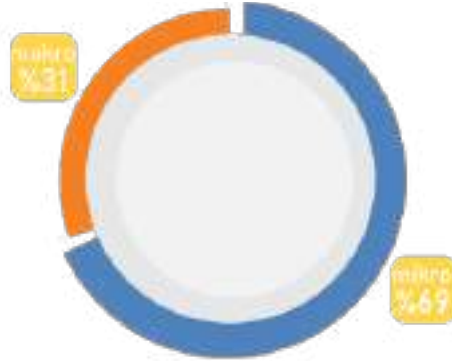
Açılan yarışmaların katılımcı profili incelendiğinde ise; 59 yarışmanın tasarım ile ilgili bölümlerin tümüne açık olduğu, 7 tanesinin iç mimarlık ve mimarlık bölümlerine, 15 tanesinin ise iç mimarlık özelinde açıldığı görülmektedir (Grafik 13).



Grafik 13. Türkiye’de mekân temalı yarışmalar ile katılım koşulunu sağlayan bölüm ilişkisi

Kaynak: (URL-1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 27, 33, 32, 34, 35, 44, 45, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 100, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 172, 173, 174, 173, 174, 175, 176, 198, 199, 200, 201, 202, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 241)

Mekân yarışmaları olarak kategoride bir arada bulunan yarışmalar, büyüklüğü bakımından 0-100 m² arası mikro, 100 m² üstü makro ölçek olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, iç mimarlık disiplinin katılım sağladığı yarışmaların çoğunlukla mikro ölçekte olduğu görülmektedir (Grafik 14). Makro ölçekte mekansal çözüm üretimlerinin paylaştığı “Mekân İç Mimarlık Öğrencileri Yarışması”, “İm” ve birkaç yarışma dışında kalan yarışmalarda mikro mekanlar verilerek uygulamaya yönelik, yenilikçi tasarım ve çözümlerin beklenmesi söz konusudur.



Grafik 14. Türkiye’de düzenlenmiş iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmaların proje ölçeği bakımından incelenmesi

Kaynak: (URL-1/243)

Konsept Tasarımı Odaklı Yarışmalar

Yarışmaların açıldığı amaca göre bir diğer kategorisi olan kavramsal üretime dayalı, belirlenen bir tema üzerine yenilikçi fikir üretimini destekleyen türü ise konsept yarışmalardır. Bu kategoriye dahil edilen yarışmalar üretim konusunda diğer temalardan ayrılmaktadır. Konsept yarışmalarının proje şartnameleri göz önünde bulundurulduğunda, fikrin inşa edilmesi yerine, tema çerçevesinde yaratıcılık, teknik bakımdan çeşitlilik, bütüncül yaklaşımla konunun değerlendirilmesi gibi hususların öncelikli olduğu görülmektedir.

Açılan yarışmaların katılımcı profili incelendiğinde; 36 yarışmanın tasarım ile ilgili bölümlerin tümüne açık olduğu, 5 tanesinin iç mimarlık ve mimarlık bölümlerine, 3 tanesinin ise iç mimarlık özelinde açıldığı görülmektedir (Grafik 17).



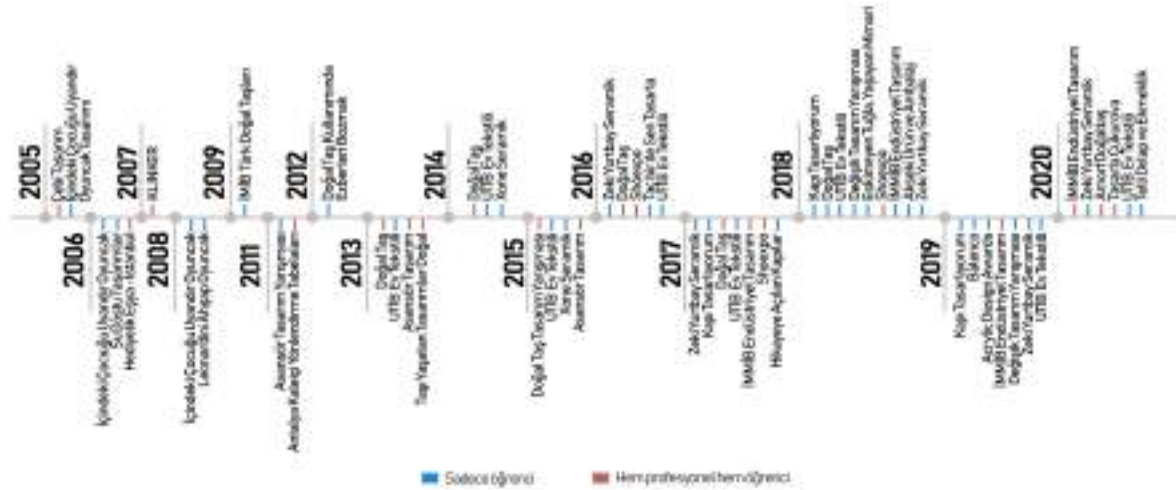
Grafik 17. Türkiye’de düzenlenen konsept temalı yarışmalar ve bölüm ilişkisi

Kaynak: (URL-24, 30, 31, 41, 42, 50, 58, 59, 72, 73, 74, 75, 87, 88, 99, 108, 109, 125, 110, 126, 127, 128, 129, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 170, 171, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 212, 213, 214, 235, 238, 239, 243)

Ürün Tasarımı Odaklı Yarışmalar

Amacına göre açılmış yarışma kategorilerinden bir diğeri, ürün temalı yarışmalar olup, bu sınıflandırmada yer alan yarışmalar belirlenmiş kavram, tema, çıkış noktasından hareketle bir probleme çözüm bulma, yeni materyallerin tasarlanması ve üretilmesi gibi çeşitli süreçleri kapsamaktadır. Tasarlama eyleminin, bağlamı fark etmeksizin; araştırma, işlev analizi, kullanıcı ihtiyaçlarının belirlenmesi, ergonomik ve teknik çözüm (Demirarslan & Demirarslan, 2020) gibi ara aşamaları içermektedir. İç mimarlık özelinde ürün kategorisi, mesleğin multidisipliner yapısının sağladığı ürün tasarımı, el sanatları, mimarlık gibi çeşitli alanlarla etkileşimi (Pile, 2013), bu kategoride üretimlerin yapılmasına zemin hazırlamaktadır.

Ürün temalı yarışmaların toplamda 58 tane olduğu, bu sayının 20 tanesinin hem profesyonel hem öğrenci, 38 tanesinin ise yalnızca öğrenci katılımına açık olduğu görülmektedir (Grafik 18).



Grafik 18. Türkiye’de açılan ürün tasarımı odaklı iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmalar

Kaynak: (URL-13, 14, 21, 22, 23, 29, 39, 40, 49, 70, 71, 86, 95, 96, 97, 98, 105, 107, 106, 120, 121, 122, 123, 124, 139, 140, 141, 142, 143, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 230, 231, 232, 233, 234, 237)

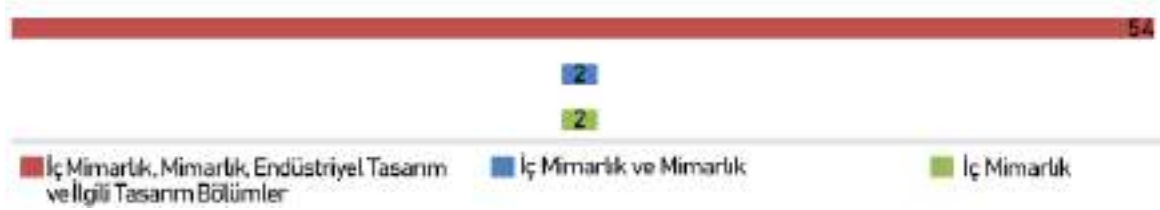
Ürün temalı yarışma düzenleyen kurumlar incelendiğinde, açılan 58 yarışmanın tümünün sadece firmalar tarafından açıldığı görülmektedir (Grafik 19).



Grafik 19. Türkiye’de ürün temalı yarışmaları düzenleyen kurumların dağılımı

Kaynak: (URL-13, 14, 21, 22, 23, 29, 39, 40, 49, 70, 71, 86, 95, 96, 97, 98, 105, 107, 106, 120, 121, 122, 123, 124, 139, 140, 141, 142, 143, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 230, 231, 232, 233, 234, 237)

Ürün temalı düzenlenen yarışmaların tasarım ile ilgili bölümlerin tümüne açılması söz konusudur. Yalnızca iç mimarlık disiplinin katılım sağlayabildiği yarışma sayısının da niceliksel olarak az olduğu görülmektedir (Grafik 20).

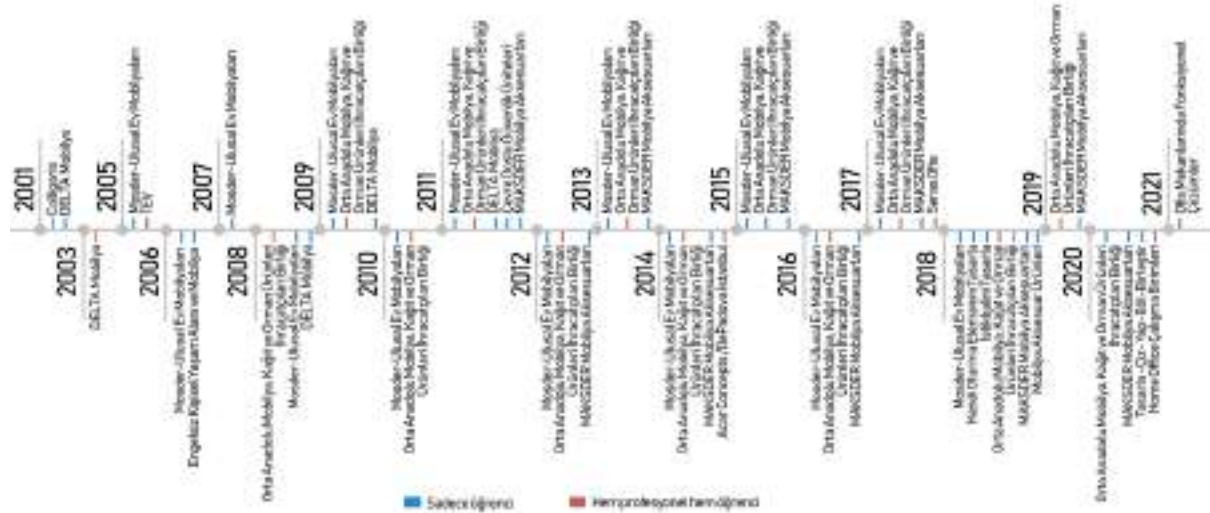


Grafik 20. Türkiye’de düzenlenmiş ürün temalı yarışmalar ve bölüm ilişkisi

Kaynak: (URL-13, 14, 21, 22, 23, 29, 39, 40, 49, 70, 71, 86, 95, 96, 97, 98, 105, 107, 106, 120, 121, 122, 123, 124, 139, 140, 141, 142, 143, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 230, 231, 232, 233, 234, 237)

Mobilya Tasarımı Odaklı Yarışmalar

Türkiye’de amaçlarına göre açılmış yarışmalardan bir diğer kategori, mobilya temalı yarışmalardır. Mobilya tasarım temalı toplam 54 yarışma bulunmaktadır. Bu yarışmaların 39’u öğrenci, 15’i hem profesyonel hem de öğrenci katılımına açıktır (Grafik 21).



Grafik 21. Türkiye’de açılan mobilya odaklı iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmalar

Kaynak: (URL-3, 4, 6, 11, 12, 19, 20, 28, 36, 37, 38, 46, 47, 48, 56, 57, 65, 67, 66, 68, 69, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 101, 102, 103, 104, 117, 118, 119, 136, 137, 138, 159, 160, 161, 162, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 203, 204, 226, 227, 228, 229, 242)

Bu kategoride açılan tüm yarışmaların öğrenci odaklı olması, eğitimde bu kategorinin önemli potansiyeller barındırdığını göstermektedir. Açılan yarışmaları düzenleyen kurumlar incelendiğinde 52 yarışmanın firmalar tarafından, 2 yarışmanın üniversite tarafından düzenlendiği, üniversite ve firma iş birliği ile düzenlenen yarışmanın ise olmadığı görülmektedir (Grafik 22).



Grafik 22. Türkiye'de mobilya temalı yarışmaları düzenleyen kurumların dağılımı

Kaynak: (URL-3, 4, 6, 11, 12, 19, 20, 28, 36, 37, 38, 46, 47, 48, 56, 57, 65, 67, 66, 68, 69, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 101, 102, 103, 104, 117, 118, 119, 136, 137, 138, 159, 160, 161, 162, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 203, 204, 226, 227, 228, 229, 242)

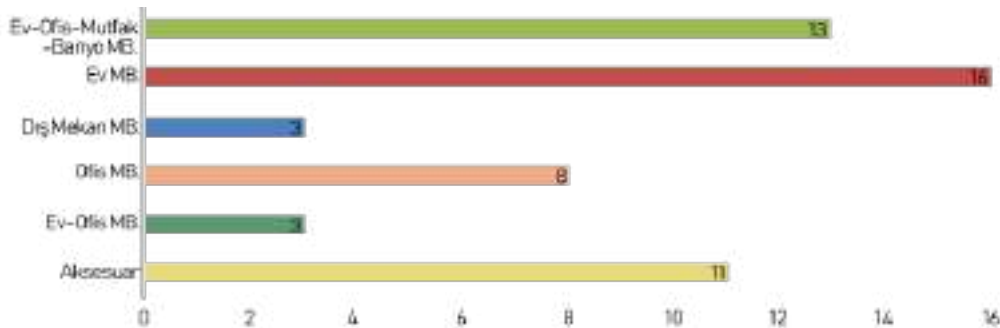
İç mimarlık programlarının dersleri incelendiğinde mobilya tasarım derslerinin iç mimarlık programında diğer tasarım programlarına kıyasla daha yoğun şekilde yer aldığı, mobilya tasarım ve üretiminin stüdyo derslerine empoze edilerek programların zenginleştirildiği görülmektedir (Eke, 2020). Bu doğrultuda, özellikle mekân ile bütüncül düşünmeyi gerektiren mobilya temalı yarışmaların mevcut, standart halinden farklılaşarak iç mimarlık disiplini özelinde role bürünen nitelikte yoğunlaşması ön görülürken, açılan 54 yarışmadan disiplin özelinde açılan yarışmanın bulunmadığı, incelenen yarışmaların katılımcı profilinin tüm tasarım programlarını kapsadığı görülmektedir (Grafik 23).



Grafik 23. Türkiye'de mobilya temalı yarışmalar ve bölüm ilişkisi

Kaynak: (URL-3, 4, 6, 11, 12, 19, 20, 28, 36, 37, 38, 46, 47, 48, 56, 57, 65, 67, 66, 68, 69, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 101, 102, 103, 104, 117, 118, 119, 136, 137, 138, 159, 160, 161, 162, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 203, 204, 226, 227, 228, 229, 242)

Mobilya yarışmaları konu aldıkları mobilya türü bağlamında incelendiğinde ise, çoğunlukla ofis ve ev mobilyalarında yoğunlaştığı ve bu yarışmaların firmalar tarafından açıldığı görülmüştür (Grafik 24).



Grafik 24. Türkiye'de açılan mobilya odaklı yarışmaların tasarım ürünü bağlamında ortaya konması

Kaynak: (URL-3, 4, 6, 11, 12, 19, 20, 28, 36, 37, 38, 46, 47, 48, 56, 57, 65, 67, 66, 68, 69, 83, 84, 85, 92, 93, 94, 101, 102, 103, 104, 117, 118, 119, 136, 137, 138, 159, 160, 161, 162, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 203, 204, 226, 227, 228, 229, 242)

Poster/Görsel İçerik Üretimi Tasarımı Odaklı Yarışmalar

Bu kategori dahilinde ele alınan yarışmalar, belirlenmiş bir tema bağlamında bir düşüncenin, söylemin çeşitli görsel iletişim araçları kullanılarak izleyicilere iletilmesi amacı güden grafik anlatım çıktıları olan poster temalı yarışmalardır. Bu kategori diğer kategorilerden çalışma düzlemi bağlamında ayrılmaktadır, başka bir deyişle mekân, konsept, ürün, mobilya temalı yarışmalar üç boyutta fikir ve ürün çıktıları içerirken poster yarışmaları tasarım problemlerini iki boyutlu düzlemde çözmektedir (Arntson, 2012). Geçmiş tarih öncesine dayanan ilk örnekleri Lascaux, Altamira mağaralarında görülen grafiksel anlatımlar gündelik yaşamın büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Grafik alanının, tasarım dallarıyla olan bağları, multidisipliner yapısı grafiksel anlatımların fotoğraf, sanat, müzik, psikoloji, antropoloji, reklamcılık vb. çok çeşitli alanlarla birlikte çalışmasını sağlamaktadır (Landa, 2011). Poster tasarım temalı açılan yarışmalar irdelendiğinde çoğunlukla profil gözetmeksizin organize edilmiş olduğu görülmektedir. Katılım şartları bağlamında iç mimarlık, mimarlık, endüstriyel tasarım ve tasarım dallarını içeren yarışmaların toplamda 6 adet olduğu görülmektedir (Grafik 25). Bu yarışmalardan ise yalnızca 2 tanesi sadece öğrenci kategorisinde olup, diğer 4 yarışma hem profesyonel hem öğrenci katılımına açıktır (Grafik 25). Grafiksel anlatımın tasarım disiplinleri bağlamında iletişimin, anlatımın temelini oluşturmasına rağmen bu temada açılan yarışma sayısının da oldukça az olması dikkat çeker niteliktedir.



Grafik 25. Türkiye’de açılan poster temalı iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmalar

Kaynak: (URL-43, 51, 52, 60, 236, 240)

Yarışmaları düzenleyen kurumlar incelendiğinde 6 yarışmanın firmalar tarafından düzenlendiği, üniversite veya üniversite firma iş birliği ile yarışma düzenlenmediği görülmüştür (Grafik 26).



Grafik 26. Türkiye’de poster temalı yarışmaları düzenleyen kurumların dağılımı

Kaynak: (URL-43, 51, 52, 60, 236, 240)

Açılan yarışmaların katılımcı profili incelendiğinde 6 yarışmanın tüm yarışmaların tasarım ile ilgili bölümlerin tümüne açık olduğu görülmektedir (Grafik 27).

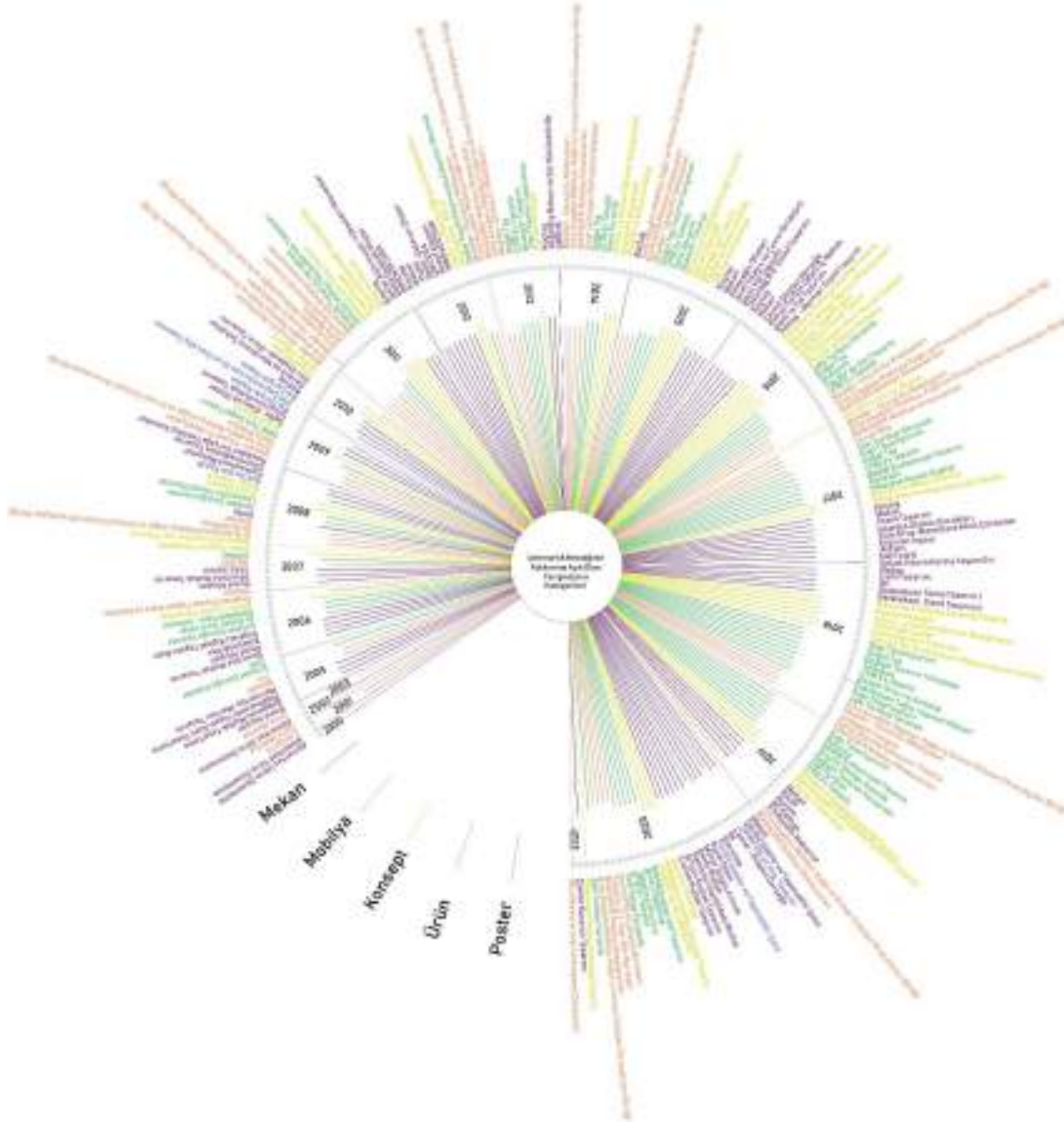
Grafik 27. Türkiye’de grafik temalı yarışmalar ve bölüm ilişkisi
Kaynak: (URL-43, 51, 52, 60, 236, 240)

Bulguların Sökümü ve Değerlendirme

Gerçekleştirilen analizler neticesinde; iç mimarlık alanı özelinde açılan yarışma sayısının 20, mimarlık- iç mimarlık disiplinleri özelinde açılan yarışma sayısı 14, mimarlık- iç mimarlık, endüstriyel tasarım ve ilgili tasarım dalları katılımına açık olan yarışma sayısının 209 olduğu görülmüştür. Yarışmaların yaratıcılığın gelişimindeki önemi göz önünde bulundurulduğunda, bu konuya iç mimarlık özelinde yeterli önemin verilmediği ya da iç mimarlığın kendi mesleki yetkinlik tanımlama krizinin bu platforma da açıkça yansıtıldığı söylenebilir. Mimarlık- iç mimarlık birlikteliği ve ayrışması konusuna yarışma katılım koşullarını sağlama üzerinden yarışmalara niceliksel olarak bakıp değerlendirme yapıldığında; temel meselesi mekân olan bu mesleklerin birbirinden ayrılmazlığı bağlamında konu ele alınacak olursa, iç mimarlık alanının mimarlık alanı ile birlikte katılım koşulunu sağladığı yarışma sayısının artması gerekliliği sonucu çıkarılabilir. İç mimarlığın son dönemde kapitalizmin araçlarıyla yarattığı dönüşümler sonucu talep olduğu yapı stokunun dönüşümünde, dolayısıyla hızlı üretilen yapı kabuklarının mekansal atmosferinin yaratımında mekânın bileşenleri ve detay çözümlenmeleri ile varlığı ve yetki alanının artması söz konusu olduğundan, yalnızca iç mimarlık alanı katılımına özel açılan yarışma sayısında nicel olarak da artması beklenmektedir. Ancak, mevcut durumda yarışma mekanizması içinde iç mimarlık alanı özelinde bu durumun karşılığının bulamadığı da açıkça görülmektedir. Diğer bir taraftan niceliksel olarak yarışma sayılarında 2018 yılında gözlemlenen dramatik artış (Grafik 1), Türkiye’de yaşanan ekonomik krizin Çetin’in de bahsettiği kapitalizmin araçlarıyla yapı kabuğu ile iç mekânın ayrıştırılması sonucu kriz döneminde stokun yeniden değerlendirilmesine dair ihtiyacın artması ve iç mimarlığın üstlendiği ‘yeni’ rolün görünürlüğünün artmasına neden olmasına yönelik hamleler olarak da yorumlanabilir. İç mimarlık özellikle bu ekonomik kriz döneminde kendi meşru zeminini yeniden yaratmaya başlamıştır denilebilir.

Yarışma amaçlarına göre niteliksel olarak yapılan sınıflandırma bağlamında değerlendirme yapıldığında ise (Grafik 28), mekân yarışmalarının çoğunlukta olduğu, onu sırasıyla ürün, mobilya, konsept ve poster temalarının takip ettiği gözlemlenmiştir. Mekân temalı yarışmalar her ne kadar tanımlanan kategori özelinde sayıca çok gözükseler de; katılımcılara verilen ölçeklerin çoğunlukla mikro ölçekte (<100m²), bağlam ve içerikten kopuk, mekânın bir çeşit ürün, marka tasarımı gibi değerlendirildiği de aşıkardır. Bu anlamda özellikle çalışma kapsamında makro ölçekli iç mimari tasarım olarak tanımlanan, mekân tasarımını iç-dış bütünlüğü açısından önemseyen, iç mimarinin temel çalışma alanlarından biri olan kabuk meselesi üzerinden sorgulayan, mesleği çevreden ve bağlamdan kopuk yalnızca kısıtlı bir mekân çözümlenmesi olarak görmeyen yarışmaların sayıca artması gerekliliğinden de bahsetmek gerekir. Sonuç olarak, mekân yarışmaları şeklinde tanımlanarak kategorize edilen yarışmaların, her ne kadar diğer kategorilere oranla sayıca çok olsalar da niteliksel olarak değerlendirildiğinde yeterli olmadıkları ileri sürülebilir. Bu durumu iç mimarlık temel bilim alanı ile mimarlık temel bilim alanının birbiriyle olan ilişkisinin kopukluğu üzerinden de tanımlamak mümkündür. Mekân kategorisine dahil edilen (81) yarışmalar değerlendirildiğinde çoğunlukla öğrenci (64) odaklı açıldığı görülmüştür. Bu durum, mekân üretimi konusunda öğrencilerin üretimlerini ve eğitimde yarışmaların yerini destekleyici yönde potansiyel barındırdığı söylenebilir. Ürün temalı yarışmalarda (58), katılımcı profilinin daha homojen şeklinde dağıldığı, öğrenci katılımının (38) profesyonel ve öğrenci katılımına (20) kıyasla çoğunlukta olduğu görülmüştür. Kategori ve bölüm ilişkisi incelendiğinde ürün tasarım yarışmalarının çoğunlukla tüm tasarım disiplinlerinin katılımına açık olduğu (54) iç mimarlık özelinde açılan yarışma sayısının ise oldukça az olduğu görülmüştür (2). Açılan yarışma sayısının iç mimarlık özelinde az olması, iç mimarlık mesleğinin gerektirdiği kullanıcıların ihtiyaçlarına göre donatıların, malzemenin bütüncül şekilde

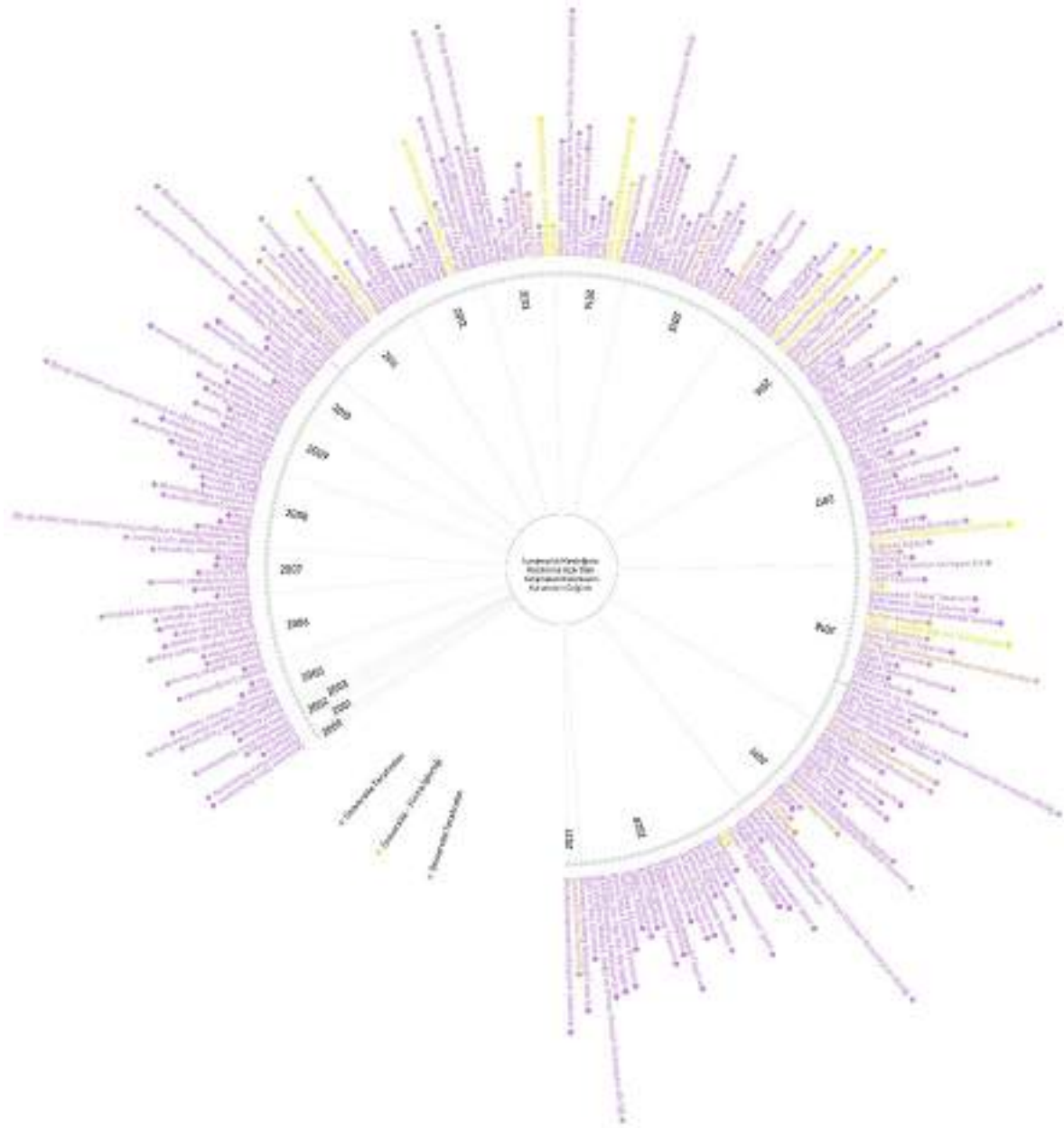
mekân yaratımı göz önünde bulundurularak ele alınması meselesinde, ürün tasarımı endüstri ürünleri tasarımı alanından ayrılarak mimarlık-endüstri ürünleri tasarımı ara kesitinde olması gereken konumuna dair odağın yeterince sağlanmadığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum iç mimarlık alanının mimarlık alanına yaklaşmadığı durumlarda, ölçeğini endüstri tasarımı ölçeğine mi indiriyor sorusunu akla getirmektedir. Dolayısıyla, iç mimarlık mesleğinin sahip olduğu kullanıcı ihtiyacının bütüncül şekilde sağlanması odaklı yaklaşım göz önünde bulundurulduğunda, ürün konusunda daha bütüncül üretimin desteklediği yarışma organizasyonlarının da bu tekil ürün üretimin desteklediği yarışmalara eklenmesi gerektiği düşünülmektedir. Mobilya temalı yarışmalar (54) özelinde ise, yarışmaların çoğunlukla öğrenci odaklı (39) olduğu, kategori bölüm ilişkisi incelendiğinde iç mimarlık özelinde hiç yarışma bulunmadığı, yarışmaların tüm tasarım ilgili bölümlerin katılımına açık olduğu, çoğunlukla firma tarafından (52) organize edildiği görülmüştür. İç mimarlık müfredatının içerdiği mobilya çizim, üretim, detay dersleri ve tarihsel süreçte tasarımının büyük bir bölümünü kapladığı eğitim anlayışı düşünüldüğünde, mekân-mobilya ilişkisini sorgulayan daha çok yarışmanın olması beklenirken sonuçlar bu beklentiye karşılar yönde olmamıştır. Bu tespit, Cumhuriyet sonrası dönemde Türkiye’de açılan yarışmaların ve iç mimarlık eğitiminin mobilya odaklı olduğu göz önünde bulundurulduğunda temel yaklaşım biçimlerinde önemli bir değişim olduğuna da dikkat çeker. Konsept temalı yarışmaların (44) çoğunlukla firmalar tarafından (31) ve öğrenci (35) katılımına açık olduğu, iç mimarlık özelinde ise katılımcı profili fark etmeksizin yarışma sayısının (3) oldukça az olduğu görülmüştür. Mesleki pratikte yer alan marka yaratma, atmosfer oluşturma konularının temel üretim alanlarından önde geldiği düşünüldüğünde sayı ve içeriğin azlığı dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Poster temalı yarışmaların (6) ise oldukça az sayıda olduğu, iç mimarlık özelinde hiç yarışma bulunmadığı görülmüştür. Bu yarışmalarda çoğunlukla (4) hem profesyonel hem öğrenci katılımına açık olmak üzere düzenlendiği görülmüştür. Bir söylem aracı olarak kullanılan posterler, iç mimarlık alanında da anlatım aracı olması nedeniyle, bu kategoride düzenlenen yarışmaların beklenenden oldukça az olduğu söylenebilir.



Grafik 28. Türkiye’de açılan iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmaların amaçlarına göre kategorileri

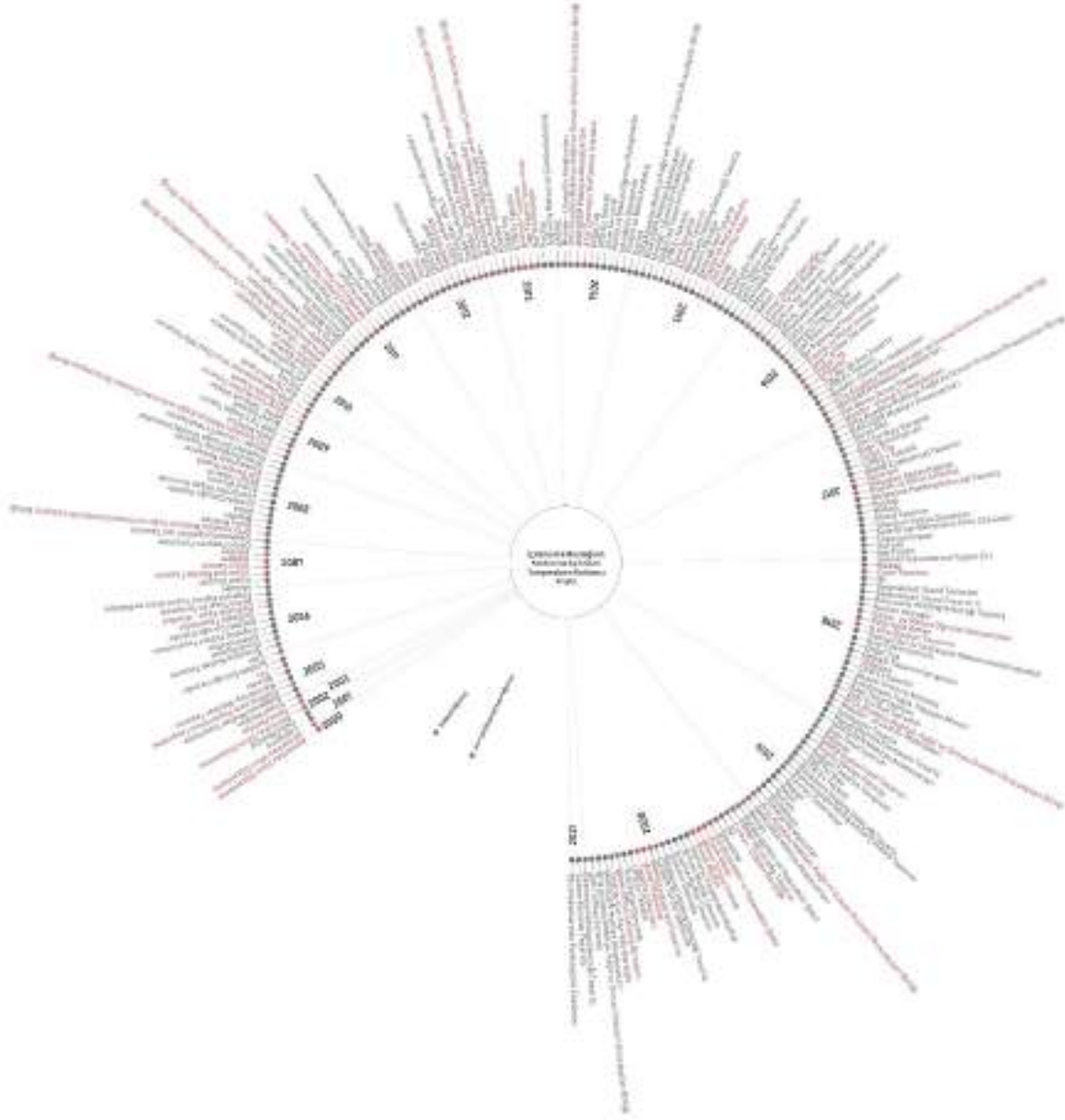
Kaynak: (URL-1/243)

Kategori fark etmeksizin genel değerlendirme yapıldığında ise (Grafik 31), yarışmaların çoğunlukla firmalar tarafından açıldığı (Grafik 29), katılımcı profili olarak çoğunlukla öğrenci profiline yoğunlaştığı (Grafik 30) tespit edilmiştir. Yarışmaları organize eden kurumlar niceliksel olarak değerlendirildiğinde, firmaların açtığı yarışma sayısının çoğunlukta olması yarışmaların bağımsız, dinamik, özgün üretim doğasından koparak, ticari odaklı üretime yöneldiğinin bir göstergesi olabilir. İç mimarlık alanında açılan yarışmaların uygulanabilirlik meselesi, açıldığı ölçekler göz önüne alındığında oldukça yüksektir. Bu nedenle firmaların kendi bünyelerinde yarışma açma yönündeki eğilimlerini anlamlandırmak olasıdır. Ancak, uygulanabilirlik anlamında ölçeğin beraberinde getirdiği bu derece potansiyel barındıran yarışma mekanizmasının, gerek İç Mimarlar Odası kontrol ve planlaması, gerekse üniversite-firma iş birlikleriyle kapsam ve niteliklerinin geliştirilmesi de oldukça önemlidir.

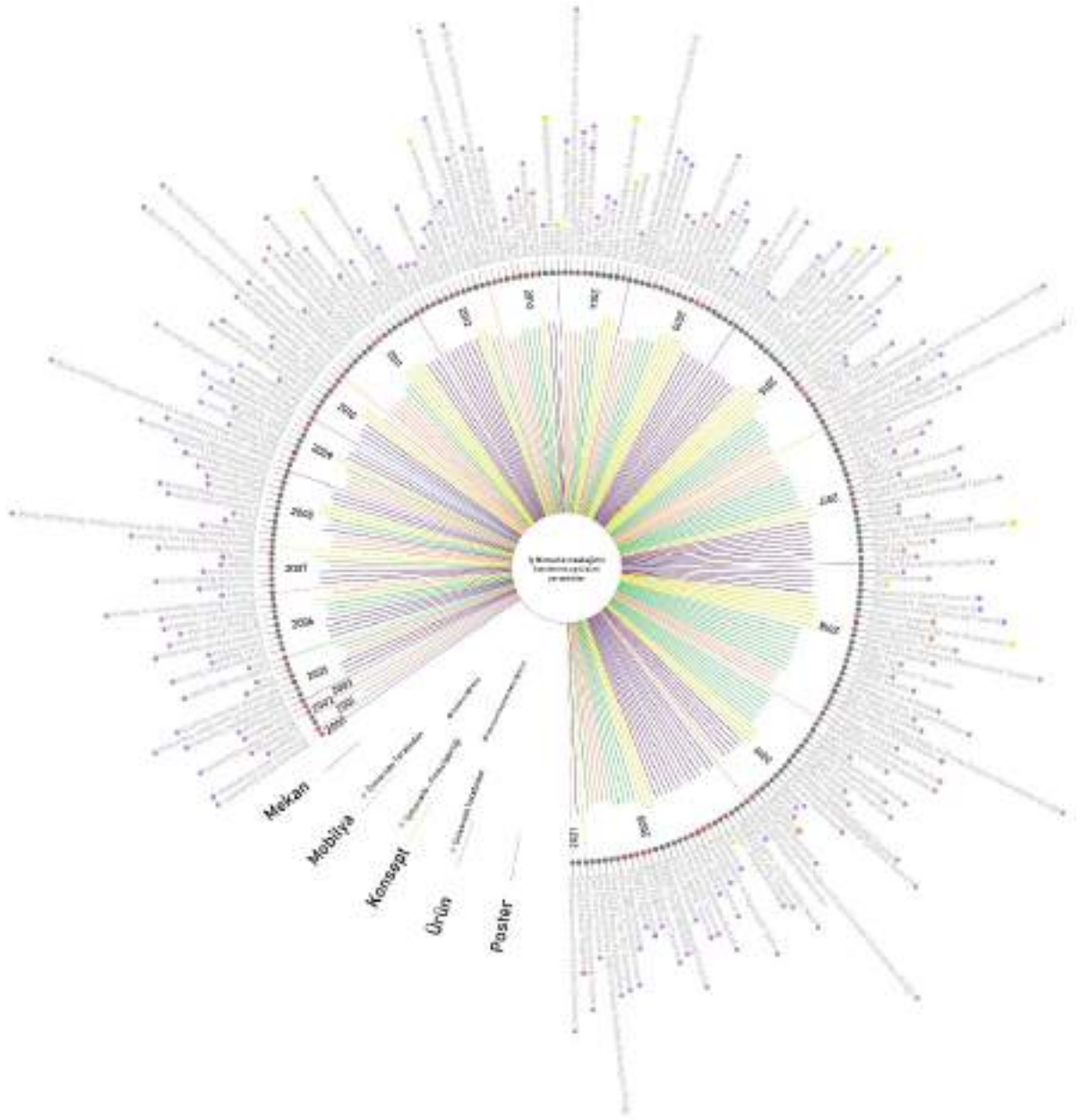


Grafik 29. Türkiye’de açılan iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmaları düzenleyen kurumların dağılımı

Kaynak: (URL-1/243)



Grafik 30. Türkiye’de açılan iç mimarlık disiplininin katılım koşulunu sağladığı yarışmalarda katılımcı profili
Kaynak: (URL-1/243)



Grafik 31. Türkiye’de açılan iç mimarlık disiplininin katılım koşulu sağladığı yarışmaların amaçları, katılımcı profili, düzenleyen kurum kategorizasyonu bütünü, çakışma grafiği

Kaynak: (URL-1/243)

SONUÇ

Bir enformel eğitim ortamı sağlayan yarışmaların iç mimarlık mesleği ile olan ilişkisini ortaya koyan bu çalışmada, Türkiye’de düzenlenen yarışmalar üzerinden iç mimarlık alanı katılımına açık yarışmaların, analizleri, sınıflandırmaları yapılmış olup, iç mimarlık mesleğinin mevcut durumda var olan yarışma mekanizmaları içerisindeki konumunun ortaya konması amaçlanmıştır. Bugün içinde bulunulan disiplinler arası sınırların muğlaklaştığı dönem düşünüldüğünde, mimarlık ve iç mimarlık disiplinleri arasındaki alışlagelmiş ikiliklerle ilerleyen ilişkinin kendisi ve çelişkileri ise çalışmanın temelini oluşturan ikincil eksen olarak ele alınışı ve bu durumun yarışmalara yansımalarının tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Çalışma aynı zamanda iç mimarlık alanı katılımına açılmış yarışmaların sistematik olarak bir arada durmayan yapısının bir bütün haline getirerek, bundan sonraki dönemlerde yarışmaların organizasyonu ve konu ile ilgili literatür çalışmalarına arka plan oluşturma rolünü de üstlenir.

Mimarlık-iç mimarlık eğitiminde içinde bulunulan zamanın koşullarının da etkisiyle mesleğin konumlandırılışındaki anlayış ve benimseyişlere göre de şekillenen farklı yaklaşımların varlığı söz konusudur. Bu yaklaşımlar, aynı zamanda eğitimin nasıl kurgulandığının ve çerçevenin nasıl çizildiğinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum iç mimarlık özelinde değerlendirildiğinde, tarihsel süreçte süregelen mesleğin kendini konumlandırma çabasının eğitime de yansımaları kaçınılmazdır. Dolayısıyla iç mimarlığın kendi yetkinlik ve sınırlarının tanım krizlerinde söz konusu olan bulanıklığın, farklı yaklaşımların bir aradalığı konusunda da bilinçli ve sistematik olmaktan öte, oldukça ‘dağınık’ olarak nitelendirilebilecek şekilde varlıklarını sürdürmekte olduğu görülmektedir. Bu bahsi geçen durum, yarışma mekanizmasında iç mimarlığın konumunu da etkilemiş olup, en temelde iki hususta eğitim-yarışma birlikteliğinin yeniden düşünülmesini gerektirmektedir. Bunlardan ilki, demokratik bir yaratım ortamı sunan yarışma mekanizmasının, aslında var olan bu anlayışların her birini kapsayıcı içerik ve çoklukta organize edilen bir yarışmalar dizesine dönüşmesi gerekliliğine dairdir. Bu bağlamda, iç mimarlık mesleğinin yakın dönemde kapitalizmin beraberinde getirdiği çıktılar ile üstlendiği ‘yeni’ rol düşünüldüğünde, bugün Türkiye’de iç mimarlığın katılım koşullarını sağladığı yarışmalarda, bu rolün üstlendiği ölçek ve kapsamda yarışma içeriğinin neredeyse bulunmadığı, ya da azınlıkta kaldığı gözlemlenmektedir. Bu konu aynı zamanda makro ölçekte mekân tasarımı yarışmalarının ve fikir odaklı yarışmaların amaçlarına göre kategorize edilen yarışmalar bütününe dikkat çeken azınlığı ile de ilişkilendirilebilir. İkinci husus ise, eğitim ile yarışma mekanizması birlikteliğinin yarışmaların organizasyonel alt yapısının kuvvetlendirilmesi yönünde, eğitim ve yarışma modellerinin yeniden gözden geçirilmesi ile ilgilidir. Bu konunun özünde yarışmayı açan kurumlar ve üniversite iş birlikleri ile çözümlenebileceği de esastır. Dolayısıyla, ticari kurumların ağırlıklı olarak yarışmayı kendi başına yükleniyor olmasının ilişkileri zayıflattığı söylenebilir. Bulgular ve bulguların sökümlü bölümünde ortaya konan yarışma düzenleyicilerin ekollerden çok ticari kurumlar tarafından gerçekleştirilmesi gerçeği (Grafik 29), Türkiye’de iç mimarlık eğitiminin tarihini oluşturan kurumların eksikliğini de ortaya çıkarmaktadır. Günümüz eğitiminde yarışmaların geçmişten gelen ekollerde yer aldığı şekliyle eğitimin doğrudan bir parçası olarak kullanılmasına yönelik bir anlayış benimsenmemesine, literatürde yer aldığı şekliyle endüstriyel dönem sonrasında bir prestij ve teşvik edici bir unsur olarak benimsendiği düşünüldüğünde ise, eğitim programlarında yarışma mekanizmalarını öne çıkarmak üzere bu iş birlikleri yapılanmalarının sayısının artmasının zaruri olduğunun, yarışma organizasyonunun yalnızca ticari kurumlara bırakılmayacak derecede önemli bir yerde durduğunun da vurgulanması gerekir.

KAYNAKÇA

- Andersson, J. E., Zettersten, G. B. ve Rönn, M. (2013). *In Architectural Competitions – Histories and Practice*, Rio Kulturkooperativ. Nordbloms tryck, Hamburgsund, Sweden: The Royal Institute of Technology and Rio Kulturkooperativ.
- Arntson, A., E. (2012). *Graphic Design Basics*, Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulus İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari*, İstanbul: Kültür Metis Yayınları.
- Brooker, G. ve Weinthal, L. (2013). *The Handbook of Interior Architecture and Design*, London: Bloomsbury Academic.
- Can, A. ve Gürpınar, A. (2016). *Mobilya*, Türkiye’de Tasarım Kronolojisi, 2. İstanbul Tasarım Bienali, İKSV, İstanbul. http://bizinsanmiyiz.iksv.org/wp-content/uploads/2017/11/mobilya_tr_opt.pdf Erişim Tarihi: 09.04.2021.
- Christiaans, H., ve C., M. (2002). *Creativity as a Design Criterion*. Creativity Research Journal, 14, 41–45.
- Ciravoğlu, A. (2001). *Mimari Tasarım Eğitiminde Workshop-Stüdyo Paralelliği Üzerine*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Çetin, M. (2021). *‘İç’ten ‘İç’e Mimarlıkta ‘İç’ Meselesinin Ekonomi- Politik Serüveni*, Ankara: Nika Yayınevi.
- Çobanlı, O. (2014). *History of Design Awards & Competitions*, Design.amid, <http://www.designamid.com/magazine.php?page=47>. Erişim Tarihi: 09.04.2021.
- Demirarslan, D. ve Demirarslan, O. (2020). *Tasarım ve Tasarım Süreci*, Kocaeli: Iksad publishing house.
- Dodsworth, S. (2009). *The Fundamentals of Interior Design*, US: ACA Publishing.
- Doğan, C. ve Özdoğlar, E. (2015). *Starting and Today of the Interior Architecture Education; A Comparative Research on the Models of Mimar Sinan Fine Arts University, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi (Former Mimar Sinan Fine Arts University) and Ecole Des Beaux Arts*. Procedia - Social and Behavioral Sciences. Vol 174, s:4108-4116.
- Eke, A., S. (2020). *The Plurality Caused by Formal and İnformal Education in the Field of Interior Architecture: An Evaluation on Furniture Design*, International Journal of Education in Architecture and Design, Vol 1(1), s: 16-31.
- Eldem, S., H. (1931). *Mobilya*, Arkitekt, Vol 8, s: 273-274.
- Eris, E. (2021). *Rethinking The Architectural Competitions and its Medium in Turkey within the Framework of Nişan Yaubyan’ Competitions*, ReseArch'20 International Symposium of Architectural Research, 18-21 November, Karabük Üniversitesi, Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları.
- Eriş, E. ve Ağan, M. (2020). *Türkiye’deki İç Mimarlık Eğitim Programlarının Karşılaştırılmalı Analizi: Mesleki Kimlik Karmaşasının İncelenmesi*. Mimarlık ve Yaşam, .Vol 5 (2), s: 423-439.
- Gardiner, H., G. (1977). *The 1977 International Chair Design Competition*, San Diego: American Institute of Architects.
- Garip, E. ve Garip, S., B. (2012). *İç Mimarlık Eğitiminde Yaratıcılık ve Yarışmalar*, İç Mimarlık Eğitimi 2. Ulusal Kongresi, 20 Aralık 2021, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Guidelnes UIA Competition Guide For Design Competitions In Architecture And Related Fields, (2017). <https://www.uia-architectes.org/webApi/uploads/ressourcefile/32/uiacompetitionguide.pdf>, Erişim Tarihi: 03.03.2021.
- Gürel, M., Ö. (2014). *Türkiye’de İç Mimarlığın Bir Hikayesi*, Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar, Umut Şumnu (ed.), İçmimarlar Odası Yayınları, İstanbul: Ada Ofset Matbaacılık, s. 21-26.
- Hildebrandt, H. (2004). *The Gap Between Interior Design and Architecture*, Design Intelligence, <https://www.di.net/articles/the-gaps-between-interior-design-and-architecture/> Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Kaptan, B. (2014). *Türkiye’de İçmimarlık Meslek Alanı ve Eğitimin Tarihi*, Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar, Umut Şumnu (ed.), İç Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul: Ada Ofset Matbaacılık, s. 63-81.
- Konigk, R. (2011). *Interior Design as Architecture’s ‘Other’*, Yüksek Lisans Tezi, University of Pretoria, Hatfield.
- Küçükerman, Ö, (2014). *1970’te Türk Sanatı- İç Mimarlık*, Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar, Umut Şumnu (ed.), İçmimarlar Odası Yayınları, İstanbul: Ada Ofset Matbaacılık s: 27–30.
- Landa, R. (2011). *Graphic Design Solutions*, Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Martin, C.,S ve Guerin, D. (2004). *The Career Cycle Approach To Defining The Interior Design Profession's Body Of Knowledge*. Journal of Interior Design, Vol 30, s:1-22.

- Meltem, İ., A. (2010). *1930-2010 Yılları Arasında Bir Proje Elde Etme Yöntemi Olarak Türkiye'deki Mimari Tasarım Yarışmaları*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Ockman, J. (2012). *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge: MIT Press, s: 396-401.
- Oygar, İ., H. (2014). *Yeni Tezyini Sanat*, Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar, Umut Şumnu (ed.), İçmimarlar Odası Yayınları, İstanbul: Ada Ofset Matbaacılık, s: 11-13.
- Pile, J. ve Gura, J. (2013). *History of Interior Design*, Canada: John Wiley & Sons.
- Plunkett, D., (2013). *The Profession that Dare Not Speak its Name*, The handle book of Interior Architecture and Design (ed. G. Brooker and L. Weinthal), Bloomsbury Academic, UK: Berg Publishing, 93-106.
- Sayar, Z. (1950). *Mobilya Meselesi*, Arkitekt 3-4 (219-220), s: 61-61.
- Stumpf, K., M. (2004). *What's a Name Got To Do With: Interior Design, Interior Architecture, Interior Decorating, Interiors*, Proceedings of IDEC Conference, 23-28 Mart, Pittsburgh, s:68.
- Şumnu, U. (2013). *Modern Mekanlarda Oturmak, Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya*, Umut Şumnu (ed.), Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, s. 9-13.
- Şumnu, U. (2014). *Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar*, Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları.
- Taşdemir, G. (2019). *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Perspektifinden İç Mimarlık Eğitime Tarihsel Bir Bakış: Belgeler ile Eğitimin Araçları Üzerine Alternatif Bir Okuma*. Türkiye'deki İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Ulusal Sempozyumu:19-21 Aralık, s:94-123, İstanbul.
- Whitney, M., C. (2008). *A History of the Professionalization of Interior Design Viewed Through Three Case Studies of the Process of Licensure*, Dissertation Thesis, Virginia Polytechnic Institute and State University, Virginia.
- Ziya, A. (1931). *Binanın İçinde Mimar*, Arkitekt, 1931-1 s: 14-20.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1: https://issuu.com/arkitera/docs/sempozyum_tr_2014(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-2: https://issuu.com/arkitera/docs/sempozyum_tr_2014(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-3: <https://www.mimarist.org/mimar-ist-sayi-1-kis-2001-2/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-4: <https://v3.arkitera.com/v1/yarismala>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-5: https://issuu.com/arkitera/docs/sempozyum_tr_2014(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-6: <https://v3.arkitera.com/v1/yarismalar/diger/yarisma10130.htm>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-7: http://www.yapi.com.tr/yarismalar/1-universitelerarasi-knauf-alcipan-proje-yarismasi-devam-ediyor_23475.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-8: <https://v3.arkitera.com/v1/yarismalar/diger/yarisma10194.htm>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-9: Pioneer Plazma TV 43 inç PDP-435 HDE modeli etrafında, beş metre çap içerisinde özgün, yaratıcı ve seri üretimi yapılabilir bir salon tasarımları istendi. (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-10: <https://v3.arkitera.com/v1/yarismalar/diger/yarisma10204.htm>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-11: <https://v3.arkitera.com/v1/yarismalar/diger/yarisma10181.htm>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-12: <https://v3.arkitera.com/v1/yarismalar/ogrenci/yarisma10142.htm>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-13: <http://v3.arkitera.com/y72-bosch-icindeki-cocugu-uyandır-oyun-ve-oyuncak-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-14: <http://v3.arkitera.com/y210-cebi-kulp-tasarımı-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-15: <http://v3.arkitera.com/y211-2-universitelerarası-knauf-alcıpan%C2%AE-proje-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-16: <http://v3.arkitera.com/y321-silverline-2006-mutfak-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-17: <https://v3.arkitera.com/y222-kalesinterflex-ulusal-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-18: <https://v3.arkitera.com/y244-engelsiz-kisisel-yasam-alani-ve-mobilya-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-19: <https://www.arkitera.com/yarışma>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-20: <https://v3.arkitera.com/y244-engelsiz-kisisel-yasam-alani-ve-mobilya-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-21: <http://v3.arkitera.com/y442-icindeki-cocugu-uyandır.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-22: <http://v3.arkitera.com/competition.php?action=displayCompetition&ID=237>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-23: <http://v3.arkitera.com/y238-istanbul-icin-hediyelik-esya-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-24: <http://v3.arkitera.com/y119-2005-2006-ulusal-ve-uluslararası-beton-tasarım-yarışması-plastic-opacity.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-25: <https://v3.arkitera.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-26: <http://www.mimdap.org/?p=1043>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-27: <http://v3.arkitera.com/y466-yıldız-sensin---tasarım-ve-render-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-28: <https://v3.arkitera.com/v1/yarışmalar/diger/yarışma10181.htm>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-29: <http://v3.arkitera.com/y458-klinker-ulusal-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-30: <http://v3.arkitera.com/y672-3-beton-tasarım-yarışması-gizli-kalmis-performans.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-31: <http://v3.arkitera.com/y504-bedensel-engelliler-icin-tasarım.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-32: <https://www.arkitera.com/yarışma/delta-tasarım-yarışması-gelecek-ofisleri-icin-yeni-fikirler/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-33: <https://icmimarlik.itu.edu.tr/hakkimizda/kurumsal-iliskiler>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-34: http://www.mimarizm.com/yarışmalar/yarışma-duyurulari/3-silverline-gelecegin-mutfagi-tasarım-yarışması_121714(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-35: <http://v3.arkitera.com/y808-fiziksel-engelliler-anaokulu-tasarım-yarışması.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-36: <https://www.arkitera.com/yarışma>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-37: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-38:

<https://books.google.com.tr/books?id=t7hKDwAAQBAJ&pg=PT13&dq=mobilya+yar%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwioy6a1j4fuAhXIlosKHakbAOUQ6AEwAHoECAQQAQ#v=onepage&q=mobilya%20yar%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1&f=false>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-39: <https://v3.arkitera.com/y725-leonardini-ahsap-oyuncak-tasarim-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-40: <http://artstudentsweb.blogspot.com/2008/05/4-bosch-iindeki-ocuu-uyandr-oyuncak.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-41: http://www.yalitim.net/yayin/430/knauf-alcipan-proje-yarismasi-devam-ediyo_11969.html#.YJfFHbUzaUk(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-42: <http://v3.arkitera.com/y672-3-beton-tasarim-yarismasi-gizli-kalmis-performans.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-43: <http://v3.arkitera.com/y954-3-raf-urun-dergisi-kapak-tasarimi-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-44: <http://v3.arkitera.com/y784-delta-mobilya-tasarim-yarismasi-iv---gelecek-ofisleri-icin-yeni-fikirler.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-45: <https://www.grafikerler.org/forum/konu/2009-silverline-mutfak-tasarim-yarismasi.10934/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-46: <http://mimdap.org/2009/05/5-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-47: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-48: <https://v3.arkitera.com/y784-delta-mobilya-tasarim-yarismasi-iv---gelecek-ofisleri-icin-yeni-fikirler.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-49: http://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/imib-turk-dogal-taslari-tasarim-yarismasi_121838(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-50: https://issuu.com/arkitera/docs/sempozyum_2013_tr_web(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-51: <http://v3.arkitera.com/y1097-4-raf-urun-dergisi-kapak-tasarimi-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-52: <http://v3.arkitera.com/y1081-1999-depremlerinin-10-yilinda-ulusal-ogrenci-afis-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-53: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-54: http://v3.arkitera.com/UserFiles/File/competition/merdiven_sartname.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-55: https://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/inci-ayakkabi-ulusal-vitrin-tasarimi-yarismasi-iz_121971(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-56: <https://v3.arkitera.com/y1192-vi-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-57: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-58: http://www.yapi.com.tr/yarismalar/knauf-universiteler-arasi-proje-yarismasina-basvurular-basladi_84284.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

URL-59: <https://v3.arkitera.com/y1218-mahya-tasarim-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-60: <http://v3.arkitera.com/y1259-5-raf-urun-dergisi-kapak-tasarimi-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-61: http://www.yapi.com.tr/yarismalar/koctasin-ic-mekân-tasarim-yarismasi-ile-banyolar-yenileniyor_89497.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-62: <https://yarismo.org/arsiv-detay.php?id=273&yarisma=Saray-Aluminyum-> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-63: <https://www.arkitera.com/yarisma/delta-tasarim-yarismasi-gelecek-ofisleri-icin-yeni-fikirler/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-64: <http://www.tasarimyarismalari.com/innovdesign-2012-ic-mekân-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-65: https://www.mimarizm.com/etkinlikler/diger/7-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi-odul-toreni-ve-sergisi_120051(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-66: <http://www.designforexport.org/TR/kitaplar/04/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-67: <https://yarisma.maksder.org.tr/yarisma-sonuclari/2011-maksder-yarismasi-sonuclari/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-68: <http://v3.arkitera.com/y1314-istanbul-teknik-universitesi-yerleske-girisleri-icin-cevre-dostu-guvenlik-uniteleri-ogrenci-proje-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-69: <https://v3.arkitera.com/y1311-delta-tasarim-yarismasi-gelecek-ofisleri-icin-yeni-fikirler.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-70: http://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/4-uluslararası-asansor-tasarim-yarismasi_122139(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-71: <https://books.google.com.tr/books?id=fRNKDwAAQBAJ&pg=PT340&dq=i%C3%A7+mimari+yar%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiXz7DDkIfuAhUiBhAIHchPBFUQ6AEwAXoECAIQAg#v=onepage&q=i%C3%A7%20mimari%20yar%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1&f=false>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-72: <http://v3.arkitera.com/y1268-knauf-a%C5%9E-7-universiteler-arasi-proje-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-73: <http://www.tasarimyarismalari.com/tasarimla-gelecegi-yakinlastirmak-fikir-projesi-ogrenci-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-74: <http://v3.arkitera.com/y1296-akcansa-betonik-fikirler-proje-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-75: http://www.taksiduraklari.net/taksi_haberleri.asp?taksihaber=119(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-76: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-77: <http://www.tasarimyarismalari.com/mekân-2012-ic-mimarlik-ulusal-ogrenci-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-78: https://yarismo.org/img/YTONG_Stand_Tasarim_Yarismasi_Sartname.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-79: <http://www.arkitera.com/yarisma/44/delta-tasarim-yarismasi--gelecek-ofisleri-icin-yeni-fikirler> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-80: <http://www.tasarimyarismalari.com/unicera-mekân-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-81: <http://www.tasarimyarismalari.com/knauf-8-proje-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-82: <http://www.tasarimyarismalari.com/innovdesign-2012-ic-mekân-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-83: <http://www.tasarimyarismalari.com/8-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-84: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-85: <https://yarisma.maksder.org.tr/yarisma-sonuclari/2012-maksder-yarisma-sonuclari/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-86: <http://www.arkitera.com/yarisma/161/dogal-tas-kullaniminda-ezberleri-bozmak-ogrenci-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-87: <https://www.iaps-culturespace.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-88: <http://www.tasarimyarismalari.com/kentsel-tasarim-ve-kent-estetiginde-alt-gecitler-bolu-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-89: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-90: <http://www.tasarimyarismalari.com/alisveris-mekân-ve-surdurulebilirlik-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-91: <https://www.arkitera.com/haber/grohe-msgsu-ogrencilerine-design-series-tasarim-yarismasi-duzenliyor/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-92: <http://www.tasarimyarismalari.com/mosder-9-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-93: <https://www.designforexport.org> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-94: <http://www.tasarimyarismalari.com/maksder-4-mobilya-aksesuar-urunleri-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-95: <http://www.tasarimyarismalari.com/tasi-yasatan-tasarimlar-dogal-tas-tasarim-yarismasi-2013/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-96: <https://evtekstiliyarismasi.com/sartname/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-97: http://www.yapi.com.tr/yarismalar/5-uluslararası-asansor-tasarim-yarismasi_104114.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-98: <http://www.tasarimyarismalari.com/tasi-yasatan-tasarimlar-dogal-tas-tasarim-yarismasi-2013/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-99: <http://www.arkitera.com/yarisma/1-uluslararası-nurten-aksugur-en-iyi-kavram-iletisimi-ogrenci-yarismasi-2013/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-100: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-101: <http://www.tasarimyarismalari.com/mosder-14-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-102: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-103: <http://www.tasarimyarismalari.com/acar-concepts-depadova-istanbul-design-competition/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-104: <https://yarisma.maksder.org.tr/yarisma-sonuclari/2014-maksder-yarisma-sonuclari/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-105: https://www.dogaltastasarimyarismasi.com/2014/yarisma_sartnamesi.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-106: <https://evtekstiliyarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-107: http://www.ceramicsdesign.org/TR/genel/default_01.aspx(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-108: <https://www.iaps-culturespace.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-109: <http://www.tasarimyarismalari.com/istanbulu-duslemek-ulusal-ogrenci-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-110: <http://www.tasarimyarismalari.com/1-plastik-ve-metal-ambalaj-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-111: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-112: https://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/ic-mimarlik-ogrencileri-ulusal-bitirme-projesi-yarismasi-mekân-2015_122841(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-113: <https://www.bilgi.edu.tr/tr/haber/3515/ic-mekân-tasarim-yarismasi-gelecegin-ofisleri-icin-fikirler/> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-114: <https://yarismo.org/arsiv-detay.php?id=66&yarisma=Isik-universitesi-Amfi-Tiyatro-ve-cevre-Strukturu-Ulusal-ogrenci-Mimari-Proje-Fikir-Yarismasi>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-115: <http://www.tasarimyarismalari.com/4-ulusal-gemi-ve-yat-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-116: <http://www.tasarimyarismalari.com/tekirdag-buyuksehir-belediyesi-stand-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-117: <http://www.tasarimyarismalari.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-118: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-119: <https://yarisma.maksder.org.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-120: <https://www.dogaltastasarimyarismasi.com>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-121: <https://evtekstiliyarismasi.com/2015katalog/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-122: http://www.ceramicsdesign.org/TR/genel/default_01.aspx(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-123: <http://www.tasarimyarismalari.com/6-uluslararası-asansor-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-124: <https://dogadansanatasentasarla.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-125: <https://www.emu.edu.tr/tr/haberler/etkinlikler/2-uluslararası-nurten-aksugur-en-iyi-kavram-iletisimi-eiki-ogrenci-yarismasi/1235/pid/873>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-126: <http://www.tasarimyarismalari.com/autodesk-designnext-2015-gelecegi-sen-tasarla/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-127: <http://www.tasarimyarismalari.com/2-plastik-ve-metal-ambalaj-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-128: <http://www.tasarimyarismalari.com/tak-kartal-kiyi-kose-2015-tasarim-cagrisi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-129: <https://ronesans.com/surdurulebilirlik/sgt/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-130: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-131: http://www.yapi.com.tr/yarismalar/-mekan-2016-ic-mimarlik-ogrencileri-ulusal-bitirme-projesi-yarismasi_143948.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-132: <http://www.cemerdustengercege.com/anasayfa.php>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-133: <https://yarismo.org/arsiv-detay.php?id=54&yarisma=Sillede-Turizm-Odakli-ic-Mekan-Tasarim-Yarismasi> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-134: <http://www.tasarimyarismalari.com/5-ulusal-gemi-ve-yat-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-135: <http://www.tasarimyarismalari.com/tumas-mermer-39-yapi-fuari-stand-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-136: <http://www.tasarimyarismalari.com/mosder-12-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-137: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-138: <https://yarisma.maksder.org.tr/> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-139: <https://dogadansanatasentasarla.com/upload/2016-sorular-ve-cevaplar.pdf> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-140: <https://www.dogaltastasarimyarismasi.com>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-141: <https://evtekstiliyarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-142: <http://www.tasarimyarismalari.com/shoexpo-izmir-2016-1-uluslararası-ayakkabi-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-143: <http://www.tasarimyarismalari.com/14-tac-bir-de-sen-tasarla-yarismasi-2016/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-144: <https://www.iaps-culturespace.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-145:
https://yarismo.org/img/g%C3%B6lpazar%C4%B1_tarihi_ta%C5%9Fhan_%C5%9Fartname%C3%B9C.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-146: <http://www.tasarimyarismalari.com/hayvan-sevgisi-konulu-barinak-gazbeton-duvar-desen-tasarimi-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-147: <http://www.tasarimyarismalari.com/bir-palimpsest-kent-olarak-istanbul-3-ulusal-ogrenci-fikir-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-148: <http://www.tasarimyarismalari.com/3-plastik-ve-metal-ambalaj-tasarim-yarismasinda-dereceye-giren-projeler-belli-oldu/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-149: <https://ronesans.com/surdurulebilirlik/sgt/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-150: <http://www.koctasacikfikir.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-151: <https://www.arkitera.com/yarisma/mekan-2017-ic-mimarlik-ogrencileri-ulusal-bitirme-projesi-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-152: <http://www.tumasmermer.com/dosyalar/istanbul-40-stand-yarismasi.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-153: <http://www.arkitera.com/yarisma/918/istanbul-otobus-duraklari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-154: <http://mimarlarabulten.com/yazilar/kucuk-banyolara-akilli-cozumler-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-155: <http://www.tasarimyarismalari.com/sokak-hayvanlarina-inovatif-ve-surdurulebilir-yasam-evi-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-156: <http://www.tasarimyarismalari.com/erguvan-insaat-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-157: <https://www.bilimsenligi.com/yaratici-calisma-mekanlari-aurum-ic-mimarlik-ogrenci-proje-yarismasi.html/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-158: <http://www.tasarimyarismalari.com/nef-fold-it-ogrenci-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-159: <https://www.bilimsenligi.com/13-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi.html/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-160: <https://www.arkitera.com/yarisma/seras-ofis-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-161: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-162: <https://yarisma.maksder.org.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-163: https://kapitazarliyorum.com.tr/resources/materials/kapi_tasarliyorum_sartname_2017.PDF(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-164: <https://www.dogadansanatasentasarla.com/index.asp>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-165: <https://www.dogaltastasarimyarismasi.com>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-166: <https://evtekstiliyarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-167: <http://tasarim.immib.org.tr/tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-168: <http://www.tasarimyarismalari.com/shoexpo-izmir-2017-2-uluslararası-ayakkabi-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-169: <http://www.tasarimyarismalari.com/hikayeye-acilan-kapilar-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-170: <http://www.tasarimyarismalari.com/4-plastik-ve-metal-ambalaj-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-171: <https://ronesans.com/surdurulebilirlik/sgt/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-172: <https://www.arkitera.com/yarisma/mekân-2018-ic-mimarlik-ogrencileri-ulusal-bitirme-projesi-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-173: <https://yarismo.org/img/cami%20fikir%20yar%C4%B1C5%9Fmas%C4%B1%20C5%9Fartname.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-174: <https://yarismo.org/img/imyarisma.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-175: <http://www.arkitera.com/yarisma/977/3-geleneksel-stant-tasarim-ogrenci-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-176: <http://www.arkitera.com/yarisma/977/3-geleneksel-stant-tasarim-ogrenci-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-177: <http://www.tasarimyarismalari.com/mosder-14-ulusal-ev-mobilyalari-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-178: <http://www.mimarist.org/itu-tasarim-kulubunden-kendi-oturma-elemanini-tasarla/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-179: http://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/istikbalini-tasarla-mobilya-tasarim-yarismasi_129245(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-180: <https://www.designforexport.org>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-181: <http://www.tasarimyarismalari.com/maksder-9-mobilya-aksesuar-urunleri-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-182: <https://yarisma.maksder.org.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-183: <https://www.kapitazarliyorum.com.tr/2018/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-184: <http://www.dogaltastasarimyarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-185: <https://evtekstilayarismasi.com/sartname/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-186: <http://www.tasarimyarismalari.com/genc-yaratıcı-fikirler-platformu-degisik-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-187: <https://www.ekoyapidergisi.org/5183-eskimeyen-tugla-yasayan-mimari-diploma-projeleri-yarismasi-sonuclandi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-188: <http://www.ayakkabitasarimyarismasi.com/sartname>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-189: <http://tasarim.immib.org.tr/tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-190: <http://www.tasarimyarismalari.com/akseki-tasarim-yarismasi-urun-hediyelik-esya-ve-ambalaj/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-191: <https://www.dogadansanatasentasarla.com/index.asp>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-192: <http://bcc.inar.emu.edu.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-193: <https://yarismo.org/img/IAPS-CS%20Network%20-%20KULTUR%20VE%20MEKAN%20BULUSMALARI%204.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-194: <http://www.tasarimyarismalari.com/aurum-mimarlik-ogrenci-fikir-yarismasi-futuristik-kentler-ii/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-195: <http://www.tasarimyarismalari.com/kamu-binalari-tasarimi-fikir-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-196: https://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/iaps-culture-space-network-sonsuz-birartikulasyon-mekani-olarak-istanbul-ulusal-ogrenci-fikir-yarismasi_129486(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-197: <https://ronesans.com/surdurulebilirlik/sgt/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-198: http://www.mekanyarismasi.org/yarismanin_amaci.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-199: <https://www.basf.com/tr/tr/who-we-are/basf-tuerkiye/Inovasyon-merkezi-tasarim-yarismasi.html>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-200: <http://yarismalar.altinbas.edu.tr/ogrenci-proje-yarismalari/yaratıcı-calisma-mekanlari-aurum-ic-mimarlik/basvuru-kosullari/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-201: <https://archathon.arel.edu.tr> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-202: <http://www.arkitera.com/yarisma/3-aurum-mimarlik-ogrenci-fikir-yarismasi-simbiotik-mekanlar-1-okul/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-203: <http://www.iso.org.tr/duyurular/genel-duyurular/11-ulusal-mobilya-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.05.2021)

- URL-204: <https://yarisma.maksder.org.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-205: <http://www.kapitazarliyorum.com.tr/#kapitazarliyorum>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-206: <http://www.belencohayalotesitasarimlar.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-207: <http://www.acrylicdesignawards.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-208: <http://www.tasarimyarismalari.com/immib-endustriyel-tasarim-yarismalari-2019/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-209: <http://www.tasarimyarismalari.com/genc-yaratıcı-fikirler-platformu-degisik-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-210: https://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/7-zeki-yurtbay-tasarim-odulleri_130280(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-211: <https://evtekstilayarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-212: <https://ronesans.com/ronesansin-surdurulebilir-gelecegi-tasarla-yarismasina-basvurular-devam-ediyor/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-213: <https://cimentotasarimyarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-214: www.ytuprotek.net (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-215: http://www.mekanyarismasi.org/yarismanin_amaci.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-216: https://www.dustengercege.com/sartname/DUSTEN_GERCEGE_TASARIM_YARISMASI_URUN_TASARIMI_SARTNAME_2020.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-217: http://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/im2020-icmimarlik-ogrencileri-proje-yarismasi_131530(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-218: <https://stoneline.com.tr/wp-content/uploads/2020/02/Stoneline-Stand-Tasar%C4%B1m%C4%B1-%C3%96%C4%9Frenci-Yar%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1-Katalog.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-219: <https://www.arkitera.com/yarisma/kale-tasarim-ve-sanat-merkezi-poster-ve-mekân-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-220: <https://www.arkitera.com/yarisma/panik-odasi-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-221: <http://www.tasarimyarismalari.com/uskudarda-mimar-sinani-anmak/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-222: <http://gante.com.tr/wp-content/uploads/2020/10/evin-kalbi.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-223: <http://siemens-home.bsh-homeartiletasarla.com/yarisma-kurallari>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-224: https://www.cuzine.com.tr/Cuzine_Yarisma.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-225: <https://artzen.com.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-226: <http://www.tasarimyarismalari.com/burotime-home-office-calisma-birimleri-tasarimi-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-227: https://www.konfull.com/?fbclid=PAaAaYYq1Tjp2j6l_Hefz6JXYrZDZE2iS-dSFAzGVmkn061MMBq3ONX0UC_sG8(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-228: http://www.designforexport.org/tr/yarismabuyukler/pro_sartname/Sartname-Profesyonel.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)

- URL-229: <https://yarisma.maksder.org.tr/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-230: <http://www.tasarimyarismalari.com/immib-endustriyel-tasarim-yarismalari-2020/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-231: http://www.yapi.com.tr/yarismalar/8-zeki-yurtbay-tasarim-odulleri-yarismasi-basliyor_180735.html(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-232: <http://www.tasarimyarismalari.com/amorf-dogaltas-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.05.2021)
- URL-233: <https://yarismaduyurulari.com/tasarla-cukurova-tasarim-odakli-yenilik-yarismasi-2020/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-234: <https://evtekstilayarismasi.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-235: <https://duvarinotesinde.com/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-236: <https://www.arkitera.com/yarisma/kale-tasarim-ve-sanat-merkezi-poster-ve-mekân-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-237: <https://www.arkitera.com/gorus/yarisma-duyurusu-telli-dolap-ve-ekmeklik-tasarim-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-238: <https://sgt.ronesans.com/TeknikSartname-27Nisan.pdf>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-239: https://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/cedbik-surdurulebilirlik-fikir-yarismasi-2020_131971(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-240:
https://gorselsanat.ktb.gov.tr/TT_Yarisma/Takvim/Details?Id=SB%2b3I3%2bF6rzA5QYSn6O7SA%3d%3d(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-241: <https://www.arkitera.com/yarisma/cekme-karavan-tasarimi-ulusal-ogrenci-fikir-yarismasi/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-242: https://www.mimarizm.com/yarismalar/yarisma-duyurulari/konfull-1-ulusal-ogrenci-ofis-mobilyalari-tasarim-yarismasi_131941(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-243: <https://ronesans.com/surdurulebilirlik/sgt/>(Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- URL-244:
<https://www.arkitera.com/kategori/yarisma/?order=&startDate=01%2F01%2F2019&endDate=01%2F01%2F2021&subject=@ulation=&category=&city=>(Erişim Tarihi: 03.03.2021)

MİMARLIKTA UZAKTAN EĞİTİM: MİMARİ TASARIM STÜDYOSUNDA ACİL DURUM UZAKTAN EĞİTİMİ VE BİR ÖRNEK ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Fatih US
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye
fatih.us@omu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-4740-6262>

<i>Atf</i>	Us, F. (2021). MİMARLIKTA UZAKTAN EĞİTİM: MİMARİ TASARIM STÜDYOSUNDA ACİL DURUM UZAKTAN EĞİTİMİ VE BİR ÖRNEK ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 886-897.
------------	--

ÖZ

2019 yılı sonunda ortaya çıkan ve 2020'nin başlarında ise neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgını, hayatın tüm alanını etkisi altına almıştır. Her alanda olduğu gibi bu etki, mimarlık eğitimine de yansımıştır. Yüz yüze yapılan mimarlık eğitimi, uzaktan çevrim içi (online) olarak yapılmak zorunda kalmıştır. Pandemiden önce, mimarlık eğitiminde çeşitli aşamalarda uzaktan eğitim denemeleri olmuş fakat mimarlık uygulamalı bir disiplin olduğu için çoğunluğu, geniş çaplı pratiğe geçememiştir. Mimarlık eğitiminde tam olarak yapılamayan bu uzaktan eğitim yöntemi pandemi ile birlikte hemen hemen tüm okullarda yapılmak zorunda kalmıştır. Gelecekte mimarlık eğitiminde uzaktan eğitimin tam olmasa da kısmi olarak yer alacağı düşünülürse uzaktan eğitimin etkin bir şekilde kullanım araştırmalarının yapılmasının mimarlık eğitimine katkı sağlayacağı varsayılmaktadır. Bu çalışmada mimarlık eğitimi alanında yapılmış uzaktan eğitim araştırmaları, deneyimleri ve pandemi nedeniyle yapılan anket çalışmaları incelenmiş ve OMÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde acil uzaktan eğitim yöntemiyle yapılan Mimari Tasarım III dersi gözlemlenerek ders sonunda öğrencilerle *dersin ortamı, iletişimi ve etkileşimi* üzerine bir anket yapılmıştır. *Gözlem, deneyim ve anket* sonucunda uzaktan eğitime ve yüz yüze eğitime girdi olabilecek önemli bulgular elde edilmiştir. Örneğin, öğrenciler hem uzaktan eğitimi hem de yüz yüze eğitimin birlikte olduğu karma bir eğitim modelini tercih etmektedirler. Bunun yanı sıra öğrenciler, uzaktan eğitimin derslerle ilgili etkileşimlerini ve sosyal ilişkilerini olumsuz etkilediğini belirtmektedirler. Fakat uzaktan eğitimde zamandan tasarruf sağladıklarını, sunum yaparken kendilerini daha rahat hissettiklerini ve bilgisayar destekli tasarım programlarına hâkimiyetlerinin arttığını ifade etmektedirler. Öğrencilerin uzaktan eğitimde olumsuz olarak gördüğü durumlar sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik gibi yeni teknolojilerle desteklenebilir. Ama bu yenilikler, bire bir uygulamalı bir alan olan mimarlıkta yüz yüze eğitimin bir alternatifi olarak düşünülmemelidir. Bu nedenle mimarlık stüdyo eğitiminde hem uzaktan hem de yüz yüze olan karma eğitim modelinin uygulanması yerinde olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mimarlık Eğitimi, Mimari Tasarım Stüdyosu, Uzaktan Eğitim, Acil Durum Uzaktan Eğitim*

DISTANCE EDUCATION IN ARCHITECTURE: EMERGENCY DISTANCE EDUCATION IN ARCHITECTURAL DESIGN STUDIO AND EVALUATION ON A SAMPLE

ABSTRACT

The Covid-19 epidemic, which emerged at the end of 2019 and affected almost the whole world in early 2020, has affected the entire sphere of life. As in every field, this effect has been reflected in education and consequently in architectural education. Face-to-face architectural education had to be done remotely online during the whole spring semester. Before the pandemic, there were distance education attempts at various stages in architectural education, but since architecture is an applied discipline, most of them could not be practiced widely. The distance education method, which could not be done completely in architectural education, had to be done in almost all schools with the pandemic. Considering that, distance education would take part in architectural education in the future, although not fully, it is assumed that effective use of distance education will contribute to architectural education. In this study, the distance education researches made in the field of architectural education, their experiences and the survey studies made due to the pandemic were examined. Then, a survey was conducted on the environment, communication and interaction of the course with the students at the end of the course by observing the Architectural Design III course, which was conducted with the emergency distance education method in the Architecture Department of the Faculty of Architecture at OMU. As a result of the observation, experience and questionnaire, important findings that can be used in distance education and face-to-face education were obtained. For example, students prefer a blended education model that combines both distance education and face-to-face education. In addition, students state that distance education negatively affects their interactions with the courses and their social relations. However, they express that they save time in distance education, that they feel more comfortable while making presentations, and that their command of computer-aided design programs has increased. Situations that students see negatively in distance education can be supported by new technologies such as virtual reality and augmented reality. But these innovations should not be considered as an alternative to face-to-face education in architecture, which is a one-to-one applied field. For this reason, it is thought that it would be appropriate to implement both a distance and face-to-face mixed education model in architecture studio education.

Keywords: *Architectural Education, Architectural Design Studio, Distance Education, Emergency Distance Education.*

GİRİŞ

Yeni tip Koronavirüs (Covid-19) salgını nedeniyle 2019-2020 Eğitim-Öğretim Bahar Dönemi'nin ortalarında birçok eğitim kurumunda olduğu gibi üniversitelerin mimarlık bölümlerinde de mecburi bir uzaktan eğitime geçiş gerçekleşmiştir. Bu duruma hazırlıksız yakalanan birçok üniversite, yüz yüze yaptığı eğitim-öğretim modelini uzaktan eğitime uygulamaya çalışmıştır. Yapılan bu eğitim tam olarak gerçek bir uzaktan eğitim pratiği olarak görülmemektedir (URL-1). Ancak bu eğitimin, ileride yapılabilecek uzaktan ya da karma/hibrit eğitim için birtakım çıktılar sunacağı düşünülmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, bir mimari tasarım stüdyosundaki öğrencilerle, acil uzaktan eğitiminin **iletişim, etkileşim ve ortam etkisi** bağlamında güçlü ve zayıf yönlerini ortaya çıkartmak için bir anket çalışması yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda ise acil uzaktan eğitimin desteklediği ve kısıtlamalar getirdiği unsurlar tespit edilmiş, böylece sonraki dönemlerde yapılması muhtemel uzaktan ya da karma eğitim yöntemleri için birtakım ipuçlarına ulaşılmıştır.

Geçici bir çözüm olarak görülen "**Pandemi döneminde yürütülen uzaktan eğitim**, bir kriz anında yüz yüze eğitimin geçici olarak teknoloji ortamına aktarılmasıdır ve **acil uzaktan öğretim, acil durum uzaktan öğretim** olarak isimlendirilir." (URL-2) Dolayısıyla yüz yüze eğitim ortamı için hazırlanan öğretim programı ve ders materyalleri çevirim içi ortama taşınmaktadır. Uzaktan eğitimde

ise öğretim programı ve ders materyalleri farklıdır, öğrenciye farklı alternatifler ve esnek ortamlar sunulmaktadır.

Sadece salgın değil doğal afet ve savaş gibi durumlarda da acil uzaktan eğitime başvurulmaktadır. Örneğin Afganistan’da savaş nedeniyle kesintiye uğrayan eğitim, çocukları sokağa çıkarmamak ve güvende tutmak için uzaktan yapılmaya çalışılmıştır. Bunun için radyo eğitimi ve DVD’ler kullanılmıştır (Davies ve Bentrovato, 2011: 39). Bu örnekte olduğu gibi doğal afet, salgın ve savaş durumlarında yapılması zorunlu olan acil durum uzaktan eğitimi, bilinen uzaktan eğitim ile kıyaslamak doğru olmayacaktır. Zorunlu durumlarda yapılan bu tür eğitimlerde öğrenciler ve öğretmenler hazırlıksız yakalanmakta ve çeşitli kısıtlamalarla karşılaşmaktadırlar. Fakat bunun yanında uzaktan eğitim ve acil durum uzaktan eğitim birbirini etkileyebilecek ve karşılıklı bilgi alışverişinde bulunulabilecek ortamlar da sağlamaktadırlar.

Covid-19 ile birlikte birçok üniversite, süreci daha iyi yönetebilmek için uzaktan eğitim başlamadan önce çeşitli anketler yapmışlardır. Bunların arasında yer alan İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi’nde oluşturulan bir çalışma grubu “Uzaktan Eğitim Anketi” gerçekleştirmiştir. Bu anket ile fakülte öğrencilerinin uzaktan eğitim modeli ile ilgili algılarını, alt yapı kapasitelerini ve düşüncelerini anlamak amaçlanmıştır. Bu çalışmanın en önemli çıktılarından bir tanesi öğrencilerin %81’i uzaktan eğitimin yüz yüze eğitimin yerini tutamayacağını ifade etmeleridir. Diğer bir çıktı ise öğrencilerin yaklaşık %75’inin uzaktan eğitimde grup çalışması yapamayacaklarını belirtmiş olmalarıdır (URL-3). Maltepe Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi de 2019-20 bahar yarıyılında ortasında her üniversite gibi acil durum uzaktan eğitimine geçmiştir. Bu süreçte tasarım stüdyosundaki öğrencilerle yapılan görüşmelerde, öğrencilerin çoğunun yürütücülerle ve arkadaşlarıyla fiziksel iletişimde olamamalarını olumsuz, yeni iletişim araçlarını deneyimlemiş olmalarını ise olumlu gördüklerini ifade etmişlerdir (Özgüven vd., 2020: 64-69). Çeşitli üniversitelerinin mimarlık bölümü öğrenci ve öğretim elemanları ile yapılan bir diğer ankette, ev ortamında yapılan derslerde konsantrasyon sorunlarının yaşandığı belirlenmiştir (Şekerci, vd., 2021: 54-68). Bir grup Peyzaj Mimarlık Bölümü öğrencileri ile yapılan anket çalışmasında ise acil uzaktan eğitim sürecinde karşılaşılan problemlerin ilk sırasında internet bağlantısı, ikinci sırasında ise derslerde yaşadıkları motivasyon sorunu olduğu tespit edilmiştir (Bingöl, 2020).

Leman Figen Gül’ün (2011: 255-267) kaleme aldığı “İşbirlikli Mimari Tasarım Eğitiminde Sanal Dünya Kullanımı” başlıklı çalışmasında gerçekleştirdiği ankette de benzer sonuçlar çıkmıştır. Öğrenciler yüz yüze çalışmamanın getirdiği zorlukları ifade etmişlerdir. Öğrencilerin %51’i yüz yüze iletişimin en etkili ve üretken yöntem olduğunu seçmiş, sadece %25’i aksi yanıt vermiştir.

Mimarlık eğitiminin merkezinde yer alan ve uygulamalı bir ders olan mimari tasarım stüdyolarının acil durum uzaktan eğitimindeki yerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi bu alanda öne çıkan sorunsallardan birisidir. Bu ders yüz yüze eğitimde öğrencilere, çizim ve maketlerini yapabildikleri, fikirlerini öğretim elemanıya ya da öğrencilerle tartışabildikleri, böylece iletişim ve etkileşim araçlarını etkin bir şekilde kullanabildikleri bir ortam sunmaktadır. Bir atölye çalışması biçiminde işlenen stüdyo derslerinin sadece uzaktan eğitim modeli ile yürütülmesinin mümkün görülmemesine rağmen pandemi sürecinde yapılması zorunlu kalman acil durum uzaktan eğitimi ile ileride düşünülebilecek karma bir eğitim modeli için ön araştırma fırsatı ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada Ondokuz Mayıs Üniversitesi Mimarlık Fakültesi “Mimari Tasarım Stüdyosu” örneğini üzerinden bir acil durum uzaktan eğitim değerlendirme anketi yapılmaktadır. Anket çalışmasından önce uzaktan eğitim ve bunun mimari tasarım stüdyosuna etkileri incelenmekte, sonrasında ise bu sanal ortamın öğretim elemanı ve öğrencilere etkileri araştırılmakta, gözlem ve deneyimlerle birlikte anlatılmaktadır. Anket ile de bu araştırma, inceleme, gözlem ve deneyimin kanıtları ortaya konmakta ve bütüncül anlamda değerlendirmeler ve çıkarımlar yapılmaktadır.

UZAKTAN EĞİTİM VE MİMARİ TASARIM STÜDYOSUNDA ACİL DURUM UZAKTAN EĞİTİMİ

İletişim teknolojilerindeki gelişmeler insanın görme, algılama ve düşünme biçimlerini olduğu gibi öğrenme yöntemlerini/biçimlerini de etkilemekte ve değiştirmektedir. Örneğin fiziki kütüphanelerin yerini sanal ortamlarla birbirlerine bağlanan evlerdeki çalışma ortamları alabilmektedir. Bu sanal kütüphane ortamı, telekonferans uygulamaları kullanılarak gerçekleştirilen “sessiz görüşme” lerle sağlanmaktadır (Bilim ve Teknik, 2020: 39).

İletişim teknolojilerinin gelişimi sayesinde eğitimde etkin kullanılmaya başlanan uzaktan eğitim, öğretmenin ve öğrencilerin sanal ortamda bir araya gelerek gerçekleştirdikleri bir eğitim modelidir. Uzaktan eğitim, ilk 19. yüzyılda İngiltere’de mektuplaşma ile başlamış, 20. yüzyılda radyo ve televizyonun hayatımıza girmesiyle yaygınlaşmış ve internetin icadıyla da daha yaygın ve etkin hale gelmiştir (Kahraman, 2020: 45-56; Kaya 2002: 28). Uzun yıllara uygulanmakta olan uzaktan eğitimde özellikle 1980’li yıllarda büyük gelişmeler olmuştur. Bu gelişmelerle birlikte çok sayıda uzaktan eğitim sağlayıcı kurum ortaya çıkmış ve çok sayıda kişi de bu imkânlarla kavuşma fırsatı yakalamıştır (Aydın, 2002: 28). Uzaktan eğitim, teknolojik imkânı olan herkese bilgiye ulaşabilme ve eğitim alabilme imkânı sağlamaktadır. Böylece herkes istediği eğitimi dilediği zaman diliminde alabilmektedir. Bu sayede belki de bir sonraki Albert Einstein ya da Steve Jobs, Afrika’nın ücra bir köşesinden çıkabilecektir (URL-4).



Resim 1. Coursera İnternet Sayfası

Kaynak: URL-5

Genellikle teorik derslerde uygulanan uzaktan eğitim, uygulamalı derslerde çok tercih edilmemektedir. Stanford Üniversitesi’nden Bilgisayar Bilimleri profesörü Andrew Ng ve Daphne Koller’in kurduğu “Coursera” adında bir internet sitesinde çeşitli alanlarda ve konularda herkes tarafından erişilebilen çevrim içi eğitimler verilmektedir (Resim 1.). Chicago Üniversitesi ve Pennsylvania Üniversitesi gibi birçok önemli üniversite ile iş birliğinde mühendislik, beşerî bilimler, tıp, biyoloji, sosyal bilimler, matematik, fizik, işletme ve hukuk gibi birçok alan bulunmaktadır (URL-5; URL-4). Ayrıca grafik tasarımı gibi bilgisayar destekli müfredata sahip uygulamalı dersleri olan bölümlerde de uzaktan eğitim uygulanmaktadır. Örneğin Devry Üniversitesi (ABD), Full Sail Üniversitesi (ABD) ve Southern Queensland Üniversitesi’nde (Avusturya) grafik tasarımı eğitimi lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde uzaktan eğitim yöntemiyle verilmektedir (Akçay ve Gökçarslan, 2016).

Mimarlık eğitiminde uzaktan erişimli çalışmaları 1988’li yıllara dayansa da ilk büyük örnek 1992 yılında British Columbia, Kanada (UBC) ve Harvard (Cambridge, USA) Üniversitesi öğrenci ve akademisyenlerinin birlikte gerçekleştirdikleri “Uzaktan İşbirliği” / “Distanced Collaboration” çalışmasıdır. Burada iletişim e-posta ve dosya transfer sistemi (FTP / file transfer protocol) ile eş zamansız olarak yapılmıştır. Ancak sonrasında yapılan “Sanal Köy” / “Virtual Village” gibi projelerde iletişim, video-konferans desteği ile eş zamanlı olarak gerçekleştirilmiştir (Broadfoot ve Bennett, 2003: 13) 1990’lı yıllardan bu yana bilgisayar teknolojilerinin mimarlık disiplinine girmesi ile birlikte

inşaat ile uğraşan çeşitli kuruluşlar sanal tasarım atölyeleri kurarak uzaktan erişimli ekip çalışmaları yapmışlardır (Gül, 2011: 255-267). Gerçekleştirilen bu ve benzeri çalışmalar lisans düzeyindeki mimarlık eğitiminin de uzaktan yapılmasının yolunu açmasına rağmen yüz yüze eğitimin yerini tutmamıştır. Bunun en önemli nedeni olarak da mimari tasarımın öğretilen değil, deneyimlenen bir süreç olması (Grassi, 1992) gösterilebilir.

Covid-19 salgını ile birçok eğitimde olduğu gibi mimarlık eğitiminde de uzaktan eğitime geçilmek zorunda kalmıştır. Mecbur kalınarak yapılan bu acil uzaktan eğitim ile ilgili farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bir görüş, acil uzaktan eğitimin, “fırsat eşitsizliği” ne yol açtığını düşünürken diğer görüş ise birçok öğrencinin imkânlarını “eşitlediğini” savunmaktadır. “**Fırsat eşitsizliği**” ile kastedilen, evlerine dönen öğrencilerin gerekli olan çizim araç gereçlerini yanlarına alamamaları ya da bilgisayar, internet gibi uzaktan erişim için gerekli teknolojik olanaklara sahip olamama gibi birtakım sorunlarla karşı karşıya kalmalarıdır. Örneğin 20 yaş altı için geçerli olan sokağa çıkma yasağından dolayı bu yaş grubu öğrenciler, dışarı çıkıp malzeme ihtiyaçlarını karşılayamadılar, çıkabilenler ise kapalı dükkanlarla karşılaştılar. Öğrenciler gibi öğretim elemanlarının da bilgisayar, kamera gibi teknik olanaklar bakımından sıkıntılar yaşadıkları gözlemlenmektedir. Bu durum, sorunlar yarattığı gibi fırsatlar da sunmaktadır. “**Fırsat eşitliği**” ile kasıt, büyük şehirlerde yapılan birçok konferansa küçük şehirlerdeki üniversitelerde okuyan öğrenciler katılamazken bu süreçte çevrim içi (online) web konferanslarla (webinar)* birçok konusmaya öğrenciler istedikleri yerden katılabilmektedir.

Acil uzaktan eğitimle birlikte öğretim elemanlarının da yaşadığı birtakım sorunlar da ortaya çıkmıştır. Öğretim elemanı, bir taraftan ufak siyah bir kameraya bakarak dersini anlatırken diğer taraftan da bilgisayar ekranında hem öğrencilerle iletişime geçip hem de projelerini kritik etmeye çalışmıştır. Öğretim elemanı ayrıca, yüz yüze eğitimde maket, eskiz ve elle yapılan çeşitli çizimler üzerinden proje kritiğini bire bir verirken uzaktan eğitimde bu sunum anlatım tekniklerinin bilgisayar ortamındaki muadilleri ile sanal bir ortamda gerçekleşmiştir.

Canlı ders uygulamalarının kaydedilebilir ve sonrasında da izlenebilir olması, öğretim elemanının dersi işleyiş biçimini dolayısıyla da dersin içeriğini etkilemektedir. Ders hazırlamak, ders vermek, değerlendirme yapmak ve öğrencilere akademik danışmanlık yapmak için harcanan süre yüz yüze eğitimde geçirilen süreye kıyasla daha fazladır (URL-6). Bu dezavantajın yanı sıra bu süreçte hazırlanan sunumlar bir kütüphane görevi de görebilmektedir. Ayrıca öğretim elemanları yüz yüze eğitimde öğrencileri etkin bir şekilde gözlemleyebiliyorken bilgisayar ortamında şimdiki imkânlarla bunu yapmakta biraz zorlanabilmektedirler.

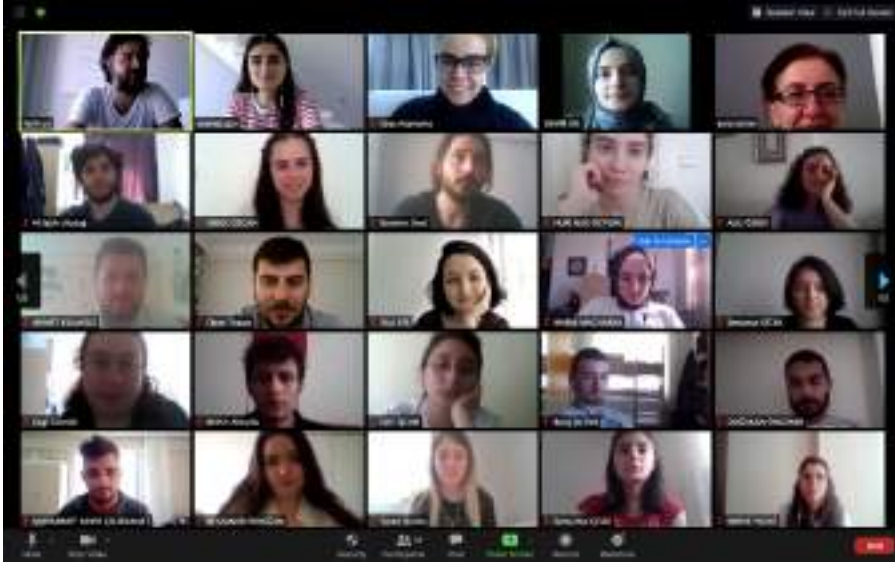
Yüz yüze eğitiminde grup çalışmalarında ve stüdyo ortamında öğrenciler birbirlerinden öğrenme ve sosyalleşme imkânı bulurken, acil uzaktan eğitimde bunun gerçekleşmesi bu dönem için biraz daha zor gözükmektedir. Öğrencilerin bir kısmı kendini çevrim içi ortamda daha iyi ifade ederken diğer kısmı ise kendini biraz daha geri çekebilmektedir. Evde yalnız kalan öğrencilerin, öğrenme ihtiyacını kendi kendilerine fark etmeleri gerekecektir. Zamanlarını daha dikkatli planlamaları gerektiğini de göreceklerdir. Dolayısıyla bu ve benzeri durumlardan dolayı öğrencilerin kendi kendilerini motive etmeleri beklenebilir. Uzaktan eğitimde öğretim elemanı ve öğrenci için kişisel alan ve zaman sınırlaması belirsizleştiği için karşılıklı olarak sürekli bir beklenti içine girilmektedir (URL-6). Burada konu edilen bu ve benzeri durumlar her iki taraf için de yüksek oranda bir bocalama süreci yaşatmaktadır.

BİR MİMARİ TASARIM STÜDYOSUNDA ACİL UZAKTAN EĞİTİM DENEYİMİ VE ANKET ÇALIŞMASI

Anket çalışması, 2019 – 2020 Eğitim Öğretim Bahar yarıyılı sonunda Ondokuz Mayıs Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü 2. Sınıf öğrencileri ile MIM 202 Mimari Tasarım III dersinin sonunda yapılmıştır. Dersin ilk altı haftası yüz yüze eğitim olarak gerçekleştirilirken final jürisi ile birlikte kalan dokuz haftası uzaktan eğitimle tamamlanmıştır. Ondokuz Mayıs Üniversitesi’nde

* Webinar: Web tabanlı seminer, web konferans ve sanal sınıf. İnternet tabanlı seminer, sunum, workshop ve dersler olarak tanımlanabilir.

derslerin Google Classroom ortamında yapılmasından dolayı ders duyuruları buradan yayınlanırken proje dersleri ve jürileri, Mimarlık Fakültesi yönetiminin aldığı kararla ZOOM programı aracılığıyla yapılmıştır (Resim 2.). Ayrıca iletişim, whatsapp ve mail gibi uygulamalarla da ders saati dışında da devam etmiştir.



Resim 2. Ara Jüri'den ekran resmi

Mimari Tasarım III dersinin ilk altı haftasında sırasıyla proje konusu araştırılmış – tartışılmış, arazi gezisi ve arazi analizleri gerçekleştirilmiş, dördüncü haftasında kavramsal fikirlerle birlikte proje tasarımına başlanmıştır. Uzaktan eğitime başlandığında, yani yedinci haftada öğrencilerden mimari konsept, 1/500- 1/200 plan/kesit/görünüş ve maket istenmiştir.

Anketin amacı öğrenci bakış açısıyla yüz yüze eğitime kıyasla acil uzaktan eğitimdeki sanal ortamın öğrenciye etkisini ve öğrencilerin arkadaşlarıyla ve öğretim elemanlarıyla olan (dersle ya da ders dışı) iletişim ve etkileşimini ölçmektir. Anket soruları oluşturulurken, mimarlık tasarım stüdyolarında önemli bir rolü olan iletişim ve etkileşim kavramları ön plana alınmıştır. Bu bağlamda çalışmanın uzun vadeli hedefi, acil uzaktan eğitimin güçlü ve zayıf yönlerini tespit etmek ve bir sonraki muhtemel acil uzaktan eğitimi ya da karma eğitimi daha verimli hale getirmektir. Anketin hipotezi, uzaktan eğitimin kendine göre birçok avantajı olmasına karşın öğrencilerin fiziki okul ortamında yüz yüze mimarlık eğitimini tercih edecekleridir.

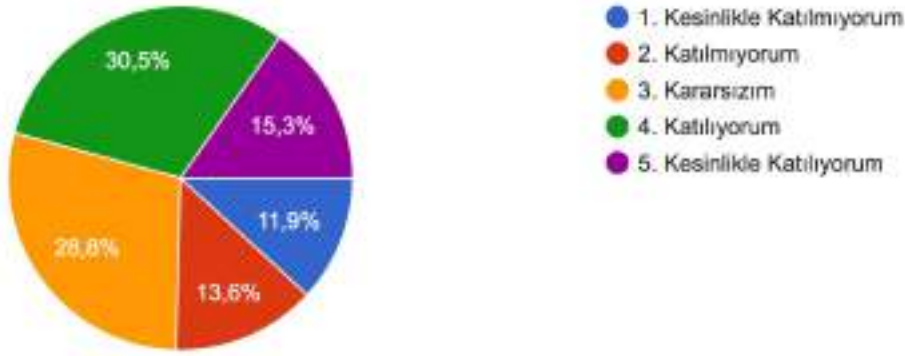
Anket, bireylerin tutum ve görüşlerini anlamak için Likert derecelendirme ölçeğinde kapalı uçlu 9 soru, çoktan seçmeli 1 soru ve açık uçlu 3 soru biçiminde hazırlanmıştır. Anketin yapılma amacının anlatıldığı bir metinden sonra sorular yöneltilmiştir. Kapalı uçlu sorularda 5'li Likert ölçeği uygulanmıştır: 1. Kesinlikle Katılmıyorum, 2. Katılmıyorum, 3. Kararsızım, 4. Katılıyorum, 5. Kesinlikle Katılıyorum. Anket, dersin sonunda final jürisinin ardından 22 Temmuz 2020 tarihinde derse ait Google Classroom'un akışında yayınlandı ve dersi alan 59 öğrenci tarafından yanıtlandı.

Ankette, çalışmanın amacını büyük ölçüde etkilemeyecek zayıf yönler de bulunmaktadır. Diğer dersler normal döneminde yapılırken mimari tasarım dersleri yüz yüze yapılma ihtimalinden dolayı sonraki haftalara bırakılmıştır. Bu nedenle normalde haftada 8 saat olan ders 12 saate çıkartıldı ve o süreçte sadece proje dersi yapıldı (Resim 3.). Bir diğer zayıf yönü ise uzaktan eğitimin hiçbir hazırlık yapılmadan başlamasıdır. O nedenle çalışmada “**acil uzaktan eğitim**” tabiri kullanılmıştır.



Resim 3. Final Jürisi kritikleri sırasında ekran resmi

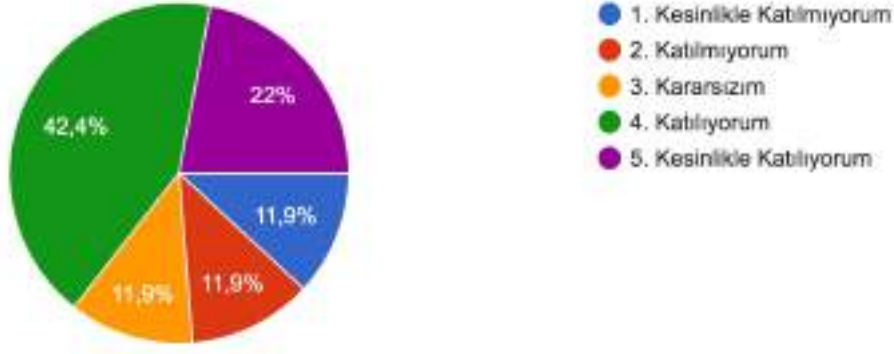
Dönem sonunda yapılan anket çalışması sonucunda araştırma ve gözlemleri destekleyen verilerin yanında beklenmedik sonuçlar da çıkmıştır. Beklenen sonuçlardan birisi, öğrencilerin **%45.8’i acil uzaktan eğitimde derse daha iyi konsantre** olabildiklerini belirtirken %28.8 kararsız olduğunu, %25.5 ise katılmıyorum/kesinlikle katılmıyorum ifadesini seçmişlerdir (Grafik 1.). Ancak yoruma dayalı açık uçlu sorularda acil uzaktan eğitimin ev ortamında yapılmasından dolayı odaklanma sorunu yaşadıklarını söyleyen önemli sayıda öğrenci de bulunmaktadır. Dolayısıyla bu durum öğrenciden öğrenciye farklılık gösterebilmektedir.



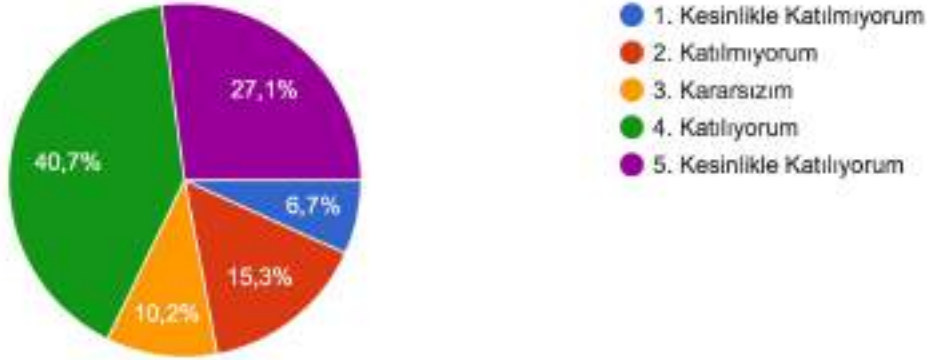
Grafik 1. “Mimari Tasarım III stüdyosunda “Acil Durum Uzaktan Eğitimi” ni “Yüz Yüze Eğitim” ile karşılaştırdığımda uzaktan eğitimde derse daha iyi konsantre olabiliyorum.” ifadesine verilen cevapların oranı.

Acil uzaktan eğitimde **proje sunum-anlatımını daha başarılı** yapabildiklerini ifade edenlerin sayısı **%64.4** gibi oldukça yüksek bir oran çıkmıştır (Grafik 2.) (%64.4, %11.9, %23.8)[†]. Öğretim elemanının kritiklerini anlama düzeyi her iki eğitim modelinde de birbirine yakındır (%37.2 - %32.2 - %30.5). Acil uzaktan eğitimde **diğer öğrencilerin proje kritiklerini daha iyi takip edebiliyorum** cevabını veren öğrencilerin sayısı **%67.8** gibi belirgin derecede yüksek çıkmıştır (Grafik 3.) (%67.8, %10.2, %22). Her iki sorunun cevabında da oranın yüksek çıkmasının nedeni olarak, öğrenciler açısından ev ortamının (her öğrenci ve her zaman dilimi için olmasa da) ve bilgisayar ortamının sunum için daha konforlu ve rahat olması söylenebilir.

[†] Parantez içerisindeki değerlerin anlamı: Kesinlikle Katılıyorum + Katılıyorum, Kararsızım, Katılmıyorum + Kesinlikle Katılmıyorum.

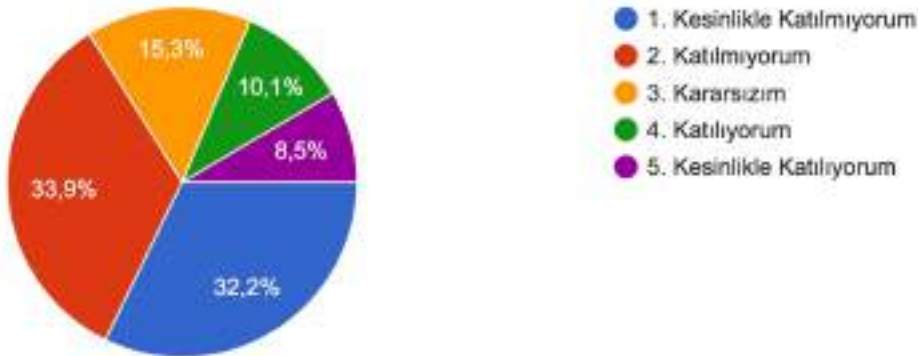


Grafik 2. “Mimari Tasarım III stüdyosunda “Acil Durum Uzaktan Eğitimi” ni “Yüz Yüze Eğitim” ile karşılaştırdığımda uzaktan eğitimde proje sunum-anlatımı daha başarılı yapabildiğimi düşünüyorum.” ifadesine verilen cevapların oranı.



Grafik 3. “Mimari Tasarım III stüdyosunda “Acil Durum Uzaktan Eğitimi” ni “Yüz Yüze Eğitim” ile karşılaştırdığımda uzaktan eğitimde diğer öğrenciler proje kritiği alırken onları daha iyi takip edebiliyorum.” ifadesine verilen cevapların oranı.

Öğrencilerin derslerle ilgili ya da sosyal olarak birbirleri ile etkileşimi acil uzaktan eğitimden belirgin derecede **zayıftır** (derslerle ilgili etkileşim düzeyi: %27.1, %18.6, %54.2) (sosyal etkileşim düzeyi: %18.6, %15.3, %66.1) (Grafik 4.). Bu sonuçlar, öğrencilerin iletişim teknolojileri ile büyümelerine rağmen okul ortamı içinde birbirleriyle etkileşim içerisinde olmak istediklerini göstermektedir.

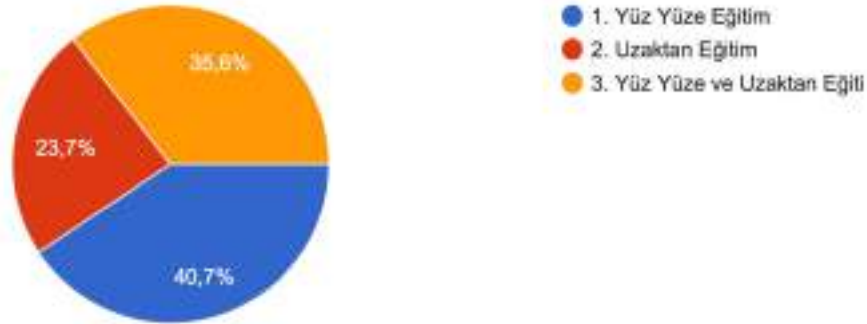


Grafik 4. “Mimari Tasarım III stüdyosunda “Acil Durum Uzaktan Eğitimi” ni “Yüz Yüze Eğitim” ile karşılaştırdığımda uzaktan eğitimde diğer öğrencilerle sosyal etkileşimimin (sosyalleşme) daha güçlü (kültür, sanat, bilgisayar oyunu vb.) olduğunu düşünüyorum” ifadesine verilen cevapların oranı.

Öğrencilerin öğretim elemanına **derslerle ilgili** soru sorma, yorum yapma, mazeret bildirme gibi etkileşimlerinin acil uzaktan eğitimde **daha güçlü** olduğu sonucu ortaya çıkarken, **ders dışı sorular**, kültür ve sanatsal etkileşim açısından birbirine **yakın** sonuçlar çıkmıştır (derslerle ilgili etkileşim düzeyi: **%49.1** – %27.1 – %23.8) (ders dışı etkileşim düzeyi: **%39** - %23.7 - **%37.2**). Dolayısıyla öğrenciler acil uzaktan eğitimde öğretim elemanına derslerle ilgili daha rahat soru sorabilmektedir. Bu da okulda sadece yüz yüze derslerde ve nadir de olsa ders dışında gördükleri öğretim elemanına soru sorabilme zaman kısıtlılığını ve uygun ortamın olmadığını göstermektedir.

Öğrenciler acil uzaktan eğitimde ders süreci içinde **zamanın daha verimli kullanıldığını** düşünmektedirler (**%62.7** - %16.9 - %20.4). Yüz yüze eğitimde okul ortamında sosyalleşme imkânının fazla olması nedeniyle öğrenciden ya da öğretim elemanından kaynaklı, derslerde çeşitli aksamalar olabilmektedir.

Uzaktan eğitimle ilgili olumlu cevaplar verilmesine rağmen gelecek dönem Mimari Tasarım dersinin nasıl yapılmasını istersiniz sorusuna **%23.7 uzaktan eğitim** olmasını isterken, **%40.7 yüz yüze, %35.6 ise yüz yüze ve uzaktan eğitim birlikte** olmasını istemişlerdir (Grafik 5.). Bu sonuç öğrencilerin yüz yüze eğitimle daha çok deneyimleyebilecekleri sosyal etkileşimin onlar için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.



Grafik 5. “Gelecek dönemlerde Mimari Tasarım derslerinin nasıl yapılmasını istersiniz?” sorusuna verilen cevapların oranı

Mimari tasarım dersinde acil uzaktan eğitimin avantajlarının sorulduğu açık uçlu soruya verilen cevaplarda %32 oranıyla ilk öne çıkan yanıt **“zamanı daha verimli kullanabildim”** olmuştur. Bu yanıt önceki sorularda yer alan ders süreci içinde zamanın daha verimli kullanıldığı düşünen %62.7’ lik oran ile örtüşmektedir. Burada ağırlıklı olarak okula giderken geçen zaman kastedilmektedir. %20 oranıyla ikinci öne çıkan cevap ise uzaktan eğitim ile bilgisayar ortamında çalışabilme ve sunum yapabilme imkânının ortaya çıktığı ve bunun da **kullanılan bilgisayar destekli tasarım programlarına hâkimiyetlerini arttırdığıdır.**

Mimari tasarım dersinde acil uzaktan eğitimin **dezavantajları** sorusuna verdikleri cevaplarda ise öne çıkan %31 oranıyla ilk yanıt **“internet sorunları ya da teknik aksaklıklar”** olmuştur. Sonrasında ise öne çıkan iki yanıt bulunmaktadır. Bunlardan biri derslere ev ortamından katıldıkları için **“odaklanma sorunu yaşamaları”** (%19), diğeri ise arkadaşları ile ya da çevreleriyle **“sosyalleşememe”** (%19) durumudur. Ayrıca arkadaşlarıyla ve öğretim elemanı ile iletişimde sorunlar yaşadıklarını ve **etkileşimin zayıf** olduğunu da belirtmektedirler. Bu yanıtların çoğu önceki soruların sonuçları ile örtüşmektedir.

Mimari tasarım dersinin uzaktan eğitimle yapılması ile ilgili ne düşünüyorsunuz sorusuna verilen cevaplarda **jüriye daha rahat hazırlandıklarını, fakat kritik alırken zorlandıklarını ifade ediyorlar; bunun yanında öğretim elemanlarının daha çok ilgilendiğini dile getiriyorlar.**

Öğrencilerin açık uçlu sorulara verdiği cevaplardan birkaç örnek aşağıda sıralanmıştır:

“Araştırma için yeterli kaynak sağlayamıyor olmamız bizi zorluyordu.”

“Benim açımdan pandemi gerginliği dışında proje derslerinin uzaktan eğitim yapılması daha çok zamanımı projeye ayırmama sebep oldu. Bu nedenle uzaktan eğitim proje dersi açısından daha verimli zaman kullanmama neden oldu.”

“Yüz yüze eğitime göre daha rahat geçiyor ancak okul ortamı olmadığından projeyi ilerletmek daha zor oluyor.”

“Aslında kritik alırken hocalarımızın anlattığı örnekleri hemen görebilmemiz ve sonrasında araştırmamız iyi ancak yüz yüze eğitimde alınan kritiklerin daha sağlıklı olduğunu düşünüyorum çünkü anlatımda mimiklerde işin içine giriyor ve bu bilgisayar ortamında net anlaşılamiyor.”

“Mimari tasarımda yüz yüze etkileşim önemli bir unsurdur.”

“Daha sık kritik alma imkânımız oluyor mail yolu ile. Kendi konfor alanımızda proje çalışabiliyoruz. Dilediğimiz şekilde dinleyebiliyoruz.”

“Kolay takip edilebilir kritikler aldım ve sadece kendimin değil diğer arkadaşlarımdan da kritiklerini rahat takip edebildim. Kritik dinlerken aynı zamanda çalışmak da mümkündü.”

“Yüz yüze eğitime göre daha esnek bir model olması bizim için daha faydalı.”

Anketin yanıtlayan öğrencilerin düşünceleri hakkında emin olma durumunu anlatan kesinlikle katılıyorum ya da kesinlikle katılmıyorum ifadeleri genellikle tercih edilmemiştir. Sadece arkadaşlarıyla **derslerle ilgili ya da sosyal anlamda etkileşimlerinde** acil uzaktan eğitimin daha güçlü olmadığını ifade ederken **kesinlik** ibaresini diğer sorulara kıyasla daha çok tercih edilmişlerdir.

SONUÇ

Pandemiden sonra sosyal yaşam durma noktasına gelmesine rağmen iletişim teknolojileri, yüz yüze yapılan eğitimin tam olarak verimli olmasa da uzaktan yapılabilme imkânını sunmuştur. Günümüze kadar uzaktan eğitimle ilgili pek çok çalışma yapılmasına karşın ilk defa bu kadar geniş çaplı bir deneyim gerçekleşmiştir. Bu bağlamda birtakım eksikler olmasına rağmen yaşanan bu deneyim eğitimin birçok alanına olduğu gibi mimarlık disiplinine de önemli etkileri olmuştur ve olacaktır. Bu çalışmada ise OMÜ’de verilmekte olan Mimari Tasarım III dersinde yaşanan deneyimlerden çıkarımlar yapılmıştır.

Uzaktan eğitim ile yüz yüze eğitimi karşılaştırdığımızda ikisinin de kendine özgü güçlü ve zayıf yönleri bulunmaktadır. Acil uzaktan eğitimle ilgili yapılan araştırma, inceleme, gözlem ve deneyimler ışığında gerçekleştirilen anket ile birlikte acil uzaktan eğitiminin **iletişim, etkileşim ve ortam etkisi** bağlamında güçlü ve zayıf yönlerinin değerlendirilmesi ve bunun sonucunda da ortaya çıkan öneriler şu şekilde sıralanabilir:

- Acil uzaktan eğitimde derse odaklanma daha yüksek çıkmasına karşın belirgin bir fark görülmemekte ve yoruma dayalı açık uçlu sorularda acil uzaktan eğitimde derse konsantre olamayan öğrenciler görülmektedir. Dolayısıyla derse odaklanma sorununun öğrenci, öğretmen, ders ve ortam gibi birçok parametre ile ilgili olabileceği söylenebilir.
- Acil uzaktan eğitimde öğrenciler proje sunum-anlatımı daha başarılı yaptıklarını ve diğer öğrencileri de daha iyi takip ettiklerini söylemişlerdir. Bu nedenle **yüz yüze eğitimde öğrencilerin kendilerini daha rahat ifade edebilecekleri ortamlar yaratılmalıdır. Bunun için ders içi etkinlikler, çeşitli oyunlar kullanılabilir.** Ayrıca yüz yüze derslerde de **hayatlarının önemli bir parçası olan bilgisayar teknolojilerini etkin bir şekilde kullanmalarını teşvik etmek** gerekebilir.
- Yüz yüze eğitimde derslerle ilgili etkileşimin ve sosyalleşmenin belirgin derecede yüksek çıkması **okul ortamının öğrencilerin birbirleriyle etkileşimi anlamında ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.**
- Acil uzaktan eğitimde öğretim elemanına derslerle ilgili soru sorma ve mazeret bildirme gibi etkileşimlerin yüksek çıkması öğrencilerin bilgisayar ortamında daha rahat soru sorabildiklerini göstermektedir. Dolayısıyla öğrencilere **yüz yüze eğitimde ya da**

karma/hibrit eğitimde öğretim elemanına kolay ulaşabilmeyi sağlayan internet ortamının kullanılması önerilebilir.

- Öğrencilerin acil uzaktan eğitimde ders süreci içinde zamanın daha verimli kullanıldığını ifade etmeleri okulda dersi sabote edebilecek birçok etkenin varlığını düşündürmektedir. Bu nedenle karma bir eğitim modeli yapılırsa hem öğrenci hem de öğretim üyesi kontrollü ve sınırlı sürelerde yüz yüze görüşme sürecini ya da uzaktan eğitim sürecini daha etkin kullanma şansına sahip olacaktır.
- Öğrenciler acil uzaktan eğitimle ilgili genel olarak olumlu düşüncelerine rağmen çoğunluk yalnız yüz yüze eğitimi ya da uzaktan eğitimle birlikte yapılmasını tercih etmişlerdir. Bu sonuç onlar için **sosyalleşmenin** ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla içinde **yüz yüze eğitimin de olduğu karma bir eğitim modelinin geliştirilmesi yerinde olacaktır.**
- Açık uçlu sorulara verilen cevaplarda acil uzaktan eğitimin güçlü yönlerinden en önemlisi olarak zamanın daha verimli kullanılabilmesi olmuştur. Bu zamanı okula gidip gelirken harcanan zaman olarak düşünürsek öğrencileri sürekli okula gelmek zorunda bırakmayan bir eğitim modeli faydalı olacaktır. Acil uzaktan eğitimde bilgisayar ortamında çalışma zorunluluğu öğrencilerin bilgisayar destekli tasarım programları ile pratik yapma ve kullanımlarını geliştirme imkânını sağlamıştır. Dolayısıyla yüz yüze eğitim de bile öğrenciler ilk sınıflardan itibaren bu programları kullanmaya teşvik edilmeli ve destek verilmelidir. Öğrencilerin acil uzaktan eğitimde jüriye daha rahat hazırlandıklarını ifade etmeleri yüz yüze eğitimde bu konuya dikkat edilmesi gerektiğini göstermektedir.
- Acil uzaktan eğitimin zayıf yönlerinden olan odaklanma sorunu, sosyalleşememe, arkadaşları ve öğretim elemanları ile yaşanan iletişim sorunları açık uçlu soruya verilen cevaplarda da tekrar ifade edilmektedir. Farklı olarak özellikle internet sorunları ve teknik aksaklıklar anlatılmıştır. Bu sorun gelişen teknolojilerle ve bunun yaygınlaşması ile çözülebilecektir.

Bu çalışmada uzaktan ve yüz yüze eğitimin birbirlerinin alternatifi olması değil ikisinin de birlikte olacağı melez bir stüdyo eğitim sistemi önerilmektedir. Uzaktan eğitim, birçok dersin olduğu gibi mimari tasarım stüdyo dersinin de bir parçası haline getirilebilir. Her ders kendi içinde özel olmasına karşın bölümdeki tüm derslerin ve etkinliklerin bütüncül ele alınması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, A. (2020). *Acil Uzaktan Eğitim Döneminde Mimarlık Birinci Sınıf Eğitimi Değerlendirmeleri*.
- Akçay, S., Gökçearslan A. (2016). *Grafik Tasarım Dersinde Uzaktan Eğitim Yönteminin Kullanımına Yönelik Bir Uygulama ve Öğrenci Algıları: Gazi Üniversitesi Örneği*, Kastamonu Education Journal, Vol:24 No:4, 1983-2004.
- Aydın, C.H. (2002). *Uzaktan Eğitimin Geleceğine İlişkin Eğilimler*, Açık ve Uzaktan Eğitim Sempozyumu, 28-36.
- Bilim ve Teknik Aylık Popüler Bilim Dergisi, (2020) TÜBİTAK, Haziran, Yıl 53 Sayı 631, 39.
- Bingöl, B. (2020). *COVID-19 Sürecinde Peyzaj Mimarlığı Öğrencilerinin Acil Uzaktan Öğretim Sistemi Üzerine Görüşleri: Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Örneği*, Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi, Sayı 20, 890-897.
- Broadfoot, O. Bennett, R. (2003). *Design Studios: Online? Comparing Traditional face-to-face Design Studio Education with Modern Internet-based Design Studios*, Sydney: Apple University Consortium Academic and Developers Conference Proceedings, 9-21.
- Davies, L., Bentrovato, D. (2011). *Understanding Education's Role in Fragility; Synthesis of Four Situational Analyses of Education and Fragility: Afghanistan, Bosnia and Herzegovina, Cambodia, Liberia*, Paris: Internationa Institute for Educational Planning, 39.
- Grassi, G. (1992). *An Opinion on Architectural Education and the Conditions Our Profession has to Work in*, A.C.S.A. Conference. Delf: Delf University Publicationz, 13-24.

Gül, L. F. (2011). *İşbirlikli Mimari Tasarım Eğitiminde Sanal Dünya Kullanımı*, METU JFA, 2, 28:2, 255-267.

Hodge, C., Moore, S., Lockee, B., Trust, T., Bond, A. (2020). *The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning*.

Kahraman, M., E. (2020). *COVID-19 Salgınının Uygulamalı Derslere Etkisi ve Bu Derslerin Uzaktan Eğitimle Yürütülmesi: Temel Tasarım Dersi Örneği*, Medeniyet Sanat – İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:6, Sayı:1, 44-56.

Kaya, Z. (2002). *Uzaktan Eğitim*, Ankara: Pegem A Yayınları, 28.

Koller, D. (2012). *What We're Learning From Online Education*.

Özgül, Y., Bayram, A.K.Ş., Cantürk, E. (2020). *Mimari Tasarım Stüdyosunda Bir Tamir Deneyimi: COVID-19 ve Uzaktan Eğitim Süreci*, Ege Mimarlık, 108: 64-69.

Şekerci, Y., Mutlu Danacı, H., Kaynakçı Elinç, Z. (2021). *Uzaktan Eğitimin Uygulamalı Derslerde Sürdürülebilirliği: Mimarlık Bölümleri Örneği*, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi (MAKÜFEBED), 12 (1), 54-68.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning?fbclid=IwAR0Q0_E72R8LdlyA1JMtkbEDv1jpnlo71uDYcfJv5S58zymbO4vSHIUHrDA (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2021)

URL-2 <https://portal.yokak.gov.tr/makale/pandemi-doneminde-uzaktan-egitim/>
Akkoyunlu, B., Bardakçı, S. (2020). Yükseköğretim Kalite Kurulu, *Pandemi Döneminde Uzaktan Eğitim*, (Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2021)

URL-3 <https://arch.iyte.edu.tr/wp-content/uploads/sites/46/2020/04/%C4%B0YTE-Mimar%C4%B1k-Fak%C3%BCitesi-Uzaktan-E%C4%9Fitim-Anketi.pdf> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2021) İYTE Mimarlık Fakültesi Uzaktan Eğitim Anketi, 10.4.2020

URL-4
https://www.ted.com/talks/daphne_koller_what_we_re_learning_from_online_education/transcript (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2021)

URL-5 <https://www.coursera.org/> (Erişim Tarihi: 5 Ekim 2020)

URL-6 <https://www.arkitera.com/gorus/acil-uzaktan-egitim-doneminde-mimarlik-birinci-sinif-egitimi-degerlendirmeleri/> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2020)

MODERNİTE SÜRECİNDE SERAMİK FORMLAR İLE BİÇİMSEL BAĞLAMDA BENZERLİK GÖSTEREN MİMARİ YAPILAR VE DIŞ CEPHE SERAMİK KAPLAMALAR

Hatice Aybike KARAKURT
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
aybikeak@nevsehir.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-6437-0412

Betül AYTEPE SERİNSU
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
betul.aytepe@nevsehir.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-6853-9219

<i>Atıf</i>	Karakurt, H., A. ve Aytepe Serinsu, B. (2021). MODERNİTE SÜRECİNDE SERAMİK FORMLAR İLE BİÇİMSEL BAĞLAMDA BENZERLİK GÖSTEREN MİMARİ YAPILAR VE DIŞ CEPHE SERAMİK KAPLAMALAR. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 898-921.
-------------	--

ÖZ

Neolitik Çağ'dan günümüze ön plana çıkan seramik sanatı gerek malzeme gerek sanat olarak tarihsel süreçte varlığını her daim sürdürmüştür. Seramik; çağlar boyunca ihtiyaca yönelik kullanım eşyası olarak üretilirken, günümüzde malzeme ve biçimsel özellikleri ile disiplinlerarası birliktelik sağlayan, mimari yapılarda analogik açıdan tasarımlara yansıyan, yapı malzemesi olarak kullanılan, sanatsal üretim sürecinde ön plana çıkan, farklı amaçlarla geleneksel ve ileri teknoloji sınıflandırmasıyla evrensel bir özelliğe sahiptir. Ana hammaddesi toprak olan seramik; teknolojiyle uyumlu, nefes alabilen sağlıklı biyoklimatik özellikleriyle mimaride konfor ve estetiğin bulunduğu temel bir malzemedir. Mimari alanda modernite, günümüz toplumunda ön plana çıkmaya başlamış ve sıra dışı yapıları izleyicilerin önüne çıkarmıştır. Disiplinlerarası etkileşimler, malzeme kombinasyonu, teknoloji gibi birçok etkenin birleşmesiyle, görsel ve plastik sanatların analogik bir yaklaşım ile mimari yapılarda kullanıldığı görülmektedir. Bazı mimarlar günümüz teknolojik olanaklarla beraber etkili ve görkemli tasarım projelerinde, estetik unsurları, alternatif malzemeleri kullanarak, projelerini daha güçlü hale getirmektedirler. Seramik malzeme, yapı elemanı olarak kullanılmaya elverişli olduğundan, projelerde; malzeme, tasarım, teknik, teknolojik birlikteliğin getirdiği olanaklarla, etkili bir ifade aracı olarak mimaride yerini almaktadır. Bu çalışmada ilk olarak modernite kavramı ve mimariye olan yansımaları kuramsal olarak ele alınmıştır. Ardından modernite sürecinde, seramik formlar ile biçimsel bağlamda benzerlik gösteren mimari yapılar örnekler üzerinden incelenmiş ve artistik yüzey özelliklerine sahip olan seramik dış cephe kaplamalarının tasarımsal boyutta binalarda nasıl kullanıldığı araştırılarak örneklerle aktarılmıştır. Bu nitel araştırma sürecinde yenilikçi mimari tasarımların analogik olarak seramik sanatı ile etkileşimi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernite, Mimari, Seramik, Seramik Dış Cephe Yüzey Kaplama, Analoji

ARCHITECTURAL STRUCTURES THAT HAVE SIMILARITY WITH CERAMIC FORMS IN A FORMAL CONTEXT AND EXTERIOR CERAMIC COATINGS IN THE MODERNITY PERIOD

ABSTRACT

The ceramic art, which has come to the forefront since the Neolithic Age, has always existed in the historical period as both material and art. While ceramics have been produced as an item of use for needs throughout the ages, today it has a universal feature with its traditional and advanced technology classification for different purposes, providing interdisciplinary unity with its material and formal features, reflecting on the designs in terms of analogy in architectural structures, being used as a building material, coming to the forefront in the artistic production process. Ceramic, whose main raw material is clay; is a basic material where comfort and aesthetics meet in architecture with its breathable and healthy bioclimatic properties that are compatible with technology. Modernity in the field of architecture has started to come to the fore in today's society and brought extraordinary structures to the front of the people. This is seen that visual and plastic arts are used in architectural structures with the combination of many factors such as interdisciplinary interactions, material combinations and technology. Some architects make their projects stronger by using aesthetic elements and alternative materials in effective and magnificent design projects with today's technological possibilities. Since the ceramic material is suitable to be used as a structural member, in projects; It takes its place in architecture as an effective means of expression, with the possibilities brought by material, design, technique and technology. In this research, firstly, the concept of modernity and its reflections on architecture are theoretically discussed. Afterwards, in the modernity period, architectural structures that resemble formalistically with ceramic forms were examined through examples, and how ceramic exterior cladding with artistic surface features were used in buildings in a design dimension was investigated and explained with examples. In this qualitative research process, the interaction of innovative architectural designs with ceramic art was analyzed analogously.

Keywords: *Modernity, Architecture, Ceramics, Ceramic Exterior Surface Coating, Analogy*

GİRİŞ

Yirminci yüzyılda sanat ve tasarım pratiği konularını anlamak için farklı disiplinlerin etkileşimini, kültürel geçmişi ve makineleşme süreci kapsamındaki multidisipliner yaklaşımları değerlendirmek önemlidir. Tarihsel gelişim sürecinde geleneksel yaklaşımların yanı sıra gelenekten kopmadan yenilikçi tasarımlar ya da küresel bağlamda farklılık yaratacak modernist uygulamaların yapılması birçok alanda üretim sürecini ileriye taşımaktadır. Ancak bir başka açıdan bakıldığında sanatta, teknoloji ve modernlik ikilemi bazen karmaşa yaratabilmektedir. Bazı sanatçılar ve tasarımcılar bu durumu bir tehdit, bazıları ise bir şans ve inovasyon olarak görmektedir. Günümüzde sanat ve tasarım sürecinde modernite kavramı ön plana çıkmaktadır. Modernite, ne sosyolojik, ne politik, ne de tam olarak tarihsel bir kavramdır. Kendini geleneğe karşı koyan karakteristik bir medeniyet biçimidir. Yani, modernite coğrafî ve sembolik çeşitlilik ile yüzleşen tüm diğer kültürler için varlığını sürdürmektedir. Baudrillard'a göre modernite, küresel bir şekilde herhangi bir tarihsel evrimi ve zihniyet değişikliğini ifade eden, karışık bir kavram olarak betimlenmektedir. (Baudrillard, 1985: 63) Modernite süreci, sanat ve mimari alanlarında farklı yaklaşımlar ile birlikte varlığını belirgin bir şekilde göstermektedir. Sanatsal açıdan bakıldığında seramik sanatta bu sürecin izleri açık bir şekilde görülmektedir. Toprak, uygarlığın gelişimi için önemli bir yaşam kaynağıdır ve geçmişten günümüze geleneksel üretimde, endüstride, sanatta aralıksız kullanılan; erişilebilir ve deneysel özellikte olan temel bir malzemedir. Seramiğin plastik bir malzeme olması, kolay şekillendirilebilmesi, montaja uygunluğu, renk, sır, dekor, doku, pişirim seçenekleriyle artistik boyutta tasarımı etkili kılmasıyla nitelikli hale dönüşerek birçok sektörde ve mimaride tercih nedeni olmaktadır. Bunun yanı sıra, modern çağda toprak/seramik; hibrit sistemlerinde, ileri teknolojilerde, mimari seramiklerde, endüstriyel üretim süreçlerinde etkin bir şekilde varlığını göstermektedir. Mimarlar, yenilikçi mimari tasarımlarında endüstri ve sanatı birleştiren seramik uygulamaları tercih etmeye başladıkça, seramiğin zanaattan ve klasik endüstriyel üretimden

daha öteye giderek, mimari boyutta ele alındığında dış cephelerde yapıyı artistik ve biyoklimatik kullanım açısından farklı bir yöne taşıdığı görülmektedir.

Biyoklimatik konfor, insanların buldukları ortamda hissettikleri sıcaklık yönünden rahatsızlık duymamaları durumudur (Toy ve Yılmaz, 2009: 136). Seramik bu kapsamda düşünüldüğünde bina cephesine kazandırdığı estetik unsurların yanı sıra, ısı yalıtımında da önemli katkılar sağlayabilmektedir. Sanatsal anlatımla tasarlanan bu tür teknik ve teknolojik katkılar mimari yapılara orijinal bir değer sağlamaktadır.

Mimarinin de içerisinde bulunduğu birçok alanda tasarım süreci, yaratıcı hayal gücünün etkisi ve disiplinlerarası etkileşimin yarattığı bazı unsurlardan esinlenilerek yaratılan yeni tasarımlardan oluşturmaktadır. Tasarım sürecindeki esin kaynakları, doğada canlı ya da cansız bulunan nesnelere, tarihsel süreçteki akımların getirdiği özellikler ya da çağın getirdiği yeni mimari yaklaşımlar olabilir. Tasarımlar çoğu zaman esinlenen kaynağına benzerlik göstermekte ya da kavramsal olarak ona uyum sağlamaktadır. Geçmişten günümüze mimari yapılar, temsil ettiği kavram ve düşüncelerin ifadeleri olarak, tasarımcının benzer bakış açısı ile ortaya koyduğu bir model görevi görmüştür. Bu süreç kapsamında analogiler ortaya çıkmaktadır. (Özbudak Akça, 2011: 25) Mimaride analogik yaklaşım ile stürüktürel oluşumların özellikleri ve tasarımları oldukça önemlidir. Bu bağlamda tasarım ve üretim sürecinde birçok biçimsel ve kavramsal araştırmalar yapılarak uygulama sürecine geçilmektedir. Bu çalışmada modernite sürecinde yapılan uygulamalar incelendiğinde, sanatsal unsurlar taşıyan seramik bir formun biçimsel kaygılar ile bir analogiyle yapıya aktarılması ve yapı oluşum sürecinde gözlemlenen malzeme, biçim ve stürüktür oluşumunun sanatsal veriler ile nasıl mimari bir yapıya dönüştüğü aktarılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada öncelikli olarak modernite kavramı ve mimari alandaki etkileri kuramsal olarak incelenmiş, daha sonraki bölümlerde ise, seramik formlar ile biçimsel bağlamda benzerlik gösteren mimari yapılar ve mimari yapıların dış cephelerinde kullanılan seramik kaplamalar analogik bir yaklaşım ile örnekler üzerinden aktarılmıştır.

MODERNİTE KAVRAMI VE MODERNİTENİN MİMARİYE YANSIMALARI

Modernite kavramı etimolojik bağlamda, modern sözcüğüne atfedilmiştir. İlk ve en eski anlamına bakıldığında, şimdiki, güncel, yeni kelimeleriyle ifade edilmektedir. Burada modern terimi, bir dönem olarak deneyimlenen ve onu önceki dönemlerden ayıran belirli özelliklere sahip şimdiki zamanı tanımlamak için kullanılır (Heynen, 1999: 9). Modernite, bugünü geçmişten farklı kılarak, geleceğe giden yolu işaret etmektedir. Aynı zamanda gelenekten kopuş olarak ve geçmişin mirasını reddeden her şeyi simgeleyen olarak tanımlanabilir.

Modernist hareketin fikirlerinin kökeninin Rönesans'a kadar temellendiği söylenebilir. Aydınlanma süreci denilen dönem; bilimsel keşiflerin entelektüel sınıfları, geçmişin ortaya çıkarılması ve restore edilmesi gereken bir bilgi deposu olduğu görüşünden uzaklaştırmaktadır. Entelijensyanın (zekanın), geleceğin potansiyel büyüme ve gelişme yeri olarak görülmesine büyük ölçüde modernite izin vermiştir (Crouch, 1999: 10). Bu süreçte fikir ve algısal gelişim süreci ve bunlara erişim; halihazırda var olabileceklerin dikkatli bir şekilde elenmesi ve kodlanması yerine, bilinmeyen denemesi, araştırılması yoluyla sağlanmıştır. Rönesans sürecinde, modernite fikrinin, eleştirel akıl kavramıyla bağlantılı hale geldiği söylenebilir.

Tarihsel süreç ile ilgili karmaşık ve çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Yirminci yüzyılın önde gelen tasarımcılarından biri olan Frances Adler Elkins Modernitenin kökenlerini; bazı eleştirmenler ve tarihçilerin görüşlerine göre modernist kopuş olarak tanımlamakta aynı zamanda da Geç Cézanne ve Kübizm dönemine dayandırmaktadır. Bazıları kavramı Manet ile ilişkilendirmekte, bazıları ise, on sekizinci yüzyılın başlangıcına kadar kavramın izini sürmeyi tercih etmektedir. Son olarak, on dokuzuncu yüzyıl görüşlerine göre, bu kavramının Rönesans Dönemine kadar tarihlenebileceği

savunulmaktadır. Bazı ortaçağcı görüşlere göre ise, kavramının kökenleri, ilk modernler olarak görülen, Klasik Antik Çağ mirasının son savunucularına karşı argümanlarını ileri süren Skolastik Filozoflar'a dayanmaktadır (Bann, 2007: 30).

Modernite, gelenekle sürekli çatışmakta ve değişim mücadelesini mükemmel bir anlam tedarikçisi konumuna yükseltmektedir. Sanayileşme süreci ve artan kentleşmeyle birlikte entelektüel bir kavramdan çok daha fazlası haline gelmiştir. Kentsel ortamda ve mimari oluşum sürecinde, değişen yaşam koşullarında, günlük gerçeklikte, geleneğin yerleşik değerlerindeki kopuş hissedilebilir düzeyde artmıştır. Bu kavramın etkileri, farklı disiplinlerde görülmeye başlanmış, modern zamanların tipik özelliklerine ve bu özelliklerin birey tarafından deneyimlenme biçimine atıfta bulunmuştur (Heynen, 1999: 10). Geçmişten ve günümüzden farklı olarak, sürekli bir evrim ve dönüşüm süreciyle ilişkilendirilerek kültürel eğilimleri, sanatsal hareketleri içerir. Geleceğe yönelim ve ilerleme arzusuna sempati duyduklarını iddia edenler, bunlardan bazılarına özellikle modernizm adını vermiştir.

Modern dünya, sürekli artan bir teknolojik altyapı ile kolaylaşan, insan gruplarının küresel ulaşımının hızlı bir şekilde iletişim kurduğu dünyadır. Modernite, bir dizi yerleşik estetik değer ve formla diyaloga giren yeni teknolojinin ve bilimsel bir bakış açısının ürünüdür. Mekanik olarak üretilen nesnelere dünyası, meşru bir estetik değere sahip değilmiş gibi görülebilir. Modernitenin ışığında ilerleyen sanat ve mimari yapılar, bazı kesimlere göre barbar bir yeni çağın ruhsuz nesnelere olarak özümzenebilir (Crouch, 1999: 28). Sanatsal üretim sürecinin de baskı altında olduğu ve bu yeni dünyanın endişelerini yeterince dile getirebilecek bir ifade dili sağlayamadığı düşünülebilir. Ortaya çıkan bütün bu farklı görüşler, yirminci yüzyılda entegre bir sanat ve tasarım pratiğinin evrimi anlamadaki ilk aşama olarak betimlenebilir.

Sonuç olarak modernite, modernleşme olarak bilinen bir sosyoekonomik gelişme süreci ile modernist söylemler ve hareketler biçimindeki öznel tepkiler arasında aracılık eden unsuru oluşturmaktadır. Başka bir deyişle; sosyoekonomik süreçlerle bağlantılı nesnel bir yön ve kişisel deneyimler, sanatsal faaliyetler veya teorik yansımalarla bağlantılı öznel bir yön şeklinde betimlenebilecek, en az iki farklı yönü olan olgudur (Heynen, 1999: 10). Mimari bağlamda, herhangi bir modernizm açıklaması, mimarın içinde çalıştığı entelektüel parametrelerin dikkatli bir analizine dayanmalıdır. Mimarideki bu süreç, mimarlık ve mimarların üç temel epistemolojik konuyla ilişkisini göz önünde bulundurmalıdır: tarih, teoloji ve politika (Hvattum ve Hermansen, 2004: 44). Disiplinlerarası etkileşim sağlayan modernite kavramı birçok alanda yeniliklere imza attığı gibi mimarlık alanında da ön plana çıkmaktadır. Modern toplumlardaki bireyler, mimariyi ve şehri; tasarlanacak bir veri, oluşturulacak bir sanat, gerçeklikten ayrı bir çılgınlık ya da karşı konulamayacak bir yapı olarak düşünmektedir.

Mimarlık alanındaki etkiler, on dokuzuncu yüzyılın geç dönemlerinde ve yirminci yüzyılda, biçimsel ve yapısal bütünlük göstererek kendi içerisinde gruplaştığı farklı davranış akımı ve yönelimlerle, onları ortaya çıkararak düşünsel arka planı betimlemektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 1088). Günümüzde mimarlıkta modernite, güncel bir gerçeklikten çok tarihsel bir süreç ve anlayış biçimini aktarmaktadır. Etik, estetik ve teknik bağlamdaki etkenler üzerinden açıklanabilecek dönüşümün en öne çıkan özelliği içerisinde yaşanan döneme karşı olan sorumluluk şeklinde nitelendirilebilir. Tarihsel süreç boyunca her yeni dönem, her toplumun kendine has mimarlık anlayışını da beraberinde getirir. Her yeni dönem ve akım için modernist estetikle ilgili genel bir yargıdan bahsetmek oldukça zordur. Her alanda olduğu gibi mimari de her türlü toplumsal süreçten etkilenir. Teknolojik, ekonomik ya da toplumsal gelişmeler mimari tasarım ve uygulama sürecini etkileyip değişime uğratabilir. Örneğin, Ortaçağın getirdiği skolastik düşünce anlayışı ve dini öğeler Gotik Mimarinin ortaya çıkışında etkili bir unsur haline gelmiş, Rönesans döneminde ise aydınlanma hareketinin sanat ve mimari alanlarında yarattığı köklü gelişime, on yedinci yüzyıl ile başlayan endüstrileşme sürecinin ise sanat ve mimarideki teknolojik gelişimi başlatmasına, on dokuzuncu yüzyıl sonundaki Arts and Crafts ve Art Nouveau yaklaşımlarının mimari ve sanatı klasik üsluptan arındırmaya çalışan bir yaklaşım sağladığı söylenebilir. Art Nouveau akımının getirdiği doğal ve minimal anlayış, mimarlıkta modernite için çağdaş bir zemin

oluşturmaktadır. Tarihsel süreçteki üslupsal gelişimlerin yanı sıra kavramsal ve ontolojik süreç de mimari alanda etki sağlamıştır. Ortaçağ ve Aydınlanma süreci boyunca yapıların estetik ve işlevsel unsurları varlıkbilimsel olarak tek bir bakış açısı ile düşünülürken, on sekizinci yüzyıldan itibaren bu görüş değişime uğrayarak objektif bir bakış açısı kazanarak, mimaride işlevselliğe doğru yönelim başlar (Özyalvaç, 2013: 298).

Mimarlık alanındaki kuramcılardan Hilde Heynen, modernite hakkındaki analizinde; daha spesifik olmak için, farklı modernite kavramları arasında ayırım yapmaktadır. İlk ayırımı, programatik ve geçici modernite kavramları arasında yapılabileceğini belirtir. İlk ayırımı savunucuları moderniteyi; bir proje, bir ilerleme ve özgürleşme alanı olarak betimlemektedir. Modernitenin doğasında var olan özgürleştirici potansiyel özellikle vurgulanır. Programatik kavram, moderniteyi öncelikle yeninin perspektifinden, mevcut çağı bir önceki dönemden ayıran unsurlar olarak görmektedir. Bu kavramı savunan sosyolog Jürgen Habermas, modernitenin "tamamlanmamış projesi" betimlemesini şu şekilde formüle eder; Aydınlanma filozofları tarafından 18. yüzyılda formüle edilen modernite projesi, iç mantığına göre nesnel bilimi, evrensel ahlakı, hukuku ve özerk sanatı geliştirme çabalarından oluşmaktadır. Aynı zamanda bu proje, bu alanların her birinin nesnel potansiyellerini ezoterik formlarından serbest bırakmayı amaçlamıştır. Aydınlanma filozofları ise, bu özelleşmiş kültür birikimini günlük yaşamın zenginleşmesi, yani gündelik sosyal yaşamın rasyonel organizasyonu için kullanmak istemişlerdir. Bu programlı yaklaşımda iki unsur ayırt edilebilir. Bir yandan, sosyolog Max Weber'e özel atıfta bulunan Habermas'a göre modernite; bilim, sanat ve ahlak alanlarında geri döndürülemez bir özerkliğin ortaya çıkışı ile karakterize edilir ve bu daha sonra "kendi iç mantığına göre" geliştirilmelidir. Öte yandan, modernite de bir proje olarak görülmektedir. Bu çeşitli özerk alanların geliştirilmesinin nihai amacı, uygulamayla ilgili ve "günlük sosyal yaşamın rasyonel organizasyonu için" potansiyel kullanımlarında yatmaktadır. Habermas'ın moderniteyle yüzleşen mimari görüşü, günümüzün geleceğe şekil verme fikrini, yani modernitenin programatik tarafını önemle vurgulamaktadır (Heynen, 1999: 11).

Buna karşılık modernitede ima edilen üçüncü anlam düzeyi olan geçici veya anlık kavramlarını vurgulamaktadır. Bu duyarlılığın ilk betimlemesi, Charles Baudelaire'in; "Modernite, sanatın diğer yarısı ebedi ve değişmez olan, geçici, kaçak, olasılıktır." tanımında karşılığını bulabilir. Modern sanatta gelişim süreci boyunca, bu geçiş anı vurgulanmıştır. Encyclopedia Universalis'in bir makalesinde, modernite geleneğe zıt olan karakteristik bir medeniyet biçimi olarak tanımlanmaktadır. İnovasyon arzusu ve geleneğin baskısına karşı başkaldırı gibi unsurları Baudrillard radikalleştirilmektedir. Onun görüşüne göre, yenilik arzusu ve geleneğe karşı isyan, Habermas'ta olduğu gibi, ilerlemeye doğru genel bir dürtüde yer almıyor ancak yavaş yavaş özerk mekanizmalar halinde devam ediyor (Heynen, 1999: 12).

Alman filozof ve yazar Walter Benjamin'in modernite ve mimarlık bağlamındaki betimlemeleri, mimarinin inşa edildiği unsurların karmaşık ilişkisini anlama, değerlendirme ve eleştirme girişiminde temel bir rol oynamaktadır. Mimarinin bir moderniteye sahip olduğunu ifade etmek, onun unsurlarının bağlantı ve tutarlılık noktaları olduğu iddiasını ileri sürmektir (Benjamin ve Rice, 2009: 3). Bu noktaları bir araya getirmek ve böylece bu kavram, gerçek bir inceleme nesnesi olarak ortaya çıkmasına izin vererek felsefi düşüncelerde sanat, film, edebiyat ve şehircilik çalışmaları ile estetiğe, kente ve imgelerin inşasına vurgu yapmaktadır.

Modern çağın sanat ve bilime bakış açısı, kültürel üretimin geçici olduğu anlayışını ortaya koymaktadır. Mimari alandaki çağdaş arayışlar, yeni uygulamaların önünü açmıştır. Günümüz yapılarında farklı malzeme kullanımları, yapısal ve biçimsel üslup açısından sanatsal bir dil oluşturmaktadır. Estetik kaygı düşünülerek ortaya konan mimari yapılar, güncel uygulamalarla birlikte kendini göstermeye başlamış ve alternatif malzeme kullanımları ile projelerde çeşitlilik sağlanmıştır. Sanatsal bir üretim malzemesi olan seramik, alternatif yaklaşımlarla beraber yapı elemanı olarak kullanılmaktadır. Bu araştırmanın bir sonraki bölümünde, modernite sürecinde seramik formlar ile biçimsel olarak benzeşim gösteren mimari

yapılar ve yapıların dış cephelerinde kullanılan artistik bağlamda seramik uygulamalar örnekler üzerinden; malzeme, uygulama ve süreç birlikteliği açısından değerlendirilmiştir.

SERAMİK FORMLARLA BİÇİMSEL OLARAK BENZERLİK GÖSTEREN MİMARİ YAPILAR VE SANATSAL DIŞ CEPHE SERAMİK KAPLAMALAR

Mimari yapılar hem bilimsel standartlara uygun hem de sanatsal olarak inşa edilmiş eserler olup; mimari yapının, estetik, emniyetli, işlevsel, ekonomik, depreme dayanıklı, çevresel etkilere karşı dirençli, çevre ile uyumlu, sürdürülebilir, ekolojik, ergonomik vb. gibi pek çok parametreyi taşıması gerekmektedir. Mimari yapılar canlı organizma gibi kendini sürekli teknolojik, çevresel, toplumsal, kültürel gelişmelerin gereklerine uygun olarak yenilemektedirler. Tarihten günümüze mimari yapılar çağın gelişimine göre değişim göstererek insanların ihtiyaçları doğrultusunda tasarım, malzeme ve yapım tekniği açısından sürekli olarak yenilenmektedirler (Dal, 2020: 1).

Mimari genel bağlamda insanlara hizmet etmelidir. Hatırlatma unsuru taşıyan anıtlar haricinde bulunan tüm yapılar işlevsel bir amacı yerine getirmelidir. Toplumsal süreçte her yapının sosyal bir görevi bulunmaktadır. Mimaride tasarım konusunun değerlendirilmesi için; izleyici ve yapı arasındaki etken ilişki, çevresel faktörlere karşı olan sorumluluklar, tasarım ve uygulamanın sonuçları, yapılardaki benlik imajı gibi bazı temel unsurlar irdelenebilir. Kentlerdeki küresel değişim ve bunun sonucunda oluşan, ekonomik, sosyal, kentsel zorluklar yapı tasarım sürecinde yeni ifade olanaklarını beraberinde getirebilir. Mimari oluşum sürecinde geliştirilen yeni ifade olanakları modernist hareketin başlangıç noktasını oluşturabilir. Modernistler için konu sadece yeni bir mimari tarzın veya kentsel tipolojinin geliştirilmesi değil, aynı zamanda geleceğe yönelik tasarım anlayışı ve “nihayetinde toplum için yeni bir model” oluşumu ile ilgilidir. Teknoloji kendi başına bir amaç olarak kullanılmamalıdır, enerji kullanımı ve malzeme uygulamasının verimliliğinin, verili olarak kabul edildiği bir döngüye entegre edilmelidir (Pohl ve Nachtigall, 2015: 26).

Günümüzde mimari uygulamalarda çoğu zaman disiplinlerarası yaklaşımlar mevcuttur. Bu bağlamda analogi ve tasarım kavramları ön plana çıkmaktadır. Çağrışımsal anlamın bir parçası olan analogi yani benzeşim kavramı mimarlıkta 19. yüzyıldan bu yana kullanılmaya başlamıştır. Tasarımın oluşturulmasında analogi mimar için önemli unsurlardan biridir (Özbudak Akça, 2011: 5).

Yaratıcı mimar ve tasarımcılar genellikle diğer disiplinlerden form ve biçimleri inceler, bunları tamamen ya da kısmen tasarımlarında kullanır ya da farklı uyarlamalar ile birlikte hayata geçirirler. Analogik yaklaşım ve düşünce ile tasarımda kavramsal, fonksiyonel ve biçimsel öğelere farklı bir bakış açısı kazandırılarak bağlantılar kurulur ve farklı alanlar ile bütünlük içerisinde çalışılabilir (Gross ve Do, 1995: 1).

Analogi ve tasarım konusunda Andrea Ponsi, mimari tasarımda analogik düşüncenin rolünü önemle vurgulamaktadır. Tasarım ve mimarideki hemen hemen tüm çalışmalar, doğadan türetilen sistemler, teknik ve bilimsel modeller, sanatsal deneyim ve uygulamalar, mimari veya nesnelere geçmiş modelleriyle ilgili olarak analogik düşüncenin sonucudur. Ponsi, analoginin hem yaratıcı teknik hem de didaktik araç olarak önemine olabildiğince dikkat çekmektedir. Bir mimar ve ürün tasarımcısı olarak Ponsi, "analog tasarım" olarak adlandırdığı bir dizi ilkeye göre hareket etmektedir. Geliştirdiği bir teori, görüntüleri soyut öğelere ayırmayı, analiz etmeyi ve daha sonra onları bir tür başka biçimde kavramsal olarak yeniden birleştirmeyi içerir. Ponsi'ye göre analogi; birincil analogiler, yani insan vücudu, doğa ve işaretlerin soyut evreni; halihazırda var olan mimari ve tasarım örneklerinden alınan disiplinler analogiler; müzik, edebiyat ve görsel sanatlar gibi alan dışından analogiler şeklinde çeşitlilik göstermektedir. Bileşenler çok farklıdır, ancak birbirleriyle benzer bir ilişki sürdürürler. Ponsi'ye göre bu metodoloji, binalar, manzaralar, ev ürünleri, mobilya, müzik ve edebiyat dahil üzere çok çeşitli türlerdeki kompozisyonlara uygulanabilir (Ponsi, 2015: 248).

Günümüzde özellikle uluslararası platformda modern tasarımlı mimari yapılar özel projelerle hayata geçirilmektedir. Bazı mimari yapılar analogik yaklaşım ile; kâse, vazo gibi seramik formların biçimlerinden yola çıkılarak devasa boyutlarda inşa edilebilmektedir. Modern mimari projelerin bir kısmında ise, yapıların dış cephe kaplamalarında teknoloji ve tasarım ortak noktada buluşarak, seramik malzeme kullanımı ile sanatsal bir bakış açısı kazandırılmıştır. Tercih edilen malzeme ve biçim boyutuyla, çağdaş seramik cephe çözümlerinde farklı arayışlara gidilmesi ile disiplinlerarası sanatsal, deneysel, endüstriyel uzmanlık modelleri ortaya konulmaya başlanmıştır.

Seramiğin şekillendirme ve pişirim sürecini tanıyan bir mimar, mimari endüstri ile tasarım modellerini bir araya getirerek estetik dille yüksek performanslı cephe çözümleri geliştirebilmektedir. Uygulama; dijital teknolojilerle tasarımı gerçekleştirilen ürünün ön prototipinin yapılması, bina ile teknolojik ve yapı uyumunun değerlendirilmesi ve nihayetinde ana üretime geçilmesi süreçlerinden oluşmaktadır. Özel mimari tasarımları olan ve yenilikçi adımlarla biçimlendirilen yapılar, artık klasik yapı malzemeleriyle inşa edilmemektedir.

Araştırmanın devamında, sanatsal seramik formlarla biçimsel açıdan benzerlik gösteren mimari yapılar ve binaların dış cephelerinde kullanılan artistik bağlamda estetik unsurlar taşıyan seramik modül ve kaplamalar iki ayrı başlık altında örneklerle aktarılmıştır.

Sanatsal Seramik Formlarla Biçimsel Açıdan Benzerlik Gösteren Mimari Yapılar

Modernite sürecinde birçok mimari yapı değişim ve dönüşüm sürecine maruz kalmış, farklı tasarım ve bakış açıları ile çağdaş mimari yapılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Araştırmanın bu bölümünde, seramik sanatında yoğun olarak kullanılan formlar ile biçimsel olarak bu formlara benzeyen mimari yapılar incelenerek analogik bir yaklaşım ortaya konulmuştur. Yaratıcı düşünce ve disiplinlerarası bakış açısıyla meydana gelen sıra dışı mimari yapılar incelenmiştir.

Li Ling Seramik Vadisi Müzesi Çin Halk Cumhuriyeti Hunan eyaletinde yer almakta olup seramik üretimi açısından ünlü bir bölgedir. Li Ling porselenine verilen önemle birlikte, bu modern yapı meydana getirilmiştir (Resim 1). Mimari proje; müze, otel, üretim, satış gibi işletme mekanlarından oluşmaktadır. Müze; seramik sanatı, tasarımı ve kültürünün dünya seramikleriyle iletişim ve bağlantı kurması için önemli bir platform olarak görülmektedir. Seramik sergileri, seramik üretim ve işletmeleri için marka oluşturma fırsatı yaratmayı hedefleyen bir yerdir. Vadide yer alan yapı, seramik malzeme ve formlarla bağlantı kurularak yuvarlak hatlı, iç bükey-dış bükey yönlerle adeta dört boyutlu devasa seramik objelerden oluşan (vazolar, çanaklar, kaseler vb.) fantastik bir tasarım sürecinde inşa edilmiştir. Binaların bir kısmı delikli metal konstrüksiyon kaplamalardan oluşurken bir kısmının dış cephesi, renkli porselen malzemeyle kaplanmıştır. Kaplamalar arasındaki boşluktan süzülen doğal ve yapay ışık, binanın yüzeyinde oluşan derinliği etkili bir şekilde yansıtmaktadır.



Resim 1. Li Ling Seramik Vadisi Müzesi Kompleksi, Çin Halk Cumhuriyeti (URL-1)

Büyük hacimli seramik formlardan oluşan mimari yapılara dönüşerek, yapıların biçimsel görünüşü kent dokusu bağlamında farklı bir imaj oluşturmaktadır. Uzaktan bakıldığında her bir yapı sanatsal bir form ile benzerlik göstermektedir. Li Ling Seramik Vadisinde, devasa seramik yapıların etrafında veya içinde gezinirken, teknolojinin getirdiği tüm olanakların kullanıldığı, sanatsal düşünceyle inşa edilmiş çağdaş mimarinin başarılı bir örneği olduğu görülmektedir (Resim 2).



Resim 2. Li Ling Seramik Vadisi Müzesi Kompleksi Detay Görüntü, Çin Halk Cumhuriyeti

Görsel Kaynak: Betül Aytepe Serinsu Kişisel Fotoğraf Arşivi

Müze binasının iç mekân tasarımında da farklılık yaratılmıştır. Seramik vazo, çanak gibi çeşitli formlardan oluşan oturma gruplarıyla sıra dışı bir düzenleme yapılmıştır (Resim 3). Artistik yapıları içinde barındırdığı Li Ling Seramik Vadisi, sanatçıları ve bölgeye giden herkesi büyüleyen etkili bir mimari yapıya sahiptir.



Resim 3. Li Ling Seramik Vadisi Müzesi İç Mekân Kesit,

The Mode - International Ceramics Art Invitational Exhibition, 2016, Çin Halk Cumhuriyeti

Görsel Kaynak: Betül Aytepe Serinsu Fotoğraf Arşivi

Çin Halk Cumhuriyeti Binhu Bölgesi Wuxi şehrinde yer alan Wanda Kültür Turizmi Şehri Sergi Merkezi adıyla inşası tamamlanmıştır. Ünlü Yixing kil çaydanlık tasarımlarından esinlenerek inşa edilen çaydanlık şeklinde mimari yapının dış cephesinde, Yixing çaydanlıklarının yapıldığı kilin rengi kullanmıştır (Resim 4). Dünyaca ünlü Yixing çaydanlıkları yüksek demir oksit içeren kilden oluşmaktadır, rengi etkili bir kiremit kırmızısıdır ve bölgede halen geleneksel çaydanlık formları üretilmeye devam edilmektedir. Bu örnekte, çaydanlık formu analogik bir yaklaşımla modernist bir

yapıya dönüştürülmüştür. Devasa boyuttaki bu çağdaş yapı, ışık tasarımı uygulaması ile bir bütünlük sağlamıştır ve şehirde oldukça dikkat çekmektedir (Resim 5). Bina içinde alışveriş merkezi, otel, sosyal alan, sinema gibi yerler bulunmaktadır.



Resim 4. Wanda Kültür Turizmi Şehri Sergi Merkezi, Çin Halk Cumhuriyeti (URL-2)



Resim 5. Wanda Kültür Turizmi Şehri Sergi Merkezi, Çin Halk Cumhuriyeti (URL-3)

Bir diğer örnek de yine Çin Halk Cumhuriyeti'nde yer almaktadır. Porselenin başkenti olarak kabul edilen Jiangxi eyaleti Jingdezhen şehrindeki 80 m yüksekliğinde ve 80 m çapında olan seramik kâse biçimli yapı, biçimsel olarak seramik bir kâseyi andırmaktadır. (Resim 6, 7). Farklı bir tasarıma sahip olan bu bina, Changnanli kültür ve sanat merkezi şeklinde planlanmıştır.



Resim 6. Changnanli Kültür ve Sanat Merkezi, Çin Halk Cumhuriyeti (URL-4)



Resim 7. Changnanli Kültür ve Sanat Merkezi, Çin Halk Cumhuriyeti (URL-5)

Çin Halk Cumhuriyeti Jiangxi eyaleti, Nanchang şehrinde devasa bir bina kompleksi inşa edilmiştir. Alışveriş merkezi ve sosyal tesis olarak projelendirilen kompleks, porselen vazo, kâse biçimlerinden yola çıkarak tasarlanırken dış cephesi tamamen bölgenin ünlü mavi beyaz dekorlu porselen karolarıyla kaplanmıştır (Resim 8, 9). Bu çağdaş mimari uygulamanın dış cephesinde 45 bin porselen karo kullanılarak, ciddi bir işçilik ve görkem göze çarpmaktadır.



Resim 8. Mavi Beyaz Dekorlu Porselen Fayansla Kaplanan Kompleks,
Çin Halk Cumhuriyeti (URL-6)



Resim 9. Mavi Beyaz Dekorlu Porselen Fayansla Kaplanan Kompleks,
Çin Halk Cumhuriyeti (URL-7)

Uzak doğu ÷lkelerinden G÷ney Kore’de de milli değerlere sahip çıkar nitelikte mimari yapılara rastlanmaktadır. Buan Seladon M÷zesi ve Incheon Őhrinde sosyal tesis olarak tasarlanan iki bina; seramik kaselerin devasa boyutta yapılmasıyla karşımıza çıkan ađdaŐ yapılarıdır.

Buan Seladon M÷zesi, ÷ kattan oluşmakta ve herhangi bir renkli pigment boya kullanılmadan yeŐilden mavinin tonlarına kadar oluşan seramik sıyrıyla sırlanan plakalar, binanın dış cephesine kaplanmıştır (Resim 10). Buan b÷lgesinde on birinci y÷zyıldan on d÷rd÷nc÷ y÷zyıla kadar Goryeo seladon porselenleri ÷retilmiŐtir (URL-1). Buan, seramik ÷retimine uygun doğal coğrafi koşullara sahip ve hammadde konusunda oldukça elverişli bir konumdadır. Seladon sır ÷retimi yapılan b÷lgenin karakteristik özelliğini yansıtmaq için kse Şeklinde tasarlanan seladon m÷zesi t÷m ziyaretçileri etkilemektedir.



Resim 10. Buan Seladon M÷zesi, Buan, G÷ney Kore (URL-8)

G÷ney Kore, Incheon Őhrinde bulunan ÷ adet yan yana konumlandırılmış seramik kase biçimini anımsatan bina ise, estetik bir mimari bakış açısına sahiptir (Resim 11). Ofis alanları, sergi salonu, performans (tiyatro vb.) salonlarından oluşmaktadır. Klasik atı özelliğinden ziyade, d÷z bir çatı ve zeminin yerle teması ÷ ayrı dar noktalardan yapılarak başarılı bir denge sağlanmıştır. Tavanın d÷z oluşu farklı sergilemelerin yapılabilmesi için de planlanmış bir galeri olarak projelendirilmiŐtir.



Resim 11. Üç Ayaklı Kâsedan Oluşan Mimari Yapı, Incheon, Güney Kore (URL-9)

Brezilya'da bulunan Ulusal Kongre binası, iç bükey ve dış bükey olarak tasarlanan seramik kâse biçimine benzemektedir. Yapı, mimar Oscar Niemeyer tarafından tasarlanmıştır. Soldaki ters yarım küre, Senato'nun koltuğu ve sağdaki gökyüzüne bakan yarım küre ise, Meclisin koltuğu şeklinde düşünülmüş yapılarla metaforik bir anlam yüklenmiştir (Resim 12).



Resim 12. Ulusal Kongre Binası, Brezilya (URL-10)

Mimari Yapılarda Artistik Dış Cephe Seramik Kaplamalar

Günümüz çağdaş dış cephe kaplamalarında modernist yaklaşım ile sanatsal açıdan artistik yüzey özellikleri gösteren malzemeler tercih edilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda seramik malzeme kullanımı ön plana çıkmaktadır. Araştırmanın bu bölümünde modernist mimari yapılar üzerinden örnekler ile

sanatsal ölçütte farklılıklar gösteren ve yapı malzemesi seramik olan dış cephe modül ve kaplamalar incelenmiştir.

Çin Halk Cumhuriyeti Tianjin şehrinde bulunan Tianjin Üniversitesi binası ve galerisinin tasarımında heykел sanatçısı Yu Qingcheng'in eserlerinden ilham alınmıştır. Birbirine bağlantılı yedi yapıdan oluşan bu özgün tasarım; kil ile kaplanmış, plastik dille anlatılan bir heykел yapı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Birimler arasındaki organik geçişler estetik bir düzen içinde konumlandırılmıştır (Resim 13). Yapı, doğa ile bütünleşecek şekilde, toprağın topoğrafyasıyla uyum sağlayacak biçimde inşa edilmiştir. Yeşil çatılar ve kiremit kırmızı rengindeki kil dış cephe kaplama, çevresindeki yeşil araziyle bir bütün oluşturmaktadır. Yedi ayrı geometrik birimin iç-dış bükey hareketleriyle zıtlık oluşturması ve her bir bloğun aşamalı bir şekilde deformasyona uğratarak hareket içermesi dinamik bir yapıyı meydana getirmiştir.



Resim 13. Tianjin Üniversitesi, Çin Halk Cumhuriyeti (URL-11)

İtalya Vietri sul Mare'de bulunan Solimene çömlek fabrikası, Paolo Soleri tarafından yapılmıştır. Binanın arka cephesinin kaya ve ön cephesinin yol olması nedeniyle, mekânsal bağlamda yer kazanılması için binanın tasarımında konik şekiller düşünülmüş ve yukarı doğru genişleyen bir açıyla iç mekân verimli bir şekilde kullanılmıştır. Fabrikada üretilen seramik parçalar, bu konik biçimli yapıların dış yüzeyine montajlanarak farklı bir dış cephe görünümü oluşturulmuştur (Resim 14). Dış cephede kullanılan seramik malzemenin, yapının işlevi ile paralel bir yaklaşım gösterdiği ve dışarıdan bakıldığında, binanın seramik fabrikası olduğu izlenimini aktardığı söylenebilir.



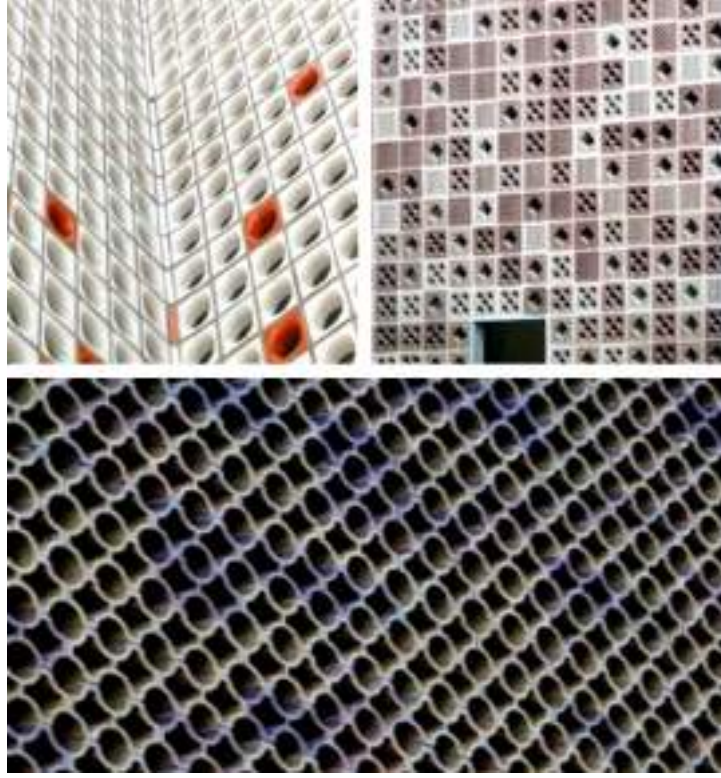
Resim 14. Solimene Çömlek Fabrikası, İtalya (URL-12)

Toni Cumella tarafından Ceramica Cumella fabrikasında üretilen seramik modül tasarımlarında, seramik enstalasyonunu anımsatan birimler büyük ebatla ve farklı kalınlıklarda şekillendirilerek üç boyutlu sıra dışı yüzey kaplamaları şeklinde yapıların dış cephelerine uygulanmıştır. Porselen modüller; binaların dış cephesini tamamen kaplayarak yapıyı sıradan bir yüzey (duvar) olmaktan çıkarıp, ışığın geliş açısına göre ışık-gölge etkilerini ortaya çıkararak derinlik katmaktadır. Böylece etkili, orijinal ve çağdaş mimari yapılar ortaya konulmuştur. Her modülün birleşme ve montaj açıları, ebatları, renkleri, kalınlıkları, yönleri özenle tasarlanarak bazı yerleştirmelerde illüzyon etkileri görülmektedir (Resim 15).



Resim 15. Ceramica Cumella Fabrikasında Tasarlanan Modüller, Portekiz (URL-13)

Modüllerin yan yana, üst üste bir araya gelmesiyle, estetik açıdan farklı bir yaklaşım gösteren yapılar ortaya çıkmıştır. Modüllerdeki boşluğun meydana getirdiği etkili düzenlemenin yanı sıra; renk ve geometrik desenlerin de bir araya gelmesiyle, dışardan ve bina içinden bakıldığında biçimsel açıdan farklı bir dış cephe görülmektedir (Resim 16).



Resim 16. Seramik Modüllerin Binalardaki Detay Görüntüsü (URL-14)

İspanya Barselona şehrinde yer alan ilkokul binası (Resim 17) ve Portekiz Lizbon şehrinde akvaryum binası olarak tasarlanmış aşağıda yer alan modern yapılar, retro ve fütüristik etkiler de içermektedir. İyi bir mühendislik ile teknoloji, sanat ve zanaatın birleşmesiyle ortaya çıkan orijinal projeler arasında yer almaktadır.



Resim 17. Dış Cephesi Seramik Modüllerle Kaplanan Martinet İlkokul Binası, Barselona, İspanya (URL-15)

Dış cephede kullanılan her bir modülün içinin boş olması, sınıflara hava ve güneş ışığının girişini başarıyla sağlamaktadır. Tasarımın ve ergonominin birlikte kullanılmasıyla, işlevsel bir bina meydana getirilmiştir. Modüllerin her yüzeyinin farklı renk olması, hem içerden hem dışardan bakıldığında, bulunulan açığa göre renklerin sıcak veya soğuk tonlarda olduğu takip edilebilmektedir ve bu durum görsel bir illüzyon yaratmaktadır (Resim 18).



Resim 18. Dış Cephesi Seramik Modüllerle Kaplanan Martinet İlkokul Binası, Barselona, İspanya (URL-16)

Portekiz, Lizbon'da bulunan akvaryum binası, dış cephesinde seramik malzeme kullanılan etkili bir proje örneğidir. Boşluk-doluluk etkisinin yerinde kullanıldığı, balık pullarından yola çıkılarak yapılan bu teknoloji harikası seramik modüler, uygulamanın montajı sırasında özel bir mekanizma ile duvarlara yerleştirilmiştir. Seramik modüller üzerinde kullanılan beyaz sır seçimiyle de sadelik ön planda tutulmuştur (Resim 19).



Resim 19. Lizbon Akvaryumu, Portekiz (URL-17)

Japonya, Aichi şehrinde bulunan İspanyol Pavyonu adındaki binanın, modernist bir yaklaşımla tasarlandığı söylenebilir. Dış cephesinde altıgen geometrik biçimden oluşan modüller kullanılmış, açık ve kapalı tarzda, farklı renklerde birimler üretilmiştir (Resim 20). Açık olan modüller binanın dış cephesinde derinlik unsuru yaratmıştır.



Resim 20. İspanyol Pavyonu, Aichi, Japonya (URL-18)

Bu geometrik kafesi oluşturan 15 bin parçanın her biri İspanya'da elle tasarlanmış ve seramik malzemedен üretilmiştir. Parçaların üretim süreci, projenin gerektirdiği yüksek teknik performans ve parçaların biçimsel karmaşıklığı nedeniyle özel olarak tasarlanmıştır. Modüllerin geliştirilmesi için 14 farklı kalıp üretilmiştir (Resim 21). Süreksiz bir desen geometrisi ve rengi ile tüm duvar, sıcak tonlarda geniş bir renk paleti kullanılarak yerleştirilmiştir (URL-2).



Resim 21. İspanyol Pavyonu için üretilen seramik modüller (URL-19)

Portekiz, Lizbon'da yer alan Sanat, Mimarlık ve Teknoloji Müzesi (MAAT), 2016 yılından itibaren faaliyet göstermektedir.

Londra merkezli Amanda Levete Mimarlık Firması tarafından tasarlanan müze binası, yaklaşık 38 bin metrekare sergi alanı ve 7 bin metrekare kamusal alandan oluşmaktadır (Resim 22). Müzenin dış yüzeyi 15 bin adet porselen karonun bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Nehrin kıyısında olmasından dolayı, sudan aldığı gölge ve ışığı günün her saatinde yansıtan bu dış cephe porselen kaplama, Lizbon'un zengin seramik ve el işi mirasının muhteşem bir örneği olarak açıklanmaktadır (URL-3).



Resim 22. Sanat, Mimarlık ve Teknoloji Müzesi (MAAT), Lizbon, Portekiz (URL-20)

İspanya'da Santander şehrinde bulunan ve mimar Renzo Piano tarafından tasarlanan çağdaş sanat merkezinin dış cephesi, dairesel yalın modüler porselen birimlerden oluşarak kaplanmış farklı bir mimari projedir (Resim 23). Porselen modüllerde sedefli sır kullanıldığı için; hava bulutlu, yağmurlu ya da güneşli olduğunda görsel bağlamda etkili optik yanılsamalar meydana gelmektedir.



Resim 23. Çağdaş Sanat Merkezi, Santander, İspanya (URL-21)

İspanya, Girona şehrinde bulunan özel bir mesken olarak Enric Ruiz-Geli tarafından tasarlanan mimari yapı, soyut ve modern unsurlardan meydana gelmektedir. Binanın bir bölümünün dış cephesi artistik seramik modüllerden oluşmaktadır. Özel tasarlanan ve şekillendirilen modüller, Frederic Amat tarafından siyah boya ile artistik etkilerle boyanarak şeffaf sır kullanılarak sırlanmıştır. Montaj için özel bir konstrüksiyon sistemi hazırlanmış ve dalgalı biçimli seramik parçalar bu konstrüksiyon sisteminde yer alan demir çubuklara asılarak yerleştirilmiştir. Böylece binanın ısıyla olan ilişkisini de kontrol altına

almışlardır. Kuşbakişi hayvan gözüne benzeyen bu tasarım, sanat ve teknolojinin birleştiği özel bir yapıdır.

Seramik modülleri oluşturmak için alçı kütlesi, cnc tezgahıyla aşındırılmıştır. Çamurlar plaka makinesinde açılarak, şablon yardımıyla kesilmiştir ve hazırlanan alçı kalıplara yerleştirilmiştir. Deri sertliğine geldikten sonra, pişmemiş çamur bünyenin üzerine dökülerek veya fırçayla düzensiz boya sürülerek, ritmik unsurlar sağlayacak şekilde bünye dekorlanmıştır. Bisküvi ve sırlı pişirimin ardından seramik üretim süreci tamamlanmış ve daha sonrasında da montaj uygulaması yapılmıştır (Resim 24, 25).



Resim 24. Özel Mesken Mimari Yapı Dış Cephe Seramik Uygulamaları, Girona, İspanya (URL-22)



Resim 25. Özel Mesken Mimari Yapı Dış Cephe Seramik Uygulamaları, Girona, İspanya (URL-23)
Almanya, Dornbirn şehrinde bulunan şehir kütüphanesinin camlı alanını dışardan saran dikdörtgen seramik plakalar, kütüphane raflarında duran kitapların yerleşim şekillerinden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Farklı bir dış cephe kurgusu oluşturulan seramik modüller, çelik profillerle desteklenerek

yerleştirilmiştir. Seçilen doğal renk hem mekâna aydınlık vermiştir hem de doğayla uyumlu bir diyaloga girmiştir (Resim 26).



Resim 26. Dornbirn Kütüphanesi, Almanya (URL-24)

Amerika Birleşik Devletleri Florida Eyalet Üniversitesi Sarasota, FL’de bulunan Ringling Sanat Müzesi’nin yanına yapılan ek binanın dış cephesi tamamen seramik modüllerle kaplanmıştır. Asya Sanat Merkezi olarak adlandırılan bu ek bina, eski binanın yanına yapılmasıyla özel tasarımı yeşil sırlı seramiklerle aykırı bir görüntü oluşturmuştur (Resim 27).



Resim 27. Ringling Sanat Müzesi'nin Yanına Yapılan Ek Bina, ABD (URL-25)

Terakota tuğlalardan iç-dış bükey geometrik yüzey düzenlemesiyle montajı gerçekleştirilen mimari yapı, İran Tahran’da bulunmaktadır (Resim 28).

Bu yapıda; ana hatlarının minimal bir tarzda tasarlandığı, origami tekniğini anımsatan, iki boyutlu bir yüzey uygulaması ile yapının dış cephe kaplamasına üç boyutlu bir hareket kazandırıldığı gözlenmektedir. Geometrik şekilli üç boyutlu terakota uygulama, hacimsel ve dokusal olarak küçük piksellerden oluşan tek bir yüzey etkisiyle binanın dış cephesine uygulanmıştır (URL-4).



Resim 28. Terakota tuğlalardan Dış Cephe Kaplama, Tahran, İran (URL-26)

SONUÇ

Her disiplin ve her yeni dönem kendi düzenini, yeniliklerini, kural ve işleyişlerini beraberinde getirmektedir. Küresel bağlamdaki yeni dünya düzeninde, modernist yaklaşımlar kimi zaman sınırları zorlamakta kimi zaman da kitlesel olarak yoğun bir estetik haz uyandırmaktadır. Mimaride biçimsel arayış, belirli bir düşüncenin yapı malzemesine aktarılması, teknik bağlamdaki olanaklarla verilen biçim aracılığı ile mümkündür. Tasarımda kullanılan malzemeyi, malzeme olmaktan çıkarıp onu bir anlatım aracı haline getirmek tüm mimari tasarımların amacıdır. Mimar; düşünceden hareketle, biçime varır. Soyut düşünce, mimari üründe somutlaşır ya da somut biçimden, soyut düşünceye varma süreci ve somut biçimin gündelik hayat içinde anlamlandırma süreci olarak devam eder. Bu bağlamda, dış görünümüyle bir yapının simgesel değerleri aktarması ya da analogi (benzeşim) ilişkisiyle onları betimlemesi gibi unsurlar ortaya çıkabilir. Analogi figüratif olabildiği gibi çağrışımsal da olabilir (Uç Zeytün, 2014: 112).

Bu çalışma kapsamında, modernite sürecinde mimari alanda, yaratıcılığın ve artistik uygulamaların ön plana çıktığı sıra dışı örnekler üzerinden incelemeler yapılmıştır. Örneklerde incelenen mimari yapıların seramik malzeme kullanılarak nasıl tasarlandığı ve uygulamaya geçirildiği, seramik sanatının artistik boyutunun mimariye olan yansımaları açıklanmıştır. Modern mimari yapılarındaki dış cephelerin, sanat seramiğiyle nasıl harmanlandığı ve bir bütün olarak hem form hem de malzeme açısından nasıl kullanıldığı araştırılarak uluslararası mimari örneklerin görselleriyle desteklenmiştir. Özellikle Uzakdoğu ülkelerindeki görkemli devasa binalar biçimsel olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda; başta Çin Halk Cumhuriyeti, Güney Kore, Brezilya, İspanya, Amerika, Almanya, Portekiz, İtalya, Japonya, İran olmak üzere uluslararası çağdaş mimari yapıların seramik formların biçimlerinden analogik olarak yola çıkarak tasarlanması ve artistik dış cephe seramik kaplaması olarak tasarımın ön planda tutulduğu uygulamalara yer verilmiştir. Yapılan araştırmalar ve incelenen örneklerin sonucunda; modernist mimari yaklaşımların, seramik sanat alanı ile multidisipliner ve analogik bir şekilde çalışarak birçok farklı uygulamaya öncülük ettiği görülmektedir. Mimari yapıların estetik açıdan önemi; tasarım, uygulama, üretim süreci ve malzeme birlikteliği ile yapılarda kullanılan malzeme seçimi ve bütünlüğünün sağlanması gerektiği anlaşılmaktadır. Araştırma çerçevesinde verilen örnekler incelendiğinde mimari yapıların inşa edildiği bölgelerin kültürel değerleri, bölgenin özelliğini yansıtan içeriklerin biçimsel olarak ve malzeme kullanımı ile çoğunlukla ilişkilendirildiği de gözlemlenmiştir.

Bu çalışma kapsamında seramik sanatı ve mimarlık alanlarına, bu iki alan arasında örneklemeler üzerinden yapılan çıkarımlara, analogik bir yaklaşım ile bakılmıştır. Analogik düşünce, yaratıcılığın temelini oluşturmaktadır. Bu bakış açısı, problemleri çözmeye, disiplinler arasında bağlantılar kurmaya ve bu ilişkilere orijinal çözümler bulmaya yardımcı olabilir. Multidisipliner etkileşim ile sanatsal bir üretim malzemesi olan seramiğin modernite sürecinde mimari alanda gerek yapı biçimleri gerek de dış cephede kullanılan artistik bir yüzey kaplaması olarak ele alınması bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Biçimsel olarak sanat alanında seramik formlar ile benzerlik gösteren mimari yapılar incelenmiş ve örnekler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Sanatsal bakış açısının, mimari oluşum sürecine yansımaları ve disiplinlerarası etkileşiminin nasıl olduğu konusunda literatüre katkı sağlamaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Bann, S. (2007). *Ways Around Modernism (Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts, Volume:2)*. New York: Routledge

Baudrillard, J. (1987). *Modernity*. Canadian Journal of Political and Social Theory / Revue canadienne de theorie politique et sociale, Volume XI, No 3, s.63-72

- Benjamin, A. ve Rice, C. (2009). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re.press.
- Crouch, C. (1999). *Modernism in Art, Design and Architecture*. New York: Palgrave Macmillan
- Dal, M. (2020). *Geleneksel ve Çağdaş Mimari Yapılar Üzerine Akademik Çalışmalar*. Ed. Dal M. Ankara: İksad Yayınevi, s. 1.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (2008). Modern mimarlık. İstanbul: Yem Yayın: 38, Cilt 2, s. 1089.
- Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity A Critique*. Cambridge: MIT Press.
- Hvattum, M. ve Hermansen, C. (2004). *Tracing Modernity Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. London: Routledge Publishing
- Özbudak Akça, Y. B. (2011). *Mimarlıkta Genel Estetik Değerlendirme ve Çağrışımsal Anlam: Bir Araç Olarak Analoji*. Ankara: Yayınlanmış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, s.5-25
- Özyalvaç, A. N. (2013). “Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye”. FSM İlimi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi. (1), s.294-306
- Pohl, G. ve Nachtigall, W. (2015). *Biomimetics for Architecture & Design-Nature-Analogies-Technology*. Switzerland: Springer International Publishing
- Ponsi, A. (2015). *Analogy and Design*. ABD: University of Virginia Press.
- Toy, S. ve Yılmaz, S. (2009). “Peyzaj Tasarımında Biyoklimatik Konfor ve Yaşam Mekanları İçin Önemi”. Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi. 40 (1), s.133-139.
- Uç Zeytün, B. (2014). *Mimari Tasarımda Biyomorfik Yaklaşımlar*. Lefkoşa: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 3-20

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 1, URL-1: <https://bit.ly/37rVEv4> (Erişim Tarihi: 02.11.2020)
- Resim 2: Betül Aytepe Serinsu Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Resim 3: Betül Aytepe Serinsu Kişisel Fotoğraf Arşivi
- Resim 4, URL-2: <https://edition.cnn.com/style/article/china-weird-buildings/index.html> (Erişim Tarihi: 07.12.2020)
- Resim 5, URL-3: <https://bit.ly/37tbuWy> (Erişim Tarihi: 03.11.2020)
- Resim 6, URL-4: <https://www.globaltimes.cn/galleries/2122.html> (Erişim Tarihi: 13.01.2021)
- Resim 7, URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=25eI-bpZJ94> (Erişim Tarihi: 10.01.2021)
- Resim 8, URL-6: <https://za.pinterest.com/pin/529806343658921148/> (Erişim Tarihi:22.01.2021)
- Resim 9, URL-7: <https://www.youtube.com/watch?v=qAsrGbAMUBY> (Erişim Tarihi:10.01.2021)
- Resim 10, URL-8: <https://bit.ly/3qBPro3> (Erişim Tarihi: 11.01.2021)
- Resim 11, URL-9: <https://www.arch2o.com/incheon-tri-bowl-iarc-architects/> Erişim Tarihi: 14.01.2021)
- Resim 12, URL-10: <https://bit.ly/3dtVBTd> (Erişim Tarihi: 20.01.2021)
- Resim 13, URL-11: <https://bit.ly/3kfzr8Z> (Erişim Tarihi: 09.01.2021)
- Resim 14, URL-12: <https://bit.ly/3qzmr0c> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)

- Resim 15, URL-13: <http://www.cumella.cat/ceramica-aplicada/gelosies/> (Erişim Tarihi: 18.11.2020)
Resim 16, URL-14: <http://www.cumella.cat/ceramica-aplicada/gelosies/> (Erişim Tarihi: 10.11.2020)
Resim 17, URL-15: <https://bit.ly/37w3OCR> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)
Resim 18, URL-16: <https://bit.ly/3aAtsbo> (Erişim Tarihi: 19.11.2020)
Resim 19, URL-17: <https://bit.ly/3s2icdI> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)
Resim 20, URL-18: <https://bit.ly/3kfzKAF> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)
Resim 21, URL-19: <https://bit.ly/3kfzKAF> (Erişim Tarihi: 20.11.2020)
Resim 22, URL-20: <https://bit.ly/2NFN1WK> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)
Resim 23, URL-21: <https://bit.ly/3aBxJLT> (Erişim Tarihi: 19.11.2020)
Resim 24, URL-22: <https://bit.ly/2OSLD3L> (Erişim Tarihi: 15.11.2020)
Resim 25, URL-23: <https://en.wikiarquitectura.com/building/villa-nurbs/#villanurbs17> (Erişim Tarihi: 13.11.2020)
Resim 26, URL-24: <https://bit.ly/3scwWGT> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)
Resim 27, URL-25: <https://bit.ly/3pE2uE2> (Erişim Tarihi: 11.01.2021)
Resim 28, URL-26: <https://bit.ly/2M3NZeY> (Erişim Tarihi: 12.01.2021)

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <http://wikimapia.org/31530315/Buan-Celadon-Museum> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)
URL-2 <https://www.ceramicarchitectures.com/obras/spanish-pavilion-expo-2005/>
(Erişim Tarihi: 16.11.2020)
URL-3 <https://www.art50.net/lizbonun-isigi-renkleri-museum-of-art-architecture-and-technologyde/>
(Erişim Tarihi: 07.12.2020)
URL-4 <https://cfileonline.org/architecture-woof-shadow-pixelated-origami-brick-pattern/>
(Erişim Tarihi:11.01.2021)

SÜRREALİST RESSAM PAUL DELVAUX'UN RESİMLERİNDEKİ SEMBOLLER

Meral BATUR ÇAY
Karabük Üniversitesi, Türkiye
meralbatur@karabuk.edu.tr
http://orcid.org/0000-0002-1421-4371

<i>Atf</i>	Batur Çay, M. (2021). SÜRREALİST RESSAM PAUL DELVAUX'UN RESİMLERİNDEKİ SEMBOLLER. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 922-931.
------------	--

ÖZ

Sanat tarihine bakıldığında sanatçılar, bireysel ve sembolik imgelem yaratmada bilinçdışı kavramından sıklıkla yararlanmışlardır. Bu sanatçılardan biri de Paul Delvaux'dur. Delvaux, çalışmalarındaki düşsel ve gerçek dışılığı çarpıcı öğelerle gerçeküstücü bir atmosferde metafizik etkilerin yoğun olarak yer aldığı kompozisyonlarla sunmaktadır. Paul Delvaux'un eserlerinde özellikle kadın bedenlerini kullanış biçimi çarpıcıdır. İdeal kadın bedenlerini huzursuz edici atmosferle birleştiren sanatçının kullanmış olduğu imgeleri ve sembolleri çözümlenmek sanatçının dünyasını anlamlandırmak adına oldukça önemlidir. Bu nedenle bu araştırma, gerçeküstücülük akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Belçikalı ressam Paul Delvaux'un eserleri, eserlerinde kullandığı imgeleri, bu imgelerin sembolik anlamlarını ve tüm bu imgelerin izleyicide bıraktığı anlamsal boyutları irdeleyerek değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Paul Delvaux, İmge, Sembol, Gerçeküstücülük

SYMBOLS IN THE PAINTINGS OF SURREALIST PAINTER PAUL DELVAUX

ABSTRACT

Considering the history of art, artists have frequently made use of the concept of the unconscious in creating individual and symbolic imaginations. One of these artists is Paul Delvaux. Delvaux presents the imaginary and unreality of her works with striking elements in a surrealist atmosphere with compositions containing intense metaphysical effects. Paul Delvaux's use of female bodies in his works is particularly striking. Analyzing the images and symbols used by the artist who combines ideal female bodies with an uneasy atmosphere is very important in order to make sense of the artist's world. For this reason, this research aims to evaluate the works of the Belgian painter Paul Delvaux, one of the most important representatives of the surrealism movement, the images he uses in his works, the symbolic meanings of these images and the semantic dimensions of all these images in the audience.

Keywords: Paul Delvaux, Image, Symbol, Surrealism

GİRİŞ

Sanat tarihinde, bilinç dışı hallerden yararlanarak metafiziksel bir varoluş yaratma çabasında olan sanatçılar, bu yaratışla görünenin ardında yatan gizemi gösterme çabasındadırlar. Bu sanatçılar, aslında "Herşeyin iki varoluşa sahip olduğu; birincisi gündelik varoluş, diğeri ise ilham anlarında görülen metafiziksel varoluştur" (URL1) diyerek izleyiciye derin anlamlar aratmaya çalışmışlardır. Bir anlamda "izleyiciyi görünen betimlemenin arkasına baktırmaya, gizemi görmesini" (URL1) sağlayarak izleyicide farkındalık ve bir bilinç hali yaratmayı amaçlamaktadırlar.

Bu tür çalışmalar üreten “Metafizik sanat anlayışı tamamıyla düşlerden oluşan, akılcılık ve mantık süzgecinden geçmeyen kompozisyonların oluşturulmasını sağlamıştır” (Şişman, 2010: 164). Bu nedenle bu eserler, gerçekçi bakıştan uzak düşlerden oluşan kompozisyonlarla ifade bulmuştur. Metafiziksel resim Gerçeküstücülük anlayışına paralel bağlantıdadır. Tüm bunların yer aldığı düşsel bir atmosferde yaratılan bu çalışmalar, izleyicide çarpıcı etkiler bırakmaktadır. Bu tür çalışmalarıyla sanat tarihinde derin izler bırakan sanatçılardan bir de Paul Delvaux’dur.

YÖNTEM

Bu araştırmada literatür tarama yöntemine başvurulmuştur. Öncelikle yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, sanatçıyla ilgili yazılmış yazılar incelenmiştir. Eserlerinde düşsel öğeleri bir araya getirerek hayal edilmiş bir gerçeklik yaratan Paul Delvaux’un “bu bağlamdaki eserlerinin neler olduğu tespit edilmiş, tespit edilen eserler üzerinden incelemeler” (Batur Çay, 2020: 110) yapılmıştır. Sanatçıyı, onun dünyasını ve kullandığı imgelerin arkasındaki gizli anlamları anlamının yolunun sanatçının eserlerinin sembolik olarak çözümlenmesi olduğu düşünülmektedir.

PAUL DELVAUX’UN RESİMLERİNİN SEMBOLLİK BAĞLAMDA ANALİZİ

Sanat tarihinde derin izler bırakmış, metafizik ve gerçeküstücülük akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Belçikalı ressam Paul Delvaux, 1897 ve 1994 yılları arasında yaşamıştır. Delvaux, Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi’nde mimarlık ve sanat eğitimi almıştır. 1920’lerde dışavurumculuğa yönelen Delvaux, ilk sergisini 1924 yılında açmıştır. 1930’larda Salvador Dali, Giorgio de Chirico ve Rene Magritte gibi Gerçeküstücülüğün önemli temsilcilerinden etkilenen Delvaux, 1938 sonrası gerçeküstücü sergilere katılmıştır. “Delvaux’un çoğunluğunu durağan kadın figürleri ve nü resimlerin oluşturduğu eserleri arasında, “Dantelli Kadın, Uyuyan Venüs, Aynadaki Kadın, Dünyanın Sonu, Gölgeler, Klasik Bir Peyzaj’da Vigil” (Suci, 2017: 80), Uyuyan Kent, Sokaktaki Adam, Su Perileri yer almaktadır.

Babası hukukçu, annesiye “oğlunu kadınınsı arzularından korumak için büyük özen gösteren (Büyükkaya, 2014; 86)” bir kadındır. Annesinin ona dayattığı tüm yasakları reddeden sanatçının resimleri tüm bunlara bir başkaldırı niteliğindedir. Onun eserleri kadın zarafetinin anıtları niteliğindedir (Büyükkaya, 2014).

Çalışmalarındaki düşsel ve gerçek dışılığı çarpıcı öğelerle izleyiciye sunan sanatçı, gerçeküstücülüğü şöyle tanımlar: “... Gerçeküstücülük! Nedir gerçeküstücülük? Bana kalırsa her şeyden önce sanatta şiirsel ülkünün yeniden doğuşudur, öznenin yeniden, ama bu kez çok özel bir anlamda, tuhaf ve mantıkdışı olarak gündeme getirilmesidir...” (Leroy, 2006: 46’ den aktaran Büyükkaya, 2014: 86).

Amerikalı sanat tarihçisi Georg Heard Hamilton, Delvaux’nun eserleri için “...Delvaux, Gerçeküstücü ikonografisine zaman ve ölüm arasında kalmış unutulmaz bir ölümcül aşk dansı eklemiştir...” (Allexandrian, 2007: 24’ den aktaran Büyükkaya, 2014: 87) demiştir.

Delvaux’un eserlerinin çoğunda kamuya açık alışılmamış mekanlarda çıplak ya da yarı çıplak kadınlar betimlenir. Venüs güzelliğine sahip ideal bedenlerdeki bu kadınlar, düşüncelere dalmış heykeller gibidir. Bu resimlerde, Antik roma mimarisini anımsatan mekanlardaki tuhaf bir tek kaçışlı perspektifin etkisi görülmektedir. Rahatsız edici perspektif içine yerleştirilen kadınlar ve diğer tüm imgeler cansız bir dekor öğesi olmaktan öte gidememişlerdir (Büyükkaya, 2014). Belirsiz bir zamanın içinde sıkışmış izlenimi veren öğeler, adeta gerçeküstücü bir atmosferin parçası içinde sıkışan uyumsuz parçalar gibidir.



Resim 1. Paul Delvaux, 1973, “Selinunte Harabeleri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 220 cm

Kaynak: URL2

“Selinunte Harabeleri” isimli bu esere ismini veren Selinunte Harabeleri, İtalyanın Sicilya kentinde yer alan arkeolojik sit alanıdır (Resim 1). Gerçeküstüçülük akımının en önemli temsilcilerinden olan Paul Delvaux’un gizemli ve fantastik bu eseri dikkat çekicidir. Kadın bedenlerinin cesurca sergilendiği eserde, resmin merkezinde çıplak iki kadın bedeni yer almaktadır. Metafizik kuralların hiçe sayıldığı bu eserdeki ikin kadın imgesinden biri olan sarı saçlı kadın, ön cepheden görünürken siyah saçlı olan diğer kadın adeta ona zıtlık oluştururcasına arka cepheden görünmektedir. İki sıra ağaç arasındaki bu kadınlar, resimdeki diğer figürler gibi adeta zamanda donakalmışlardır. Resmin sağ ön kısmında bir taş üzerinde oturan kadın yaşamın sembolü olan kırmızı renkli bir etek, siyah bir kazak giymekte ve çiçeklerle süslü bir şapka takmaktadır. Donuk gözlerle yeri seyreden kadın zarafetin simgesi niteliğindedir. Diğer iki kadın ne kadar çıplaksa bu kadında o kadar giyiniktir. Onun hemen karşısında boynunu sola çevirmiş olan bir başka kadın dikkat çekmektedir. Bereketin ve doğurganlığın sembolü göğüsleri dışarıda olan bu kadın sırtını arkasındaki ağaçlara dayamaktadır. Resmin sağ arka tarafındaki alanda Selinunte Harabelerindeki kazı alanı, heykeller ve yük vagonları yer alırken sol yarısında da yük vagonları ve yamulmuş elektrik direkleri göze çarpmaktadır. Arkadaki bu öğeler, “Chiricio” nun resimlerinde olduğu gibi ortak bir kaçış noktasına hızla yaklaşan perspektif çizgileriyle, cansız bir dekor öğesidir ve bütünüyle gerçekdışı bir ortamın parçası olarak, anlamsız ve uyumsuz karşılaşmalar için bir arka perde işlevi görmektedir” (Büyükkaya, 2014: 86). Resmin geneline soğuk bir ışık hakimdir. Resimdeki kadınların hiçbiri izleyiciye bakmazken zaman adeta durmuş gibidir.



Resim 2. Paul Delvaux, 1937, “Düğümler Gül” Nodes Rose, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121.5 x 160 cm

Kaynak: URL3

“Düğümler Gül” isimli bu eserde, idealize edilmiş vücutlarıyla Venüs güzelliğine sahip izleyiciye bakan kadın figürler dikkat çekmektedir (Resim 2). Bu kadınlardan biri, göğüs kısmından hediye paketi gibi kırmızı bir kurdeleyle bağlanmıştır. Başında tacıyla bir prenses edasındaki kadının kurdelenin kapattığı alan dışındaki tüm vücudu izleyiciye görsel bir şölen gibi sunulmaktadır. Hemen onun sağındaki başka bir figür, kurdelesinden sıyrılıp onu yere ayaklarının altına fırlatmıştır. Bu kadın sol elini bir şey ister gibi açmış ve avuç içine bakmaktadır. O kadının hemen sağ arkasında ayaklarının altında yerde ölümün temsili olan kurukafa imgesi dikkat çekmektedir. Kadınların genç ve diriliğiyle tezatlık oluşturan bu imge, aynı zamanda ölümün ne kadar da yakın olduğunu anımsatmaktadır. Arkadaki binaların hemen önünde oradan hızlı adımlarla uzaklaşmaya çalışan bir kadın görülmektedir. Resmin arkasından başka bir kadın kurdelesıyla sanki bir pist üzerinde manken edasıyla salınarak izleyiciye doğru gelmektedir. Resmin solundaysa saçını ve üst gövdesini saflığın ve temizliğin sembolü beyaz bir çarşafla kapatmış olan başka bir kadın gözlerini yere dikmiş bir vaziyette oracıkta adeta donakalmıştır. Resmin arkasında yer alan antik binalar oraya ait değilmiş izlenimi vermektedir. Resmin arka zemininde yer alan dağlar şehre çok yakındır. Neredeyse dağların eteklerine yerleştirilmiş bir kent izlenimi verilen bu eserde, tüm öğeler birbiriyle bütünlük sağlayamamıştır. Karanlığın içinde ay ışığıyla aydınlanan bu dağlar, kuraklıktan çatlamış ve etrafına taşlar saçılmıştır. Bu taşlar, çıplak ayakla etrafta dolaşan kadınların ayaklarının altında olan taşlarla bağlantı kurarken izleyiciyi de rahatsız etmektedir. Mimari bir dekora yerleştirilmiş izlenimi veren birbirinden ayrışan öğelerle kurgulanmış bu eserde sanatçı, düşsel bir dünya yaratmıştır. Sanatçının bu eserinde de gizemli atmosferde hipnoz olmuş gibi adeta donakalmış kadınlar etrafta dolaşmaktadır.



Resim 3. Paul Delvaux, 1938, “Uykulu Kasaba”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135 x 170 cm

Kaynak: URL4

“Uykulu Kasaba” isimli bu eserde Delvaux, yine mimari bir dekora yerleştirilmiş gibi duran ulaşılmaz hayal ürünü kadınlarıyla düşsel bir dünya yaratmıştır (Resim 3). Alacakaranlıkta, tanrının evi olarak bilinen dağların üstünden parlayan ay, etrafı aydınlatmaktadır. Dağların hemen önündeki Roma dönemini anımsatan mimari yapılar, adeta terk edilmiş bir kasaba izlenimi verirken kurumuş ağaçlar ve yerlerde etrafa atılmış taşlar, bu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Karanlığın içinde ışıltılı parlayan tek şey sanatçının betimlediği kadın figürleridir. Yere kadar uzanan sarmaşık şeklindeki saçlarıyla adeta doğayla bütünleşen Venüs güzelliğine sahip bu kadınlar, dişiliğin ve şehvetin sembolü olarak izleyicinin karşısındadır. Kurumuş ağaçların etrafında karanlıklar içinde dolaşan kadınlar ve resmin arka kısmında iki ağacın hemen ortasındaki koluna doladığı saflığın ve temizliğin sembolü beyaz çarşafı ile kadın yer almaktadır. Bu kadının ayaklarının altında ölümün sembolü kuru kafa, dikkat çekmekte ve bu imge karanlık atmosferin çarpıcılığını daha da arttırmaktadır. Resmin sağ tarafındaki dişiliğin ve şehvetin sembolü kadın imgesi, elini çenesinin altına koymuş gözlerini yere dikmiş bir şeyler düşünürken dalıp gitmiştir. Onun hemen karşısındaki kapıdan bir erkek çıkmaktadır. Bu figür üzerindeki kıyafetlerden dolayı resimdeki tüm çıplak figürlerle tezatlık oluşturmaktadır. Tam karşısındaki çıplak kadına göz ucuyla bile bakmayan bu figür, izleyicide rüya alanında izlenimi yaratmaktadır. Bu figürün hemen sol arkasında yer alan ve yaşamın canlılığının sembolü kırmızı renkli bir örtüyle sadece kafa kısmını örten kadın imgesi dikkat çekicidir. Normal şartlarda üzerindeki örtüyle vücudunu örtmesi beklenen bu kadın, kimliğini gizlemek istercesine sadece kafasını ve yüzünü kapatmaktadır. Sanatçının diğer resimlerinde de sıklıkla kullandığı bir imge olan bu kadın figürü, orada adeta bir asker gibi beklemektedir. Onun hemen arkasında ise vücudu ve saçları sarmaşıklarla kaplı bir kadın görülmektedir. Bu kadın, resimde izleyiciyle göz teması kuran ve bir anlamda izleyiciyi de bu esere dahil eden tek figürdür. Resimdeki tüm figürler aynı görüntü içinde olmasına karşın sanki birbirlerinden habersiz birbirlerini görmüyormuş gibi bir tavır içindedirler. İdeal bedenlerle sembolize edilen bu kadınlar, huzursuz edici atmosferle bütünleşmişlerdir.



Resim 4. Paul Delvaux, 1937, “Kadın-Ağaçlar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 150.5 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik, İtalya

Kaynak: URL5

“Kadın-Ağaçlar” isimli bu eserde ön planda dört kadın dikkat çekmektedir (Resim 4). Dişiliklerini olabildiğince cesurca gözler önüne seren dolgun ve canlı vücut hatlarına sahip bu kadınlar, yarı çıplaktır. Doğurganlığın ve bereketin sembolü iri göğüsleri olan bu kadınların alt gövdeleri toprağa kök salmış ağaç gövdeleri şeklinde betimlenmiştir.

Ağaç, dünya kültürlerinde doğurganlığın, ölümsüzlüğün, şansın, bereketin, sağlığın sembolüdür. Ruhsal, fiziksel ve fizikötesi dünyanın kutsallığını ve sürekliliğini anlatan ağaç, genellikle tanrısallığı ya da türeyişi simgelemiştir. Ağaç sembolizminde genellikle tanrı bir ağaçta tezahür eder, böylece ağaç, tanrının yeryüzündeki sembolü olur. Aynı anda ve sürekli olarak yeraltı dünyasıyla ve gökyüzüyle temasta ve iletişimde olan bu varlık, kozmolojik düzenin devamlılığını, gerçekliğini, bir ritme sahip oluşunu ve sürekli olarak yenilenmesini sağlamaktadır. Yaşamın ve evrenin kendisinden türediği ağaçlar ise “kutsal ağaç”, “dünya ağacı”, “evren ağacı”, “hayat ağacı” gibi çeşitli isimlerle anılmıştır” (URL6). “Kadının dişil enerjisi doğayla bir bütün halindedir. Kadının doğayla birlik ve bütünlük içinde oluşu tarihöncesi dönemlerden beri de evrensel bir özellik taşır. “Orman, ağaç ... gibi simgeler, cinsiyetin ve kimlik dönüşümünün bir metaforu olarak kurgulayan ve cinsiyetin performatif olarak kurulduğunu...” (URL6) söyleyen yaklaşımlarda kadın ve ağaç imgeleri birbirleriyle bütünleşmektedir. Ağaç imgesi, kadın kimliğinin sosyal ve kültürel denetimini de simgeler. Tüm “inanç ve kültürlerde tanrısal bir anlam biçilen ağaç sembolünün kadınıla ilişkisi türeme ve doğurganlık olgusu üzerinden de kurulmaktadır” (URL6). İfadeyiz ve birazda korkunç yüz ifadelerine sahip bu kadınlar, elleri ve kolları retorik jestlerle adeta donmuştur. Kadınların tam ortasında mezarı anımsatan taş bir mermerin üzerinde hediye paketi şeklinde bağlanmış bir kurdelenin sarılı olduğu ayna yer almaktadır. Gerçeğin sembolü olan aynada ağaçlarda imlediği gibi doğurganlığın, bereketin, analığın ve aynı zamanda da dişiliğin temsili olan kadın göğsü görüntüsü dikkat çekmektedir. Kadınların hemen sol arkasında yerde atılmış bir kumaş parçası ve onun arkasında da bir şeylerden kaçan tedirgin bir kadın görülmektedir. Resmin sağ arka kısmındaysa kadınlardan metrelerce uzaktaki erkek figürü bir yere doğru giderken uzaktan onlara bakış atmaktadır. Delvaux’un diğer resimlerindeki erkekler gibi bu erkek figür de çekingen ve kendi çizdiği dünyayla meşguldür. Bu figür her ne kadar resmin içinde de olsa adeta izleyici konumundadır.



Resim 5. Paul Delvaux, 1938, “Gece Ziyareti”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135 x 170 cm

Kaynak: URL7

“Gece Ziyareti” isimli bu eserde Delvaux, resmin arka planında alabildiğince kurak bir arazinin ardında sıralanmış dağlar betimlemiştir (Resim 5). Taşlık, kurak bu arazideki ağaçlar kurumuş ve kesilmiştir. Bu ağaçların kesilen dallarından umudun sembolü yeni filizler yeşermeye başlamıştır. Ortadaki ağacın dallarına konmuş mumlar, Tanrının biricik varlığını ve onun ilahi ışığını simgelerken ve izleyiciye Tanrıyı anımsatırcasına yanarken hemen o ağacın önünde yer alan ölümün sembolü kuru kafa imgesi dikkat çekmektedir. Bu imge, aynı zamanda ölü toprak ve kökleri çıkmış ölü ağaçlar ile bütünlük oluşturmaktadır. Yüzeyin çoraklığını ve verimsizliğini vurgulayan taşlar neredeyse tüm yüzeyi kaplamaktadır. Eserin ön planında yer alan üç çıplak kadın bedeni dikkat çekicidir. Yere kadar uzanan sarmaşık dallarından oluşan saçlarıyla bu iki kadın adeta doğayla bütünleşmiştir. Çünkü bu çorak ortamda resimdeki tek canlı toprakla bağlantı kuran kadınların sarmaşıklarla kaplı saçlarıdır. Kadınların saçları aynı zamanda onları saran ve vücudunu kapattığı için koruyan birer kalkan gibidir. Resmin ön sol kısmında yer alan kadın, vücudunu olabildiğince cesurca sergilerken başıyla da yere doğru bir bakış atmakta ve bu bakışla birlikte adeta zaman durmaktadır. Bu kadının hemen sağ arkasında binanın önünde iki kadın dikkat çekmektedir. Bu kadınlardan sağ taraftaki, elinde umudun simgesi gaz lambası tutmaktadır. Bu kadının üzerinde saflığın, temizliğin ve bekaretin sembolü beyaz bir örtü vardır. Üzerindeki bu örtüyle bedenini kapatması beklenen kadın, tersine göğsünden aşağısındaki tüm bedenini açıkta bırakacak ve adeta kimliğini gizlercesine başını ve göğüslerini kapatacak şekilde örtünmektedir. Elinde tuttuğu gaz lambasıyla önünden geçmekte olan kadının yolunu aydınlatan bir asker edasıyla orada durmaktadır. Hemen onun önünden geçen kadın nereye doğru gittiğinden emin bir halde ilerlerken sol elini de gaz lambasını almak istercesine kadına doğru uzatmaktadır. Resmin sol arkasında uzaklardaki kadın ise adeta onlara gözcülük yaparcasına etrafı gözetlemektedir. Soğuk renklerin hâkim olduğu bu eserdeki tüm öğeler yine birbirlerinden ayrışmakta, izleyiciye metafizik kuralların yok olduğu bir rüyayı anımsatmaktadır.



Resim 6. Paul Delvaux, 1939, “Ayna”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 135 x 170 cm

Kaynak: URL8

“Ayna” isimli bu eserde yer alan tek figür olan kadın imgesi, izleyiciye sırtını dönmüş bir vaziyette duvar kağıtları yırtılmış, tavan alçıları dökülmüş ve harabeye dönmüş bir odada tabure üzerinde oturmaktadır (Resim 6). Kadının içinde bulunduğu oda ne kadar yıkık, dökük ve harabeyse üzerinde oturduğu tabure ve giymiş olduğu kıyafet de o ölçüde şık ve albenilidir. Özenle toplanmış saçıyla ayna karşısında oturan bu kadının aynadan yansıyan görüntüsü tamamıyla çıplaktır. Ruhu ve hakikati yansıttığına inanılan ayna imgesi ve bu imgeden yansıyan görüntü çarpıcıdır. Bu görüntüdeki kadın, iri göğüslerini ve çıplak bedenini cesurca sergilemektedir. Duvar kağıtları yırtılmış ve sökülmiş, tavanındaki boya ve alçıları dökülmüş olan görüntüden de anlaşıldığı gibi aynadaki görüntü izleyiciye sırtını dönmüş kadınla aynı odadadır. Bireyin aynada kendine bakması, “kendini araması, kendini arama yolculuğu, hakikati kendi içinde araması, önceden dışarıda aradığı en büyük sırrın ... bilgelik anahtarının kendi içinde olduğunu fark etmesi, İlahi iradenin yansıdığı yeri, içindeki “spritüel tesir” kanalını keşfetmesi ve kendi içine dalarak hakiki benliğini, yüksek benliğini bulması” (Salt, 2010: 395) anlamlarına gelmektedir.

Ayna dışında hiçbir eşyanın yer almadığı bomboş oda, aynı zamanda mahrumiyeti temsil etmektedir. Bu odaya karşın aynadan yansıyan görüntüde arkada alabildiğince uzanan manzarada iki tane bina görünmektedir. Bu binaların hemen solundan kadına doğru sıralı şekilde uzanan uzun ağaçların tekrarlanması ve diziliş biçimi, resme ritim katmaktadır. Bu ritim, aynaya bakan kadının elbisesinin katlanma yerlerine doğru devam etmektedir ve böylece sanatçı resme derinlik vermektedir. Hemen kadının solunda gölgesi düşen tek bir ağaç dikkat çekmektedir. Bu ağaç imgesi, tanrıya ulaşma edasıyla adeta gökyüzüne doğru yükselmekte ve kadının kimliğinin de temsili haline gelmektedir. Göğe yükselmesinden dolayı ilerlemenin yani yükselmenin sembolü olan ağaç imgesi, “yeraltındaki kökler, yerdeki gövde ve nihayet göğe uzanan çiçek ya da meyvelerin ve yaprakların bulunduğu dallarıyla irtibatın sembolüdür” (Salt, 2010: 351). Yapraklarını döktükten sonra her baharda yeniden canlanan ve çiçek açan ağaçlar, aynı zamanda yeniden canlanmanın ve ölümsüzlüğün sembolüdür. Resimdeki Baobab ağacını anımsatan bu ağaçlar, “görmekli boyutları, uzun ömürlü ve dayanıklılığı... dayanıklılık, koruma ve yaratıcılık sembolüdür” (Wilkinson, 2011: 95). Ayna önünde duran figür ve aynada yansıtılan çıplak figür, ayrı dünyalara ait iki yabancı kadın gibidir. İfadesiz bir suratla yere bakan aynadaki kadın, doğanın içinde çıplak olarak resmedildiği için kendini doğa ile bütünleşmiştir ve doğayla bir olmanın sembolü haline gelmiştir.

SONUÇ

Delvaux'ın resimlerinde, metafizik kurallarının hiçe sayıldığı mekanlardaki giyinik erkeklere karşın çıplak ya da yarı çıplak kadınlar adeta birer heykel gibi hareketsiz durmaktadırlar. Antik Roma mimarisini anımsatan yapıların içinde yer aldığı kurgulanmış gerçeküstücü mekanlar ve atmosferler dikkat çekicidir. Delvaux resimlerinde insanı rahatsız eden çıplak kadınları ve giyinik erkekleri antik binaların sütunlu kemerleri arasında dolaşırlar. İzleyiciyle göz teması kurmayan bu figürler, antik Yunan heykelleri gibi hareketsiz bir şekilde öylece durmaktadır. Aynı zamanda Venüs'ü de anımsatan bu kadın figürleri, ideal güzellikleriyle izleyici karşısındadır. Sakin, dingin ve hüzünlü bu kadınlar, etrafında olan bitenin de farkında değildir. Rüya aleminde yaşar gibidirler (Altuner, 2020). Delvaux'un resimlerinde kadın yüce bir varlıktır. Fakat bu kadınlar aynı zamanda cinselliği ve şevheti de çağrıştırmaktadırlar.

Yapılan bu araştırma neticesinde kısaca denilebilir ki, Delvaux'un eserlerinde belirsiz bir zamanın içinde sıkışmış izlenimi veren tüm öğeler gerçeküstücü bir atmosferin parçası içinde sıkışan uyumsuz parçalar gibidir. Onun rahatsız edici bir perspektife sahip eserlerindeki tüm öğeler gibi kadınlar da adeta bir dekor öğesi olmaktan öte gidememektedir. Bir anlamda kendi rüyalarının öznesi olmuş ve birbirine benzeyen bu kadınlar, düşüncelere dalmış heykeller gibi güzel ve ulaşılmazdırlar. Soğuk bir ışığın hâkim olduğu eserlerde tematik obje olarak kullanılan kadınlar gizli erotizmi sembolize etmektedir.

KAYNAKÇA

Alexandrian, S. (2007). Surrealist Art. London: Thames and Hudson Word of art Lmt.

Altuner, H. (2020). "Surreal Resimde Kadın İmgesi". Ekev Akademi Dergisi, 24, Sayı: 82 s:151-172.

Büyükkaya, İ. T. (2014). "Gerçeküstücü Resmin Yapılanmasında Bilinçdışının Rolü". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Ana Sanat Dalı Resim Yüksek Lisans Programı. İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). İstanbul: Yem Yayınevi.

Leroy- Klingdöhr, C. (2006). Gerçeküstücülük. (Çev: Mehmet Tahsin Yalım). İstanbul: Remzi kitapevi.

Öztürk, D. (2019). "Günümüz Sanatında Yaşam ve Ölüm Sembolü Olarak Kafatası". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.

Salt, A. (2010). "Ansiklopedi Semboller". İstanbul: Ruh ve Maden Yayınları.

Suci, M. (2017). Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Ressamlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı. İstanbul.

Şişman, A. (2011). "Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş". İstanbul: Literatür Yayınları.

Wilkinson, K. (2011). "Semboller ve İşaretler". Çev. Seda Toksoy. Ankara: Alfa Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL1- Web: Boşnakoğlu, Merve (2018), "Metafizik Resim Üzerine" <https://karakoymono.com/2018/04/12/metafizik-resim-uzerine/> Erişim Tarihi: 03.02.2021

URL2- Web: <https://gohighbrow.com/paul-delvaux/> Erişim Tarihi: 01.02.2021

URL3- Web: <https://www.wikiart.org/en/paul-delvaux/nodes-rose-1937> Erişim Tarihi: 01.02.2021

URL4- Web: <https://www.wikiart.org/en/paul-delvaux/the-sleepy-town-1938> Erişim Tarihi: 01.02.2021

URL5- Web: <https://www.wikiart.org/en/paul-delvaux/women-trees-1937> Erişim Tarihi: 01.02.2021

URL6- Web: Ögüt, Hande (2019), “Kadın edebiyatında ve feminizmde orman, ağaç, bitki imgelem ve temsilleri” <https://t24.com.tr/k24/yazi/kadin-edebiyatinda-ve-feminizmde-orman-agac-bitki-imgelem-ve-temsilleri,2193> Erişim Tarihi: 01.03.2021

URL7- Web: <https://www.wikiart.org/en/paul-delvaux/night-visit-1938> (Erişim Tarihi: 01.02.2021)

URL8- Web: <https://www.wikiart.org/en/paul-delvaux/mirror-1939> (Erişim Tarihi: 01.02.2021)

OTONOM DUYUSAL MERİDYEN TEPKİ (ASMR) REKLAMLARININ DUYGU OLUŞTURMADAKİ ROLÜ

Merve ÇERÇİ
Marmara Üniversitesi, Türkiye
merve.cerci@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3638-5243>

<i>Atıf</i>	Çerçi, M. (2021). OTONOM DUYUSAL MERİDYEN TEPKİ (ASMR) REKLAMLARININ DUYGU OLUŞTURMADAKİ ROLÜ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 932-942.
-------------	---

ÖZ

Kullanımlar doyumlar yaklaşımı izleyicilerinin medya içerikleri aracılığı hangi doyumlar elde ettiği üzerine temellenen bir yaklaşımdır. Yaklaşımın reklamlara uygulanışı tıpkı kuramın çıkış noktası olan izleyicilerin medya içerikleri ile ne yaptığı sorusu gibi, reklamın izleyicilerine ne yaptığı değil izleyicilerin reklamlar ile ne yaptığının araştırılması temeline dayanmaktadır. Otonom Duyusal Meridyen Tepki'ler (ASMR) içeren videolar, izleyenlerini tetikleyerek onların vücutlarında karıncalanma, sıcaklık, gıdıklanma gibi duyuşsal fenomenler yaratmaktadır. Bu tetiklemeler için kullanılan yöntemler; fısıldayarak konuşma alüminyum folyo vb. malzemelerden çıkartılan sesler, tırnakların sert bir yüzeyde tıklatılması, yavaş hareket edilmesi, kahkahalar, elektrik süpürgesi ya da uçak sesi gibi seslerin kullanılması olarak sıralanabilir. Türkiye'de ve Dünya'da Otonom Duyusal Meridyen Tepki tekniği ile hazırlanan farklı reklam filmleri bulunmaktadır. Bu çalışmada ASMR reklamlarından izleyicilerin hangi duyuşsal doyumlar elde ettiği saptanmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda ölçümleme için ASMR içerikli reklamlardan yararlanılmıştır. Çalışmada veri toplamak için çevrimiçi anket yöntemi kullanılmış veri toplama aşaması sonucunda, toplamda 257 anket elde edilmiştir. Çalışmanın sonucunda ise; ASMR reklamlarının izleyicilerinde mutluluk, şaşırma ve tikslenme duygularını hissettirmede anlamlı bir etkiye sahip iken, üzüntü, korku ve öfke duygularını hissettirmede anlamlı bir etkiye sahip olmadığı belirlenmiştir. Çalışmada, 6 temel duyuş içinde yer almayan ve doğrudan ölçümlenmeye çalışılmamasına rağmen, katılımcılar tarafından belirtilen 3 duyuş da yer almaktadır. Bu duyuşlar cinsellik, sakinlik ve de strestir. Bunların yanı sıra sonuçlar göstermektedir ki; kadın katılımcılar ölçümlenen tüm duyuşlarda erkek katılımcılardan fazla bir yüzdeye sahip iken bu durumun yalnızca cinsellik duyuşunda farklıdır. Diğer bir sonuç ise, korku, öfke, sakinlik ve stres duygularını erkek katılımcıların hiçbirinin hissetmemesidir. Yaş değişkeni ile duyuşlara karşılaştırılarak bakıldığında; mutluluk duyuşunun 18 yaş ve altı katılımcılarda daha fazla hissedildiği 18-34 yaş arasındaki katılımcıların bu içerikteki reklamlara yönelik korku ve stres duyuşu hissettikleri ortaya çıkmıştır. Hedef kitlesi üzerinde bu tarz içeriklere sahip reklamların hangi duyuşlar yarattığını bilmek markalar açısından hedef kitlesinin duyuşlarını yönlendirmek için ASMR reklamlarını önemli birer enstrüman haline getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: İletişim, Reklam, ASMR, Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı.

THE ROLE OF AUTONOMOUS SENSORY MERIDIAN RESPONSE (ASMR) ADVERTISEMENTS IN CREATING EMOTION

ABSTRACT

Uses gratifications is an approach that is based on the gratifications of the audience through media contents. The application of the approach to advertisements, just like the question of what the viewers do with media contents, which is the starting point of the theory, is based on researching what the audience does with the ads, not what the advertisement does to its audience. Videos containing Autonomous Sensory Meridian Responses (ASMR) trigger the audience and create sensory phenomena such as tingling, warmth, and tickling in their bodies. The methods used for these triggers; whispering speech aluminum foil etc. The sounds produced by the materials can be listed as clicking the nails on a hard surface, moving slowly, laughter, using sounds such as vacuum cleaner or airplane noise. In this study, it was tried to determine which emotions ASMR advertisements make their audience gratifications. In this study, the online questionnaire method was used to collect data, and as a result of the data collection phase, a total of 257 surveys were obtained. As a result of the study; While ASMR advertisements had a significant effect in making the audience feel feelings of happiness, surprise, and disgust, it was determined that they did not have a significant effect on making the audience feel the feelings of sadness, fear, and anger. In the study, 3 emotions are not included in the 6 basic emotions and although they are not directly measured. These feelings are sexuality, calmness, and stress. Besides these, the results show that; female respondents had a higher percentage than male respondents in all emotions measured, this was only different in sense of sexuality. Another result is show ys. that none of the male participants felt the feelings of fear, anger, calmness, and stress. The important thing that knowing consumers feeling to give something which they really want. When looked at by comparing the age variable with the emotions; It was found that the feeling of happiness was felt more in the participants aged 18 and under. In addition, it was revealed that the participants between the ages of 18-34 felt a sense of fear and stress for the advertisements in this content. Knowing what emotions the ads with such content create on the target audience makes ASMR ads an important instrument for directing the emotions of the target audience for brands.

Keywords: *Communication, Advertising, ASMR, Uses and Gratifications.*

GİRİŞ

Reklamlar, hedef kitlesini ikna etmeye yönelik hem duygusal hem de bilişsel içerikte mesajlar taşıyan unsurlardır. Bir iletişim unsuru olan reklamlar gelişen teknolojiler ile değişip gelişmekte yenilenmektedirler. Örneğin gerçek zamanlı pazarlama reklamları yeni medya teknolojileri sayesinde tüketicilerine hemen o an olmuş bir olay ile ilgili içeriklerle ulaşabilmektedir. Bunun yanı sıra değişen yalnızca reklamın mecrası da değildir. İçerik açısından da reklamların değişimden bahsetmek mümkündür. Geleneksel bir mecra olan gazetede reklamlar ile birlikte yer alan QR kodlar bu değişimi bize göstermektedir.

Otonom Duyusal Meridyen Tepkiler İngilizce kısaltılması ile ASMR, izleyicilerine karıncalanma ya da sıcaklık olarak tarif edilen hisler yaşatan bir tekniktir. Hem görsel hem de işitsel uyarılar kullanılan bu tekniğin reklam filmlerine uyarlanması ile ortaya çıkan reklamlar ASMR reklamları olarak adlandırılmaktadır. Bu teknik ile hazırlanan reklamlar dünyada ve Türkiye’de de hem geleneksel bir reklam mecrası olan televizyon reklamlarında hem de yeni bir mecra olan internette yer alan internet reklamlarında kullanılmaktadır. ASMR tekniği ile hazırlanan ve dünya üzerindeki en pahalı medya satın alımlarından biri 2019 Superbowl turnuvasında (URL-6) yer alan Pure Gold isimli biraya ait ASMR reklamı bir anlamda bu reklamlara yönelik ilgiyi üzerine çekmiştir. ASMR reklamlarının diğer ASMR videolarının da hedeflediği gibi temel amacı izleyicilerinin tetiklenmesi sağlayarak onlara duygusal ve fiziksel doyumlar yaşatabilmektedir.

Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımının ortaya çıktığı dönem medyanın “güçlü etkiler dönemi” olarak bilinen ve medya içeriklerinin izleyicilerini adeta sihirli bir mermi gibi vurduğu iddiasının kabul gördüğü dönemdir. Kullanımlar doyumlar yaklaşımı böyle bir dönemde hâkim bir görüşü bir anlamda başağı tutarak gerçeklere bir de böyle bakılması gerektiği iddiası ile ortaya çıkmış ve izleyicilerin medya içerikleri ile ne yaptığı sorusu ile temellenmiştir. Yaklaşımın sonraki yıllarda reklamlara da uyarlanarak tıpkı diğer içerikler gibi reklamların izleyicilerine ne yaptığı değil izleyicilerin reklamlar ile ne yaptığı ya da diğer bir ifade ile reklamlar aracılığı ile hangi doyumları elde etmeyi amaçladığı araştırmaya koyulmuştur. Kullanımlar doyumlar yaklaşımın reklam uyarlandığı son çalışmalar bize reklam izleyicisinin reklam mesajlarının pasif bir alıcısı değil tersine bu mesajları kendi doyumlarına göre işleyen aktif bir kullanıcısı olduğunu göstermektedir (Jones, 2004: 10).

Bu çalışma ASMR tekniği kullanılarak hazırlanan reklamların izleyicileri tarafından duygusal bir doyum amacı ile kullanıldıkları varsayımı üzerine temellenmektedir. Bu varsayımdan yola çıkarak izleyicilerin ASMR reklamları aracılığı ile hangi duygularını doyurdukları bu reklamların onlarda hangi duyguları uyandırdığı saptanmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada katılımcılara, Türkiye’de çalışmanın hazırlandığı dönemde 3 tane örneği bulunan ASMR tekniği kullanılarak hazırlanmış reklam filmi izletilerek katılımcıların bu reklamlar aracılığı ile 6 evrensel duygudan hangi ya da hangileri ile ilgili bir doyum yaşadıkları saptanmaya çalışılmıştır. Çalışma çalışmaya konu olan “Otonom Duyusal Meridyen Tepki” kavramının alanyazında üzerinde fazlaca çalışılmamış bir konu olması ve kavramın kullanımlar doyumlar yaklaşımı çerçevesinde temellendirilmesi nedeni ile alana katkı yapacak nitelikte bir çalışmadır.

LİTERATÜR

Kullanımlar Doyumlar Yaklaşımı

Kullanımlar doyumlar yaklaşımı 60’lı yıllarda Katz’ın medyanın güçlü etkiler dönemine ait “medya izleyicilere ne yapıyor? Sorusu yerine paradigma değişikliğine sebep olacak şu soru ile ortaya çıkmış bir yaklaşımdır: İzleyiciler medya ile ne yapıyor? (Katz,1959). Yaklaşım o dönemde var olan yaklaşımlardan farklı olarak izleyiciyi etkin bir konuma yerleştirmiş bu hali ile izleyicilerin maruz kaldıkları mesajların pasif birer alıcısı konumunda değil de aktif birer işleyicileri olduğu var sayımında temellenmiştir (Katz vd., 1973). Ayrıca Katz bu yaklaşımda medyanın ihtiyaçların doyurulmasında diğer kaynaklarla rekabet halinde olduğu ve kişilerin medyadan aradığı doyumların bilgilenme ihtiyacından eğlenceye doğru kaymakta olduğu iddia etmektedir (Katz vd., 1973). Başka bir ifade ile medya içeriklerini tüketenler bilgilenme gibi rasyonel bir ihtiyacı doyumaktan eğlence gibi duygusal bir ihtiyacın doyurulmasına doğru kaymaya başlamışlardır. McQuail vd. (1972) doyumları 4 başlıkta ele alır: Eğlence, bireysel ilişkiler, kişisel kimlik ve gözetme. İlk dönem araştırmaları ise izleyicilerin doyuma 3 farklı kaynak aracılığı ile elde ettiğini iddiası üzerine temellenmektedir; medya içeriği, maruz kalma ve de sosyal bağlamlar (Katz vd. 1975: 510-514). İlerleyen yıllarda ise farklı gruplarının yer aldığı birçok çalışma alanyazında yer almaktadır. Kullanımlar doyumlar yaklaşımın reklamlara uygulanışı tıpkı kuramın çıkış noktası olan izleyicilerin medya içerikleri ile ne yaptığı sorusu gibi, reklamın izleyicilerine ne yaptığı değil izleyicilerin reklamlar ile ne yaptığı sorusu üzerine temellenmiştir (O’Donohoe, 1993:55; Jones vd. 2003). Bu bağlamda yaklaşım izleyicilerin reklamlar aracılığı ile çeşitli ihtiyaçlarını karşıladıkları iddiasını taşımaktadır. Bu iddiadan yola çıkarak, Alwitt ve Praphaker (1992) kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı temelinde izleyicilerin reklamlar aracılığı ile neleri doyumlamak istedikleri saptamaya çalıştıkları çalışmaları sonucunda 4 temel başlık belirlemişlerdir. Buna göre izleyiciler; hazzal bir doyum elde etmek, bilgilenmek, sosyal olarak öğrenmek ve de değer görmek adına reklamları izlemektedir. Crosier (1983) ise bu doyumları 7 başlık altında toplamıştır. Crosier’e göre izleyiciler; ürün bilgisi elde etmek, eğlenmek, reklamlar aralığı ile örtülü bir güvence hissetmek, reklamların katma değeri, satın alma öncesi içlerini rahatlatmak ve bu yol ile şüphelerini gidermek, temsili olarak bir deneyim yaşamak için ve ilginlik gibi doyumlar elde etmek için reklamları izlemektedirler.

Otonom Duyusal Meridyen Tepki (ASMR) Kavramı

Duyusal bir fenomen konumunda olan Otonom Duyusal Meridyen Tepki (ASMR)'de bireyler başın üst kısmından başlayarak kafa derisinde, boynun arkasında ve zaman zaman başka alanlarda belirli tetikleyici işitsel ve görsel uyarmalar; karıncalanma, statik ve sıcaklık olarak tarif edilen vücudun tamamına yayılan hisler yaşamaktadırlar (URL-8; Barrat ve Davis, 2015:16). Bu yaşanan hisler ise kimi zaman dakikalarca hissedilmeye devam edebilmektedir (Del Campo ve Kehle, 2016). Bu fenomenin kullanıldığı ASMR videolarında fısıldama, kişisel dikkat, keskin sesler, yumuşak bir ton ile konuşma, yüzeylere hafifçe vurma, kaşınma gibi duysal tetikleyiciler yer almaktadır (Barratt ve Davis, 2015: 16). Bu duysal tetikleyiciler bir anlamda izleyicilerinde “huşu duygusu” uyandırmaktadır. ASMR'nin tanımlanması yeni olsa da bu hisler aslında oldukça eskidir. Kolektif olan bu hislerin ortaya çıkıp tanımlanması ve başkalarında da var olduğunun bilinmesini sağlayan ise sosyal mecralar ve sosyal mecraların kullanıcılarına sunduğu etkileşim olanağıdır (Poerio vd., 2018: 2). Başka bir ifade ile, sosyal medyanın tüm dünyada yaygın kullanılması sonucu insanlar kişisel düzeyde onları rahatlattığını bildikleri bu uyarılara dair duygularının başkaları tarafından da paylaşıldığını öğrenme fırsatına kavuşmuştur. ASMR videoları çeken kişilere “ASMRist” olarak adlandırılmaktadır (Young ve Blansert, 2015). ASMRist'ler YouTube'da binlerce içerik üretmekte ve bu nedenle de milyonlarca izleyiciye sahip olmaktadır. ASMR'nin bir internet trendi olarak kökenleri, 2009'da Maria adlı bir Rus kadın tarafından başlatılan ve yatıştırıcı bulduğu sesler ile videolar çekmeye karar veren ve bugün 1,99 milyon kişi takipçisi olan Gentle Whispering adlı bir YouTube kanalına dayanmaktadır (URL-4). YouTube'da yer alan ASMR içeriği taşıyan videoların izlenme sayıları incelendiğinde bu videoların milyonlarca insana ulaştığı görülmektedir. En çok izlenen ASMR video içerikleri ise; tıbbi muayenelerin simülasyonları, saç kesimi ve masajlar, havlu katlama eğitimleridir (Poerio, vd., 2018: 2). İzleyiciler bu videoları kimi zaman rahatlamak kimi zaman da tetiklenmek için izlemekte, bunları yanı sıra uykuya geçiş için birer aracı olarak kullanabilmektedirler (URL-7).

Tablo 1: ASMR İçerikli YouTube Kanalları'nın Görüntülenme Sayıları

İsmi	Görüntülenme sayısı 2014	Görüntülenme Sayısı 2020
WhisperTalkStudios	218,900	3.964.014
GentleWhispering	88,311,107	831.962.628
MassageASMR	46,575,761	348.447.626
Fairy Char ASMR	9,008,828	131.256.057
Ephemeral Rift	27,053,163	377.464.616
ASMRRequests	648,590	136.926.106
TheUKASMR	7,734,238	*

*191B abone sayısına erişilmiştir. Youtube <https://www.youtube.com/user/TheUKASMR/about> sayfasında toplam görüntülenme sayısı yer almamaktadır.

Yukarıda yer alan Tablo 1'deki “2014 Görüntülenme Sayıları” sütunu Barrat ve Davis'in (2015: 2) çalışmasından alınmıştır. Tablonun sol tarafında 2014 yılına ait en popüler ASMR kanallarında yer alan toplam görüntüleme rakamları yer almaktadır. Tablonun sağ tarafına eklenen rakamlar ise 2020 yılının son ayına ait güncel görüntülenme rakamlarıdır. Tablo 1'e göre 2020 yılına ait güncel görüntülenme rakamları bu sitelerin 6 yıl gibi bir süre içerisinde izlenme oranlarını 10 katına çıkardıklarını göstermektedir. Bu veriler bu videolara artan ilginin rakamlara yansımış hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Otonom Duyusal Meridyen Tepki (ASMR)'nin Reklamlara Sıçrayışı

ASMR tekniği uzun tırnakların sert bir cisme vurularak ses çıkartıldığı, fısıldayarak konuşulan, yavaş hareket edilen mümkün olduğunca çok sessiz ve fısıltının izleyicilere ulaştırıldığı bir tekniktir. Bu teknik her türlü görüntü ve ses içeriği sağlayan mecrada kullanılabilir durumdadır. Bu durum ASMR reklamlarını ortaya çıkarmış ve böylece günümüzde bu tekniğin kullanıldığı hem televizyon hem de internet reklamları var olmuştur. Bu tekniğin reklamlarda kullanıldığı ve bu kullanımı ile dikkatlerin bu tekniğin üzerine çekildiği ilk örnek Pure Gold adlı bir bira ile reklamına aittir. Bu bira markası en pahalı medya satın alımlardan biri olan 2019 Superbowl turnuvasında (URL-6) 45 saniyelik bir yer satın alarak ASMR reklamını ana akıma taşımış böylece ASMR'nin kullanıldığı en çok kişi tarafından izlenen ve bilinen reklam olarak literatürde yerini almıştır. Reklamda: "okyanusa bakan görkemli kayalıklarla çevrili iki mikrofonun önünde bir masada oturan oyuncu Zoe Kravitz, mikrofonlara doğru eğilip ve fısıldamaktadır: "Haydi hep birlikte deneyimleyelim ... bir şeyler ... birlikte." Saf Altın şişesini düz kutunun üzerinde sürükleyip alıp ve tırnaklarını cama vurmaktadır. Kravitz sesi hala kısıkken, "Burası ... o kadar saf ki ... onu hissedebiliyorsun," demektedir. Şişeyi masanın yüzeyine doğru kenarı üzerinde döndürüp sonra kapağı açmaktadır. Birayı bardağa döken Kravitz, köpüren baloncuklar eşliğinde dudaklarında hafif bir gülümsemeyle arkasına yaslanmaktadır (URL-2)". Türkiye'de ise bu tekniğin kullanıldığı 3 reklam yer almaktadır. Bu reklamlardan ilki 16 Şubat 2016 tarihinde yayınlanan "Ülker Çikolata Fıstık Rüyası" reklamıdır. Yalnızca dijital platformlarda yer alan bu reklam 46 saniyedir. Reklamın ilk 2 saniyesinde "kulaklığı tak ve çikolatanın sesini dinle" uyarısı yer almaktadır. Reklamın devamında ise Ülker fıncıklı çikolatanın paketinin açılma hissettirici reklam karakterinin tırnaklarını çikolatanın üzerinde gezdirişini sonrasında ise burnuna yaklaştırıp kokladığı görülmektedir. Reklamda tıpkı ASMR videoları çeken kişilerin sıklıkla tercih ettiği bir açı olan burnun yarısından itibaren yüzünün aşağısının görüldüğü bir açı tercih edilmiştir. Kokladıktan sonra ise çikolatayı iç geçirerek ısırılmaktadır. Sonrasında ise çikolatayı yerken ağızından çıkan sesler ve gülümseme görülmektedir (URL-1). 7 Kasım 2019 tarihinde yayınlan LCW Reklam'ı ise 1.38 saniyelik "Kıyafetlerin Sesini Aç" isimli reklamdır. Yine Ülker reklamı gibi bu reklamda dijital platformda yer almaktadır. Bu reklamda da kullanılan karakter kadındır ve yine açı olarak burnundan aşağısı tercih edilmiştir. Reklamda öncelikle online alışveriş için basılan klavye tuşlarının ve izlengeç hareketlerinin sesleri duyulmaktadır. Sonrasında siparişin gelişi ve kutusunun naylon paketinin açılışı görülmektedir. Reklamda ürünün kutunun dokusunun daha iyi anlaşılması için reklam karakterinin tırnakları ile kutuyu tıkradmasını duymakta ve görülmektedir. Kutudan çıkan montun üzerinde yer alan aksesuarlarının seslerinden sonra bir başka mont gösterilerek onun üzerinde de reklam karakterinin parmaklarını gezdirmesi görülmekte ve izleyiciye gezdirirken çıkan sesler dinletilmektedir (URL-3). Türkiye'de ki ASMR Reklam örneklerinden bir diğeri ise televizyonda yer alan 2020 yılına aile Head & Shoulder Reklam'ıdır. Oyuncu Serenay Sarıkaya'nın rol aldığı reklam 24 saniyedir. Reklam Serenay Sarıkaya'nın sus işareti ve şiiş sesi ile başlamaktadır. Bu reklamda diğer reklamdan farklı olarak reklam karakteri tamamıyla görülmektedir. Serenay Sarıkaya reklamda fısıltı ile şunları söylemektedir: "Saçlarımın sırrı temiz bir saç derisi yeni Head & Shoulder Supreme içindeki miseler suyu ve argan yağı ile saçlarım yumuşak parlak ve tertemiz. Benim sırrım yeni Head & Shoulder Supreme." (URL-5).

METODOLOJİ VE BULGULAR

Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımına göre izleyiciler reklamları çeşitli doyum arayışları nedeni ile izlemektedir. Alanyazında var olan çalışmalar bu doyumların bazılarının hazzal doyumlar ya da eğlence gibi duygu temelli olduklarını göstermektedir (O'Donohoe, 1993:55; Jones vd. 2003; Alwitt ve Praphaker, 1992; Crosier 1983). Bu çalışmanın temel amacı; izleyicilerin ASMR reklamları aracılığı ile, Ekmen vd. (1972)'nin tanımladıkları evrensel temel duygulardan hangileri ile ilgili doyum sağladıklarını saptamaya çalışmaktır. Başka bir ifade ile bu çalışmada ASMR reklamlarının mutluluk, üzüntü, korku, öfke, şaşırma ve tikslenme duygularından hangi ya da hangilerini doyurmada anlamlı bir etkiye sahip olduğunu belirlenecektir. Bu amaç doğrultusunda (Poerio, vd., 2018: 7; O'Donohoe, 1993:55; Jones vd. 2003; Alwitt ve Praphaker, 1992; Crosier 1983)'nin çalışmalarına dayandırılarak geliştirilen hipotezler aşağıda yer almaktadır:

H^1 : ASMR reklamları izleyiciler üzerinde mutluluk duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

H^2 : ASMR reklamları izleyiciler üzerinde üzüntü duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

H^3 : ASMR reklamları izleyiciler üzerinde korku duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

H^4 : ASMR reklamları izleyiciler üzerinde öfke duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

H^5 : ASMR reklamları izleyiciler üzerinde şaşırma duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

H^6 : ASMR reklamları izleyiciler üzerinde tikslenme duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

18 yaş altı ve 65 yaş üstü katılımcılar bu çalışmanın ana kümesini oluşturmaktadır. Araştırmada zaman ve maliyet kısıtlaması nedeni ile kolayda örnekleme yöntemi seçilmiştir. Çalışmada kullanılan 6 ifadeden oluşan duygu seti Ekmen vd. (1972) tarafından tanımlanan duygu setidir. Duygulara ek olarak araştırmada katılımcıların demografik özelliklerine ait 2 soru bulunmaktadır. Türkiye’de ASMR içeriğine sahip yalnızca 3 tane reklam filmi (LCW, Head & Shoulders ve Ülker Çikolota) bulunmaktadır. Katılımcılar bu 3 reklam filminden bir tanesini rastgele olarak izlemektedirler. Araştırmada katılımcılara demografik özelliklerine ait 2 sorunun yanında hangi reklam filmini izledikleri de sorulmaktadır.

Araştırmada veri toplama aracı olarak çevrimiçi anket yöntemi kullanılmıştır. Google Formlar sitesinin kullanıldığı araştırmada anketlerin eksiksiz toplanabilmesi için çevrimiçi platformda gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Buna göre katılımcılar demografik bilgilerine ait 2 soruyu yanıtlamadan bir sonraki bölüme geçememektedirler. Sonraki bölümde ise 3 reklam filminde bir tanesi rastgele karşısına çıkmaktadır. Kasım 2020- Ocak 2021 tarihleri arasında erişime açık kalan platformdan, toplamda 257 anket elde edilmiştir. Veriler SPSS 26.0 paket programı kullanılarak analize tabi tutulmuştur.

Tablo 2: Katılımcıların Demografik Özellikleri ve Reklam Filmleri

	Cinsiyet		Yaş			İzlenen Reklam Filmi		
	Frekans	Yüzde		Frekans	Yüzde	Frekans	Yüzde	
Kadın	177	%68,9	35-64	102	%39,7	Head & Shoulders.	63	%24,5
Erkek	80	%31,1	18-34	148	%57,6	Ülker	95	%37
			18’den küçük	7	%2,7	LCW	99	%38,5
Toplam	257	%100	Toplam	257	%100	Toplam	257	%100

Anketi cevaplayan 257 katılımcının demografik özellikleri Tablo 2’de yer almaktadır. Tablo2’e göre katılımcıların %68,9’u (n=177) kadın, %31,1’i (n=80) erkektir. Katılımcıların yaş dağılımlarına bakıldığında ise en çok katılımcının %57,6 (n=148) ile 18-34 yaş arasındadır. Yüzde olarak 2. sırayı %39,7 ile (n=102) 35-64 yaş arası katılımcılar sonraki sırayı ise %2,7 (n=7) ile 18’den küçük katılımcılar almaktadır. 65 yaş üstü katılımcılar araştırmaya dahi edildiği halde bu yaş aralığında hiç kimse anketi cevaplamamıştır.

Araştırmada katılımcılara Türkiye’de yalnızca 3 tane örneği bulunan ASMR reklamlarından yalnızca biri tesadüfi bir şekilde izlettirilirmiş sonra da katılımcılara hangi reklam filmini izledikleri sorulmuştur. Bu dağılıma bakıldığını yüzdelerin birbirlerine oldukça yakın olduğu görülmektedir.

Buna göre katılımcıların %24,5'i (n=63) Head & Shoolders reklamını, %37'si (n=95) Ülker reklamını ve %38,5'i (n=99) LCW reklamını izlemiştir.

Hipotezlerin Test Edilmesi

Bu çalışmanın temel amacı, ASMR reklamları aracılığı ile katılımcıların 6 temel duygunun hangilerinden doyum hissettiklerini saptamaktır. Bu amaç doğrultusunda ölçümlenen 6 temel duyguya ait frekans ve yüzdeler Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3: ASMR Reklamları Duygular

	Frekans	Yüzde
Mutluluk	125	%48,6
Üzüntü	-	-
Korku	1	%0,4
Öfke	5	%1,9
Şaşırma	47	%21,8
Tiksinme	56	%28,7
	Toplam 236	%91,1

Tablo 3'de yer alan verilere göre;

H¹: ASMR reklamları izleyiciler üzerinde mutluluk duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir. Hipotez 1 doğrulanmaktadır. Katılımcıların %48,6'sına (n=125) ASMR reklamları mutluluk duygusu hissettirmektedir.

H²: ASMR reklamları izleyiciler üzerinde üzüntü duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir. Hipotez 2 doğrulanmamıştır. Araştırmaya katılan katılımcıların hiçbiri ASMR reklamlarının onlarda üzüntü duygusu yarattığını belirtmemiştir.

H³: ASMR reklamları izleyiciler üzerinde korku duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir. Hipotez 3 doğrulanmamıştır. Katılımcıların yalnızca %0,4'ü (n=1) ASMR reklamlarının kendisinde korku duygusu hissettirdiğini belirtmiştir.

H⁴: ASMR reklamları izleyiciler üzerinde öfke duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir.

Hipotez 4 doğrulanmamıştır. Katılımcıların yalnızca %1,9'ü (n=5) ASMR reklamlarının kendisinde korku duygusu hissettirdiğini belirtmiştir.

H⁵: ASMR reklamları izleyiciler üzerinde şaşırma duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir. Hipotez 5 doğrulanmaktadır. Katılımcıların %21,8'ine (n=47) ASMR reklamları şaşırma duygusu hissettirmektedir.

H⁶: ASMR reklamları izleyiciler üzerinde tikslenme duygusu oluşturmada anlamlı bir etkiye sahiptir. Hipotez 6 doğrulanmaktadır. Katılımcıların %28,7'sine (n=56) ASMR reklamları tikslenme duygusu hissettirmektedir.

Araştırma doğrudan ölçülenmediği halde katılımcılar Tablo 4'te yer alan duyguları da hissettiklerini belirtmişlerdir. Tablo 4'e göre katılımcıların %5,8'ine (n=15) ASMR reklamları cinsellik duygusu hissettiriyorken %0,8'ine (n=2) sakinlik %2,3'üne (n=6) ise stres duygusu hissettirmektedir.

Tablo 4: Diğer Duygular

	Frekans	Yüzde
Cinsellik	15	%5,8
Sakinlik	2	%0,8
Stres	6	%2,3
Toplam	23	%8,9

Araştırmada yaş ve cinsiyet demografik değişkeni ile bu duygulara bakıldığında ise çıkan sonuçlar Tablo 5 ve Tablo 6'da yer almaktadır.

Tablo 5: Duygular ile Cinsiyet Karşılaştırma

Cinsiyet	Mutluluk	Korku	Öfke	Şaşırma	Tiksinme	Cinsellik	Sakinlik	Stres	Toplam
Kadın	88	1	5	31	39	5	2	6	177
	%34,2	%0,4	%1,9	%12,1	%15,2	%1,9	%0,8	%2,3	%68,9
Erkek	37	0	0	16	17	10	0	0	80
	%14,4	%0	%0	%6,2	%6,6	%3,9	%0	%0	%31,1
Total	125	1	5	47	56	15	2	6	257
	%48,6	%0,4	%1,9	%18,3	%21,8	%5,8	%0,8	%2,3	%100

Tablo 5'de yer alan bilgilere göre, ASMR reklamları 88 (%34,2) kadına mutluluk duygusu hissettirenken bu sayı erkeklerde 37'dir (%14,4). Bu reklamlar yalnızca bir katılımcıya korku duygusu hissettirmiştir o katılımcı da kadındır. Ayrıca 5 (%1,9) katılımcıya öfke hissettirmiş ve bu katılımcılar da kadındır. ASMR reklamları 31(%12,1) kadına şaşırma duygusu hissettirenken bu rakam erkeklerde 16'dır.(%6,2). Bu reklamlar araştırmaya katılan 39 (%15,2) kadına ve 17 (%6,6) erkeğe tiksinme duygusu hissettirmiştir. Doğrudan ölçümlenmediği halde katılımcıların belirttiği diğer duygular cinsellik, sakinlik ve stres duygularıdır. Buna göre; bu reklamlar 5 (%1,9) kadına cinsellik duygusu hissettirenken bu rakam erkeklerde 10'dur (%3,9). Bu araştırmada ASMR reklamları yalnızca 2 (%0,8) kadına sakinlik 6 (%2,3) kadına da stres duygusu hissettirmiştir.

Tablo 6: Duygular ile Yaş Karşılaştırma

Cinsiyet	Mutluluk	Korku	Öfke	Şaşırma	Tiksinme	Cinsellik	Sakinlik	Stres	Toplam
18 ↓	5	0	0	0	0	0	2	0	7
	%1,9	%0	%0	%0	%0	%0	%0,8	%0	%2,7
18-34	73	1	5	21	38	4	0	6	148
	%28,4	%0,4	%1,9	%8,2	%14,8	%1,6	%0	%2,3	%57,6
34-65	47	0	0	26	18	11	0	0	102
	%18,3	%0	%0	%10,1	%7,0	%4,3	%0	%0	%39,7
Total	125	1	5	47	56	15	2	6	257
	%48,6	%0,4	%1,9	%18,3	%21,8	%5,8	%0,8	%2,3	%100

Tablo 6'da yaş demografik değişkeni ile duygulara karşılaştırmalı olarak yer verilmiştir. Tablo 6'ya göre; 18 yaşından küçük katılımcılar yalnızca iki tane duygu hissettiklerini belirtmiştir bir tanesi mutluluk (n=5) (%1,9) diğeri ise sakinlik (n=2) (%0,8) duygusudur.18-34 yaş arasındaki katılımcılardan 73 (%28,4) kişi mutluluk duygusu hissederken 1 (%0,4) kişi korku ,5 (%1,9) kişi öfke,

21(%8,2) kişi şaşırma, 38 (%14,8) kişi tikslenme 4 (%1,6) kişi cinsellik 6 (%2,3) kişi ise stres duygusu hissetmiştir. 34- 65 yaş arasındaki katılımcılarından 47 (%18,3) kişi mutluluk, 26 (%10,1) kişi şaşırma, 18 (%7,0) kişi tikslenme, 11 (%4,3) kişi ise cinsellik duygusu hissetmiştir.

SONUÇ

ASMR reklamları aracılığı ile katılımcıların hangi duygusal doyumları hissettiklerini ölçümlemeyi amaçlayan bu çalışma, bize yeni bir teknik kullanılarak hazırlanan bu reklamların izleyicileri tarafından farklı duygusal doyumlar için kullanıldığını göstermiştir. Araştırmaya katılımcıların demografik özelliklerine bakıldığında çoğunluğu kadınların (Kadın n=177 Erkek n=80) oluşturduğu görülmektedir. Araştırmada en çok katılımcı %57,6 (n=148) ile 18-34 yaş aralığındadır. Ayrıca araştırmada dahil edilmesine rağmen 65 yaş ve üstü hiçbir katılımcıdan ölçüm alınamamıştır. Bunun nedeni ise 65 yaş üstü kişilerin internet kullanım oranlarının düşük olmasıdır.

Alanyazında yer alan çalışmalar (Barratt ve Davis, 2015; Poerio vd., 2018; URL-7) ASMR içeriğine sahip videoların izleyicilerinde duygulanım yarattığını göstermektedir. Bu çalışma bize bu teknik ile hazırlanan reklamların da izleyicilerinde duygulanım yarattığını göstermektedir. Bu duygular rahatlama ile rahatsız edici hissetme arasında geniş bir skalada yer almaktadır. Gerek yerli gerekse yabancı alanyazında yer alan çalışmalarda katılımcılara izletilen içerikler doğrudan reklam filmleri değilse de ASMR içerikli videolardır. Bu çalışmada ise bu teknikten yararlanılarak çekilen reklam filmleri izletilerek ölçüm alınmıştır. Araştırma sonucunda ASMR reklamlarının 6 temel duygu arasından en çok mutluluk (%48,6) duygusunun doyurulduğu tespit edilmiştir. Alan yazında yer alan çalışmaların bazılarında da benzer sonuçlar mevcuttur. Bu sonuçlara göre ASMR içerikli videolar izleyicileri tarafından genel olarak bir rahatlama hali yaratmak ve onlarda var olan kaygıları en aza indirmek için kullanılmaktadır (Barratt ve Davis, 2015; Poerio vd., 2018). Ayrıca bu tarz içeriklerin kullanımı endorfin salınımını da arttırmaktadır (Poerio vd., 2018). Bir yandan da ASMR videoları yaygın olarak izleyicileri tarafından rahatlamak için kullanıldığı bilinse de (Barratt ve Davis, 2015) bu tarz içerikler bazı kullanıcılar için uygun değildir. Var olan çalışmalar bu içerikte ki videoların bazı izleyicilerini rahatsız ettiği ve hatta onları ürküttüğünü göstermektedir (URL-7). Bu araştırmada da benzer sonuçlar elde edilmiştir. Katılımcıların bazıları ASMR reklamlarının onlarda şaşırma (%21,8) duygusu uyandırdığını ifade etmektedir. Ayrıca alanyazındaki çalışmalar ASMR ve “misophonia” başka bir ifade ile sesten nefret etme ya da sesten tikslenme arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır (De Ridder vd., 2011; Kumar vd., 2017) bu çalışmada da benzer şekilde katılımcılardan bazıları tikslenme (%28,7) duygusu hissetmişlerdir.

Çalışmada, 6 temel duygu içinde yer almayan ve doğrudan ölçümlenmeye çalışılmamasına rağmen, diğer seçeneğinde belirtilmiş 3 duygu arasında (cinsellik, sakinlik ve de stres) katılımcılar tarafından en yoğun hissedilen duygu ise cinselliktir (%5,3). Bu bulguya paralel olabilecek bir sonuç yine Barratt ve Davis'in (2015) çalışmalarında yer almaktadır.

Çalışmada, doğrudan ölçümlenmediği halde elde edilen diğer bulgular ise demografik değişkenler ile ilintilidir. Cinsiyet değişkeni ile duygulara bakıldığında sonuçlar; kadın katılımcıların sayısının (n=177) erkek katılımcılardan (n=80) fazla olması nedeni ile tüm duygularda kadın katılımcıların yüzdesinin daha fazla olduğu göstermektedir. Bu sonuç yalnızca cinsellik duygusunda farklıdır. Toplamda 15 katılımcı ASMR reklamları aracılığı ile cinsellik doyumunu sağladığını belirtirken bunların 10 tanesi erkek iken 5 tanesi kadın katılımcıdır. Diğer bir sonuç ise, korku, öfke, sakinlik ve stres duygularını erkek katılımcıların hiçbirinin hissetmemesidir. Yaş değişkeni ile duygulara karşılaştırılarak bakıldığında 18 yaşından küçük katılımcıların büyük çoğunluğunun mutluluk duygusunda yoğunlaştığı görülmektedir. Ayrıca bu yaş aralığındaki katılımcıların hissettiği sakinlik duygusunu diğer yaş aralığındaki katılımcıların hiçbirisi hissetmemiştir. Ayrıca 18-34 yaş arasındaki katılımcıların bu reklamlardan hissettikleri korku ve stres duygusu diğer yaştaki katılımcılar tarafından hissedilmemiştir. Cinsellik duygusu ise en çok 34-65 yaş arasındaki katılımcılar tarafından hissedilmiştir.

Yukarıda belirtildiği gibi, ASMR reklamları aracılığı ile izleyicilerin hangi duygularını doyurduğunu ölçümlemeyi amaçlayan bu çalışmada, H2, H3 ve H4 reddedilirken, H1, H5 ve H6 doğrulanmıştır.

Bu çalışmanın sonuçları bize izleyicilerin yeni bir reklam tekniği olan ASMR tekniği ile hazırlanmış reklamlar aracılığı ile hangi duygularını doyurduklarını göstermektedir. Buna göre, ASMR reklamları izleyicileri bu reklamlar aracılığı ile; mutluluk, şaşırma ve tikslenme duygularını doyururken üzüntü, korku ve öfke duygularını doyurmak için bu reklamları kullanmamaktadırlar.

Araştırma bulguları; reklamlarda yeni yeni kullanılan bu tekniğin izleyicilerinde hangi doyumları sağlandığının belirlenmesi açısından önemlidir. Hedef kitlelerinin bu tarz içeriklere sahip reklamları hangi duygularını doyurmak için kullandığını bilmek, markalar açısından hedef kitlelerinin duygularını yönlendirmek için ASMR reklamlarını önemli birer enstrüman haline getirmektedir. Bununla birlikte belirtilmelidir ki, farklı demografik özelliklere sahip örneklemeler kullanılarak bu örneklemelerde hissedilen duygunun saptanması sonraki çalışmalar için oldukça yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

Barratt, E. L. ve Davis, N. J., (2015). Autonomous Sensory Meridian Res- Ponse (ASMR): A Flow-Like Mental State. PeerJ 3: e851 <https://doi.org/10.7717/peerj.851>.

De Ridder, D., Elgoyhen A., B., Romo, R., ve Langguth. B., (2011). Phantom Percepts: Tinnitus And Pain As Persisting Aversive Memory Networks. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America 108(20):8075–8080 DOI 10.1073/pnas.1018466108.

Del Campo, M.A., ve Kehle, T.J., (2016). Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) And Frisson: Mindfully Induced Sensory Phenomena That Promote Happiness. International Journal of School & Educational Psychology 4(2), s. 99–105.

Ekman, P., Friesen, W. V. ve Ellsworth, P., (1972). Emotion İn The Human Face: Guidelines For Research And An İntegration Of Findings, New York: Pergamon.

Kumar S, Tansley-Hancock O, Sedley W, Winston JS, Callaghan MF, Allen M, Cope TE, Gander PE, Bamiou D., E. ve Griffiths T., D., (2017). The Brain Basis For Misophonia. Current Biology 27(4): s.527–533 DOI 10.1016/j.cub.2016.12.048.

Poerio, G.L., Blakey, E., Hostler., T.J. ve Veltri, T., (2018) More Than A Feeling: Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) is Characterized By Reliable Changes in Affect and Physiology. PLoS ONE 13(6): e0196645. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0196645>.

Young, J., ve Blansert, I. (2015). İdiot’s Guide As Easy As It Gets: ASMR. New York: Penguin Random House.

Alwitt L., ve Prabhaker P. (1992). Functional And Beliefs Dimensions of Attitudes to Television Advertising: Implications For Copytesting, Journal Of Advertising Research, 30-42.

Crosier, K. (1983), Towards A Praxiology Of Advertising, International Journal of Advertising, 2 (2): s.15-32.

Jones, M., Y., Pentecost,R.,ve Requena G. (2003) .Memory For Advertising and Information Content: Comparing the Printed Page to the Computer Screen. Advances in Consumer Research 30, s.295-297.

Katz, E., (1959). Mass Communication Research and the Study of Popular Culture: An Editorial Note on a Possible Future for this Journal”, Studies in Public Communication, (2): s.1-6.

Katz, E., Blumler, J.G., ve Gurevitch, M., (1975). Utilization of Mass Communication by the Individual”, The Uses of Communications, Sage, Beverly Hills, CA.

Katz, E., Gurevitch, M., ve Haas, H., (1973). On the Use of the Mass Media for Important Things”, American Sociological Review, 38, 1s.64-81.

McQuail, D., Blumler, J.G., ve Brown, J.R., (1972). The Television Audience: A Revised Perspective”, Sociology of Mass Communications, Penguin, Harmondsworth.

O'Donohoe, S. (1993). Advertising Uses and Gratifications. *European Journal of Marketing* 28, (8/9): s. 52-57.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.youtube.com/watch?v=VADQoitb6oA>. (Erişim Tarihi: 29.12.2020)

URL-2 <https://www.youtube.com/watch?v=zqU8ar4gSyI> (Erişim Tarihi: 25.12.2020)

URL-3 <https://www.youtube.com/watch?v=A0ORLhmTRgs>. (Erişim Tarihi: 29.12.2020)

URL-4 <https://www.youtube.com/user/GentleWhispering> (Erişim Tarihi: 25.12.2020)

URL-5 <https://www.youtube.com/watch?v=KquHCuz8Byk> (Erişim Tarihi: 29.12.2020)

URL-6 <https://www.statista.com/statistics/217134/total-advertisement-revenue-of-super-bowls/>. (Erişim Tarihi: 06.01.2021)

URL-7 <https://edition.cnn.com/2019/02/04/us/asmr-super-bowl-trnd/index.html> (Erişim Tarihi: 2.12.2020)

URL-8 <https://www.newscientist.com/article/2111617-video-triggered-brain-orgasms-are-mysteriously-disappearing/> (Erişim Tarihi: 2.12.2020)

EĞİTİM DİPLOMASİSİ BAĞLAMINDA ULUSLARARASI DEĞİŞİM PROGRAMLARI: ERASMUS+ PROGRAMI ÖRNEĞİ

Meltem ÖZEL¹

İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Türkiye
meltemozel@esenyurt.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-4037-7393>

<i>Atıf</i>	Özel, M. (2021). EĞİTİM DİPLOMASİSİ BAĞLAMINDA ULUSLARARASI DEĞİŞİM PROGRAMLARI: ERASMUS+ PROGRAMI ÖRNEĞİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 943-966.
-------------	---

ÖZ

Kamu diplomasinin önemli öğeleri olan kültür ve eğitim faaliyetleri, yumuşak güç unsuru olarak yaygınlaşarak dünya genelinde kullanılmaktadır. Kültür ve eğitim diplomasisi ile ülkeler arası karşılıklı anlayış gelişmekte ve uzun vadeli ilişkiler inşa edilmektedir. Kamu diplomasisi bileşenlerinden olan eğitim diplomasisi ekseninde öğrenci değişim programları, kişilerarası ilişkiler yoluyla uluslararası iyi niyetin geliştirilmesine, ülkelerin imajlarının iyileştirilmesine, karşılıklı ön yargıların yıkılmasına ve uzun vadeli ilişkiler inşa edilmesine olanak sağlamaktadır. Çalışma, erasmus+ değişim programının kamu diplomasisi üzerindeki rolünü değerlendirmeyi ve eğitim diplomasisi çerçevesinde uygulanma durumlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Erasmus+ Değişim Programını eğitim diplomasisi olarak ele alan bu çalışmada, öğrencilerle gerçekleştirilen yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen sonuçlar doğrultusunda Türkiye için eğitim diplomasisi ekseninde değişim diplomasisi stratejisi önerilmiştir. Eğitim diplomasisi ekseninde oluşturulacak değişim diplomasisi stratejisi, çeşitli resmi kuruluşları, erasmus+ ofislerini, ESN (European Student Network)'i, öğrenci ve akademisyenleri sürece dahil etmekte ve erasmus+ öğrencilerinin çeşitli kültürel etkinliklere entegre edilmesini içermektedir. Değişim diplomasisi stratejisi çerçevesinde kamu diplomasisi mesajları gelen öğrenci ve personele aktarılmalı, değişim programıyla yurt dışına giden öğrenci ve personel de Türkiye'nin eğitim diplomasisi stratejisi konusunda bilgilendirilerek kamu diplomasisine katkı sağlamaları beklenmelidir. Yükseköğretim Kurumları, uluslararası tanıtım ve uluslararası fuar organizasyonlarında ulus markalamaya da önem vermeli, Türkiye hakkında bilgi vererek kendi ülkeleri hakkında olumlu imaj oluşturmaya destek olmalıdırlar.

Anahtar Kelimeler: Kamu Diplomasisi, Kültür Diplomasisi, Eğitim Diplomasisi, Değişim Diplomasisi, Uluslararası Değişim Programları, Erasmus+

INTERNATIONAL EXCHANGE PROGRAMS IN THE CONTEXT OF EDUCATIONAL DIPLOMACY: THE EXAMPLE OF THE ERASMUS + PROGRAM

ABSTRACT

Cultural and educational activities, which are important elements of public diplomacy, have become widespread as an element of soft power and are used worldwide. With cultural and educational diplomacy, mutual understanding between countries is developed and long-term relations are built. On the axis of education diplomacy, which is one of the components of public diplomacy, student exchange programs allow the development of international goodwill through interpersonal relations, improving the image of countries, breaking down mutual prejudices and building long-term relationships. The

¹ Bu çalışma yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

study aims to evaluate the role of erasmus + exchange program on public diplomacy and analyze its implementation within the framework of educational diplomacy. In this study, which handles the Erasmus+ Exchange Program as an educational diplomacy, the exchange diplomacy strategy to be created in the axis of educational diplomacy includes various official institutions, erasmus + offices, ESN (European Student Network), students and academicians, and the integration of Erasmus + students into various cultural activities. Public diplomacy messages within the framework of exchange diplomacy strategy should be transferred to the incoming students and staff, outgoing students and staff should also be informed on Turkey's diplomatic strategy and their contribution is expected to public diplomacy. Higher Education Institutions should give importance to the nation branding, the Institutions should be support to creating a positive image of their home country as providing information about Turkey at international publicity activities and international fairs.

Keywords: *Public Diplomacy, Cultural Diplomacy, Educational Dipomacy, Exchange Diplomacy, International Exchange Programs, Erasmus+*

GİRİŞ

Kamu diplomasisi karşılıklı ilişki inşa etme ve anlayış oluşturma ile ülkeler ve toplumlar arası çatışmaların azalmasına ve uzun soluklu ilişkiler geliştirilmesine katkı sağlamaktadır. Çalışmada eğitim diplomasisi kavramı kamu diplomasisi türü kapsamında açıklanmakta ve değişim programları ile ilişkilerine yer verilmektedir. Uluslararası değişim programları aracılığı ile başka uluslara bilgi ve fikirlerin yayıldığı, kültürel ve milli değerlerin aktarıldığı ortaya konulmaktadır. Türkiye’de erasmus+ faaliyetini gerçekleştiren öğrencilere odaklanılmakta ve erasmus+ değişim programı kamu diplomasisi bileşenlerinden olan bir eğitim diplomasisi aracı olarak değerlendirilmektedir. Kamu diplomasisi türü olan eğitim diplomasisinin diyalog geliştirme, önyargıları yıkma, iletişim ve ilişki inşa etme işlevleri bu bölümde ortaya konulmaktadır. Eğitim, kültür, sanat, spor, bilim gibi yumuşak güç unsurları kamu diplomasisi gibi işlev görmek ve karşılıklı anlayış ile güven oluşmasını sağlamaktadır. Uluslararası diyalogun geliştirilmesi ile kültürlerin yayılarak karşılıklı anlayışı, işbirliğini ve dayanışmayı artırmasına yönelik olarak uygulanan eğitim değişim programları, sonuçları uzun vadede alınacak olan kamu diplomasisi araçlarıdır.

KAMU DİPLOMASİSİ

Geleneksel Diplomasi ve Kamu Diplomasisi

Uluslararası çevreyi kontrol etmek için uluslararası aktörler tarafından savaş mekanizması anlamında kullanılan diplomasi, günümüzde uluslararası bir şirket, sivil toplum kuruluşu veya diğer uluslararası aktörler ile yürütülmektedir. Kamu diplomasisi üzerine çalışan Nicholas Cull, bir yabancı aktörün bir başka yabancı aktör ile birlikte uluslararası çevreyi kontrol girişimini geleneksel diplomasi olarak tanımlarken, uluslararası bir kamuoyu ile işbirliği yoluyla uluslararası çevreyi kontrol girişimini ise kamu diplomasisi olarak ifade etmektedir (2009: 12).

Devlet aktörleri arasında yürütülen geleneksel diplomasisinin aksine kamu diplomasisinde, devlet başkanları ülke ziyaretlerinde doğrudan ülke milli meclislerinde hatta televizyon kanallarındaki programlarda ülke kamuoyuna seslenebilmektedirler. Kamular dış politikada karar verme süreçleri üzerinde etkili olduğundan dolayı kamunun etkilenmesi önem teşkil etmektedir (Karadağ, 2016: 27-28). Eski diplomasi devlet tarafından yürütülmekteyken, kamu diplomasisinin devlet ve devlet dışı aktörler aracılığıyla yürütüldüğü görülmektedir (Aydemir, 2018: 38). Kamu diplomasisi yöntemleri tamamen geleneksel diplomasi yerini tutmamakta, destekleyici mahiyette rol oynamaktadır (Karadağ, 2016: 51). Etkili bir kamu diplomasisi, geleneksel diplomasi ile işbirliği içerisinde çalışmalıdır. Geleneksel diplomasi, karşılıklı anlayışı ve genellikle uzlaşmayı gerektirmektedir. Aynı şekilde, kamu diplomasisi de karşılıklı anlayışı içermelidir. Bununla birlikte kamu diplomasisi iletişimi geliştirmeye yardımcı olmalı, hükümetin ne yapacağına ve liderlerin ne söyleyip ne söylemeyeceğine de etki etmelidir (Taylor, 2006: 49).

Kamu diplomasisi, diğer ulusların, kültürlerin ve halkların gereksinimlerini anlama, mesajın aktarılması, hatalı algıların düzeltilmesi ve ortak amaçlar için uygun ortamların bulunmasını kapsayan ilişki kurma yöntemidir. Kamu diplomasisi geleneksel diplomasiye kıyasla çok daha geniş bir gruptan oluşmaktadır (Leonard, 2002: 8). Kamu diplomasisinin, geleneksel diplomasiden en büyük farkı, bir ülkenin sivil toplumunu hedef alıyor olmasıdır. Kamu diplomasisi, siyasi, ekonomik ve askeri çıkarlar bir kenara bırakılarak, sivil toplum ve birçok aktörün katılımıyla, etkileşimli olarak yürütülmesi gereken bir süreçtir. 21. yüzyıl kamu diplomasisinde mesajlar, geleneksel kamu diplomasisinden farklı olarak devletin tekelinde değildir (Sancar, 2012: 81-86). Kamu diplomasisi hedef kitlenin büyüklüğü ve şeffaflık yönünden geleneksel diplomasiden ayrılmaktadır (Çemrek & Uluer, 2016: 31). Geleneksel diplomasi ile kamu diplomasisi arasındaki bir diğer önemli fark, her iki alanın planlama ve uygulama sonucuna yöneliktir. Geleneksel diplomasinin sonuçları geleneksel usuller ve hukuki çerçevesi nedeniyle belli ölçüde kestirilebilirken, kamu diplomasinin sonuçları belli ölçüde ve uzun vadede gözlemlenebilmektedir (Çemrek & Uluer, 2016: 31). Geleneksel diplomasi, tek yönlü bir şekilde dış politikada halkın bilgilendirilmesi ve kamuoyunun düşüncesinin ölçülmesi üzerine odaklanmıştır (Snow, 2009: 7). Kamu diplomasisi kapsamında, yabancı kamuoyunu etkilemek ve karşılıklı anlayışı geliştirmek için eğitim, bilgi ve kültürü içeren programlar planlanmaktadır (Cross, 2013: 4).

Geleneksel diplomasi, amaçlarına ulaşmayı genellikle “sert güce” dayandırarak, askeri veya ekonomik gücü kullanır ya da kullanabilir. Kamu diplomasisi ise genellikle kültür, politika, eğitim ve ekonomi gücünü kapsayan “yumuşak güç” kullanır. Sert güce dayanan başarılı diplomasi, insanların saygı duymasına, aynı zamanda sert gücü kullananlardan korkmasına, hoşlanmamasına ve güvenmemesine neden olabilir. Başarılı bir kamu diplomasisi, bir ülkeyi daha fazla saygı duyulabilir yapmakla kalmayıp, ülkenin daha çok beğenilmesine ve hayran olunmasına yardımcı olabilir. Yumuşak gücün kullanımına örnek olarak Amerikan üniversitelerinde geleceğin yabancı liderlerinin ve fikir liderlerinin eğitim alması ve uzay programı, tıp alanındaki gelişmeler ve diğer ileri teknolojileri kapsayan Amerikan bilim ve teknolojisinin itibarı verilebilir (Taylor, 2006: 49). Kamu diplomasisi stratejisi kapsamında rekabet, markalama, kültür, değişim, yayıncılık konularına bağlı iletişim yöntemi kullanılmaktadır (Pamment, 2013: 14).

Kamu Diplomasisi Kavramı

Çağdaş manada 1965 yılında literatüre geçen kamu diplomasisi kavramının, 1856 yılında London Times gazetesinde yayınlanan ABD Başkanı Franklin Pierce haberinde ilk defa nezaket manasında kullanıldığı bilinmektedir (Cull, 2009: 19). Yalnız kamu diplomasisi kavramı, Tufts Üniversitesi Fletcher Hukuk ve Diplomasi Okulu Dekanı Edmund Gullion tarafından 1965 yılında literatüre kazandırılmış olup, ülkelerin kültürel iletişim, bilgi ve propaganda faaliyetlerini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (URL-1).

Castells kamu diplomasisini, farklı seslerin duyulabildiği, bağımsız değerlerin ve karşıt çıkarların söz konusu olduğu kamusal alanı inşa eden bir kavram olarak tanımlamaktadır (Castells, 2008: 91). Castells bu tanımlamasıyla kamu diplomasisinin önemli özelliklerinden biri olan çift yönlü tarafına dikkat çekmiştir. Karşılıklı çıkarların korunduğu bu kamusal alanda, ülkelerin kendilerini anlatması ve diğer ülkeleri dinlemesi mümkün olmaktadır.

Kamu diplomasisi, vatandaşlarının ihtiyaçlarını anlayan, diğer ülke vatandaşlarını dinleyen ve nihayetinde yabancı vatandaşlarla ilişki kurmak için düşüncesini ileten bir süreç olarak düşünülebilir (Kochhar & Molleda, 2015: 53). Kamu diplomasisi fikirlerin, anlayışların ve algıların buluşmasını teşvik ederek zihinleri başkalarıyla paylaşmanın bir yolu olarak da ifade edilmektedir (Manners & Whitman, 2013: 189-197).

Ülkelerin markalaşması, o ülke için olumlu ve güçlü bir ülke imajını ifade etmektedir (Szondi G., 2009, s. 301). Ulus markalama, kamu diplomasisi çerçevesinde bir kavram olarak geliştirilerek, Simon Anholt tarafından 1996 yılında literatüre kazandırılmıştır. Kimlik, imaj ve yumuşak güçle ilişkili olan ulus

markalama ile ülkelerin kimliği markalaştırılmakta ve kültür resmedilmektedir (Ekşi, 2018: 148-149). Kamu diplomasisi çerçevesinde gerçekleşecek ulus markalama ile yabancı ülkeler ve halkları olumlu yönde etkilenmekte ve hedef ülkeye karşı olumlu bir imaja sahip olmaktadır.

Kamu diplomasisi, halkla ilişkiler ile uluslararası ilişkilerin kesiştiği noktada yer alan ve önemi giderek artan bir çalışma alanıdır (Yağmurlu, 2007: 10). Taylor'a göre kamu diplomasisi, halkla ilişkiler ve iletişimden daha fazlasını içermektedir (2006: 49). Dutta'ya göre ise kamu diplomasisi, dinleme, katılım ve diyalog dillerini kullanan tek yönlü bir iletişim olarak ortaya çıkmaktadır (2015: 409). Oysa Dutta'nın argümanının aksine, diyalog ve katılımın söz konusu olduğu bir diplomaside, tek yönlü bir iletişimin gerçekleştiği söylenemez. Çift yönlü iletişim ve etkileşim süreci, kamu diplomasisini diplomasiden ayıran en belirgin özellikler olarak ortaya çıkmaktadır.

Mark Leonard, kamu diplomasi faaliyeti yürüten kurumların hedef gruplara tek yönlü mesaj göndermekten ziyade, daha interaktif ve uzun süreli ilişkiler geliştirerek hedef grupları anlaması gerektiğini söylemektedir. Hükümetler aktif bir şekilde kamu diplomasisine katılabilmekte, fakat sivil toplum kuruluşlarından destek alırlarsa amaçlarına ulaşma ve güven oluşturma olasılıkları artmaktadır (Leonard, 2002: 7).

Tüm bu tanımlar göstermektedir ki, kamu diplomasisi devlet dışı aktörleri sürece dâhil ederek, farklı uluslarla iletişim ile etkileşim içerisinde bulunmakta ve uzun süreli ilişki inşa etme faaliyeti gerçekleştirmektedir.

KAMU DİPLOMASİSİ TÜRÜ OLARAK EĞİTİM DİPLOMASİSİ

Kamu diplomasisinin bileşenleri olan kültürel diplomasi ve eğitim diplomasisi, kültürel iletişim ve etkileşim yoluyla ülkeler ve onların kamuları arasında karşılıklı anlayışı geliştirmekte, ülkelerin dış politikasına da katkı sağlamaktadır.

Kültürel diplomasi ve eğitim diplomasisi benzer faaliyetlerde bulunmaktadır. Her iki uygulama da insan üzerine odaklanarak ülke çıkarlarına hizmet etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda uygulama alanları yabancı halkları etkilemek, yabancı halklar tarafından fikirleriyle birlikte benimsenmek ve yabancı halkların kendilerine taraf olmasını sağlamak şeklinde sıralanabilmektedir (Aydemir, 2018: 58).

Kamu diplomasisinin en uzun vadeli boyutunda, eğitim, değişimler, burslar, seminerler, konferanslar, gerçek ve sanal ağlar ve medya kanalları aracılığı ile anahtar bireylerle kalıcı ilişkiler geliştirmek mümkündür (Leonard, 2002, s. 18). Kamu diplomasisi, kullandığı araçlarla ülkeye karşı tanınırlığı ve beğeniyi artırarak insanları o ülkeye eğitim, bilim, turizm, yatırım ve siyasi anlamda ortaklığa ve işbirliğine yöneltebilmektedir. Kamu diplomasisi faaliyetleri ülkeye karşı olumlu bir imaj yaratmanın yanı sıra, işbirliklerini artırarak ülkenin kamu diplomasi araçlarının gelişimine katkı sağlamaktadır. Kamu diplomasisi faaliyetleri kapsamında kullanılan eğitim, bilim, turizm gibi araçlar kamu diplomasisi faaliyetleri kapsamında gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. İlişki kurma geleneksel olarak yüz yüze ve kişisel düzeyde yürütülmesi gereken bir süreç olarak görülmüştür. Kalıcı ilişkiler kurmanın en etkili araçları burslar, ziyaretler ve değişim programlarıdır (Leonard, 2002: 9-20).

Kamu diplomasisi, ortak eğitim ve kültür programları ile toplumların yönlendirilmesi ve kamuoyunun kazanılması açısından oldukça önem taşımaktadır (Yıldırım, 2015: 115). Kamu diplomasisi yalnızca enformasyon faaliyetlerine odaklanmaktan uzaklaşarak uluslararası eğitim değişim programları, yurt dışında dil öğretimi ve diğer uluslararası kültürel değişimler gibi uzun vadeli kültürel ilişkiler faaliyetlerine daha fazla önem vermektedir (Lima Júnior, 2007: 237).

Kamu diplomasisi, bir ulusun dünyadaki imajını geliştirmek maksadıyla kültürel değiş tokuşun ve eğitim değişim programlarının uygulanmasını, kültürel ve milli değerlerin yayılmasını sağlayan

faaliyetler bütünüdür (URL-2). Değişim programları kamu diplomasisinin kültürel diplomasi (Scott-Smith, 2009: 51) ve eğitim diplomasisi alanındaki faaliyetleridir.

Yüz yüze iletişimi kapsayan uluslararası eğitim ve kültür değişimleri, kültürler arası saygı ve anlayışı geliştirmenin en iyi yollarından birisi olarak kabul edilmektedir (URL-3).

Eğitim Diplomasisi

Kamu diplomasisi kavramıyla birlikte devlet ve toplum ilişkilerinin önemi artmış, devletlerin güç uygulamaları farklı bir boyut kazanmıştır. Ülkeler olumlu imaj ve itibar sağlamak amacıyla kültürel anlamda faaliyetler gerçekleştirmeye başlamış, kendi kültürlerini, değerlerini ve eğitimini diğer ülkelerle paylaşma stratejisi geliştirmişlerdir (Yılmaz & Pacolari, 2019: 1225).

Eğitim, değerlerin yayılması için kilit bir alan olarak ortaya çıkmaktadır (Dutta, 2015: 405). Eğitim programları ile ülkeler, ülkelerini cazibe merkezi haline getirerek, gelecekte karar verme sürecinde aktif rol oynayabilecek kişileri etkilemeye çalışmaktadırlar. Eğitim alanında gerçekleştirilen çalışmalar, kamu diplomasisi kapsamında kültürlerin tanıtılmasına, ortak değerlerin oluşturulmasına ve sivil diyalogun gelişmesine katkı sağlamaktadır (Erzen, 2014: 129-130).

Başta üniversiteler olmak üzere, tüm kamu ve özel kurum ve kuruluşları ülke tanıtımında gönüllü etkinlikleri ile önemli bir rol oynarlar (Ünal, 2017: 158).

Eğitim faaliyetleri çerçevesinde öğrenciler değişim programlarından faydalanmakta ve çeşitli burslar ile diğer ülkelerdeki üniversitelerde eğitim görmektedirler. Akademisyenler de uluslararası konferanslara ve seminerlere katılmakta ve uluslararası yayınlar yapmaktadırlar (Karadağ, 2016: 96). Akademisyenler aynı zamanda değişim programlarından da faydalanabilmekte, bu kapsamda diğer ülkelerdeki üniversitelerde ders vermekte ya da eğitim almaktadırlar.

Akademisyenler tarafından uluslararası dergilerde yapılan yayınlar da puanlama sistemi çerçevesinde değerlendirilmekte, üniversiteye ve ülkeye karşı prestij sağlamaktadır (Karadağ, 2016: 97). Kişi başına düşen yayın sayısının Birleşmiş Milletler (BM) kalkınma indeksine girdiği bir dönemde uluslararası üretim performansı önem arz etmektedir.

Avrupa'daki yükseköğretim sisteminin tekrar yapılandırılmasına ilişkin olarak başlayan Bologna sürecine Türkiye, 2001 yılında dâhil olmuştur (Erzen, 2014: 130). Bologna süreci, eğitim alanında uluslararası arenada gerçekleştirilen ve yükseköğretimin gelişmesine katkı sağlayan bir süreci ifade etmektedir. Avrupa'da yükseköğretim ve akademik konularda ortak standartlar geliştirmek amacıyla oluşturulan program, eğitim programlarındaki farklılıkları en aza indirerek eğitim değişim programlarının da ülkeler arasında uygulanmasını kolaylaştırmaktadır.

Uluslararası Değişim Programları

Değişim programları ile yabancı ülkelere ülkenin tarihi, kültürü ve değerleri öğretilirken, bireylerin ülkeye sempati duymaları ve dost olmaları hedeflenmektedir. Değişim programlarında aktif rol alan üniversiteler ve okullar, kamu diplomasisinin bir aracı ve uygulayıcısı olarak sosyal paydaş rolüne sahiptirler (Ekşi, 2018: 189). Değişim programları, karşılıklı anlayışın önemine dayanarak yurt dışında olumlu kamuoyu oluşturmada ve diğer insanların bakış açısını daha iyi anlayarak olası çatışmaların azaltılmasına katkıda bulunmaktadır. Değişim programları belli bir kültürel yakınlık seviyesinin olduğu yerde anlayışı ve güveni de artırmaktadır (Waithaka & Maluki, 2016: 2-3). Uluslararası öğrencilerin ev sahibi ülkeye gelmesi, kültürler arasında gerçek bir etkileşim sağlar ve ev sahibi ülkenin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunur (URL-4). Değişim programlarına katılan öğrencilerin, ev sahibi ülkeye yönelik olumlu tutum geliştirmeleri ve ülkelerine döndüklerinde kendi ülkelerinde etkili olmaları beklenmektedir (Pacher, 2018: 1).

Uluslararası eğitim, kalıcı ortaklıklar ve ilişkiler oluşturduğu için kamu diplomasisi aracı olarak faaliyet göstermekte ve dış politikalar oluşturarak bu politikaları uygulamak için iyi bir zemin oluşturmaktadır. Eğitim değişim programları ile bireylerin ve ulusların fikirlerini paylaşması için iyi bir platform oluşur ve uzun vadede kalıcı ortaklıklar kurulabilir. Aynı zamanda, ikna etme yoluyla ülkeler değerlerini tekrar tekrar hatırlatarak, hükümetlerin dış politikalarını ortaya koyabilirler. Ağırlıklı olarak seçkinleri hedef alan eğitim değişim programları ile kurulan bağlar ve bağlantılar sayesinde ülkeler, gelecekte hükümetlerini siyasi olarak etkileyebilecek yabancı öğrencilerin iyi niyetini kazanabilmektedir. Çoğu uluslararası öğrenci, ev sahibi ülkeye karşı daha fazla beğeni kazanarak ülkelerine geri dönmekte ve sonrasında aynı beğeni ile etrafındakileri etkilemektedir. Bir millet ve misafirleri arasında ortak olarak paylaşılan fikir ve değerler, ev sahibi ülkenin dış politika ve ticaret hedeflerine ulaşma şansını artıracaktır (Waithaka & Maluki, 2016: 4).

Kamu diplomasisi ve değişim programları ile ulus ötesi geliştirilen ilişkiler, anlaşmazlıkların azalması gibi politik sonuçlar doğurmaktadır. 2. Dünya Savaşı sonrası Fransız ve Alman liseleri arasındaki öğrenci değişim programları, 1997 yılında beş milyon öğrenciye ulaşmış ve iki ülke arasındaki ilişkilerin normalleşmesine katkı sağlamıştır (Scott-Smith, 2009: 50). Bu örnek, kamu diplomasisi türü olan eğitim diplomasisi kapsamında uygulanan değişim programlarının uzun vadede ülke ilişkilerine sağlayacağı katkıyı açıkça ortaya koymaktadır.

Değişim programlarının kamu diplomasisi için başarılı bir araç olabilmesi için, milletlerin kendi çıkarlarını geliştirip iletmesinin yanı sıra, yabancı halkın ne dediğini de dinlemesi gerekmektedir. İnsanlar birbirini tanıdıça ve anladıça birbirine yakınlaşmakta, yanlış anlaşılmalarda düzelmekte ve uzun vadeli ilişkiler inşa edilerek çeşitli işbirliklerine imkân olmaktadır.

Gençlerin ve yüksek eğitimli insanların ülkelerin kaderlerine yüksek etkileri vardır. Erasmus+ değişim hareketliliğinden faydalanan öğrenciler genellikle ülkelerine memnuniyetle döndüklerinde çevrelerini ve hükümetlerinin davranışlarını, misafir oldukları uluslara karşı olumlu yönde etkileyebilmekte ve gönüllü birer paydaş olmaktadır. Memnuniyetle paylaşılan fikir ve değerler, ülkeler arasında işbirliği olasılığını ve ev sahibi ülkenin dış politikasını ve ticari hedeflerini gerçekleştirme imkânını artırmaktadır.

Bettie'ye göre değişim programları, bir yandan belirgin siyasi bir gündem olmaksızın, karşılıklı anlayış ve iyi niyet oluşturmak için farklı geçmişlere sahip bireyleri bir araya getirmektedir. Akademik bütünlüğü korumak için de apolitik uygulanması gerekmektedir. Bettie'ye göre diğer yandan değişim programları, ziyaretçilere ulusal çıkarları destekleme ve ev sahibi ülkenin olumlu bir imajını yansıtmaya fırsatı sunmaktadır. Kamu tarafından finanse edilen değişim programlarının ulusal çıkarlara katkıda bulunması gerektiğini öne sürmek mantıklıdır. Bazıları bu amaçların birbirinden bağımsız düşünülmemeyeceğini öne sürerken, diğerleri bir arada var olamayacaklarını söylemektedir. Bir arada var olamayacağını düşünen kesim, ulusal çıkarlara hizmet etmek amacıyla var olan ikna etme girişimlerinin, akademik bütünlüğü ve gerçek bir karşılıklı anlayışa ulaşma çabalarını baltalayacağını ileri sürmektedirler (2020: 213). Değişim programlarının ulusların dış politikasını desteklemesinin, güvenilirliği ortadan kaldırarak akademik bütünlüğe ve karşılıklı anlayışa zarar vereceğini söyleyen görüşler bulunmaktadır. Devletler tarafından finanse edilen değişim programlarını, ülkelerin kamu diplomasisi hedeflerinden bağımsız düşünmemek gerekmektedir. Değişim programları aracılığıyla karşılıklılık esas çerçevesinde propagandanın bağımsız gerçekleşmesi beklenen iletişim, bilgilendirme ve ikna çabalarının, karşılıklı anlayışa ve işbirliğine zarar vermesini beklemek yerinde olmayacaktır. Kamu diplomasisini propagandanın ayıran en belirgin özellik doğru bilginin şeffaf bir biçimde yayılmasıdır. Yayılan doğru bilginin güvenilirliği ortadan kaldırmasını beklemek doğru olmayacaktır. Ulusların dış politika hedefleri doğrultusunda kamu diplomasisi kapsamında değerlendirilmeyen değişim programları, uluslararası iyi ilişkiler gelişmesine ancak dolaylı yoldan katkı sağlamaktadır. Değişim programı yararlanıcılarının, ülkelerinin tarihi, kültürel geçmişi ve güncel politikaları

hakkındaki bilgi düzeyleri yeterli olmayabilir. Bu gibi nedenlerle ülkeler tarafından finanse edilen değişim programlarının, bir strateji çerçevesinde gerçekleşmesi gerekmektedir.

Erasmus+ Değişim Programı

Erasmus+ eğitim, öğretim, gençlik ve spor alanları için fon sağlayarak eğitim ve gençlik alanlarını güçlendirmekte ve gençlerin istihdam edilebilirliğini artırmaktadır. Ülkelerin ulusal ajansları erasmus+ programını kendi ülkelerinde yönetmekten sorumludur. Yükseköğretim Kurumları tarafından Erasmus+ Programı, programı uygulayan ülkelerde kurulan ulusal ajanslara bağlı olarak yürütülmektedir.

Erasmus+ programı eğitim ve kültürel değişim aracılığıyla uluslararası yaygın bir anlayış geliştirmek ve küresel barışa katkı sağlamak amacıyla başlatılmıştır. Üniversite öğrencilerinin hareketliliğinde Avrupa Topluluğu Eylem Programı olan Erasmus+, Avrupa Birliği (AB) tarafından 1981-1986 yılları arasında pilot öğrenci değişimi olarak başlatılmıştır. Hollandalı filozof Desiderius Erasmus, programın isim kaynağıdır. Ayrıca ERASMUS+, “European Region Action Scheme for the Mobility of University Students (Üniversite Öğrencilerinin Hareketliliği için Avrupa Topluluğu Eylem Programı)” kelimelerinin baş harflerinden oluşan bir kısaltmadır. 1987 yılında 11 ülkeyi (Almanya, Belçika, Birleşik Krallık, Danimarka, Fransa, Hollanda, İrlanda, İspanya, İtalya, Portekiz ve Yunanistan) kapsayan programa Türkiye 2004 yılında dâhil olmuştur. 1987 yılında 11 ülkeyle başlayan program bugün 33 ülkeyi kapsamaktadır (URL-5).

2017 yılında Erasmus+ Programı 30. yılını kutlamıştır. Avrupa Birliği Türkiye Delegasyonu Başkanı Christian Berger 2017 yılında Erasmus+ Programı'nın 30. yılı vesilesiyle İstanbul'da düzenlenen "Boğaziçi'nde Erasmus+" adlı etkinlikte Erasmus+ programını "Avrupa Birliği'nin yabancı korkusu ve ırkçılık gibi olumsuz eğilimlerin önüne geçmek için oluşturduğu en önemli program" olarak tanımlamış ve yeni politikacıların da bu zorluklarla gelecekte de başa çıkabilmek için yeni politikalar belirlemekte olduğundan bahsetmiştir. Avrupa Komisyonu Eğitim ve Genel Müdürü Martine Reicherts katıldığı aynı etkinlikte, Erasmus+ programının insanları bir araya getirerek uluslararası arkadaşlık kavramını öne çıkardığını ve barış nesli yetiştirmeye hizmet ettiğini söylemiştir. Değişimin bir parçası olarak, yeni kültürleri ve dilleri öğrenerek dünyanın daha iyi bir yer haline geleceğini vurgulamıştır.

Erasmus+ Programı içerisinde yer alan, okul eğitimi, yükseköğretim, mesleki eğitim, yetişkin eğitimi ve gençlik alanına yönelik faaliyetlere ve spor alanındaki projelere, hibe desteği sağlanmaktadır. Hayat Boyu Öğrenme Programı kapsamında 2004-2013 yılları arasında Erasmus olarak uygulanan program, 2014 yılında Erasmus+ adını alarak AB'nin değişik yaş grupları ve farklı hedef kitlelere yönelik destekler içeren mevcut bütün eğitim, öğrenim, gençlik ve spor programlarını çatısı altında toplamıştır (URL-6). Comenius, Erasmus, Leonardo da Vinci, Grundtvig programları ile Gençlik Programı ve 5 uluslararası işbirliği programı (Erasmus Mundus, Tempus, Alfa, Edulink ve Sanayileşmiş Ülkelerle İşbirliği Programı) Erasmus+ çatısı altında yer almaktadırlar. Yüksek lisansını yapmış öğrencilerin eğitimlerine yurt dışında devam edebilmeleri ve yoğun bir işte çalışabilmeleri için gereken becerileri kazanmalarını desteklemek amacıyla hibe garantisi, Yükseköğretim Alanında Sanayileşmiş Ülkelerle İşbirliği (Bilateral Cooperation), gençlik alanını da kapsamak üzere Erasmus+ Programı'nın merkezi projeleri arasında varlığını sürdürmeye devamı, yeni öğretim yöntemleri sunarak yükseköğretim kurumları ve işyerleri arasında yaratıcılık, yenilik ve girişimciliği artırma amacıyla büyük ölçekli ortaklıklar (Bilgi Ortaklıkları) ve sektörlere ilişkin yenilikçi mesleki eğitim-öğretim metotları yoluyla istihdam edilebilirliği artırabilmek için, eğitim ve öğretim kurum/kuruluşları arasında ortaklıklar (Sektörel Beceri Ortaklıkları) sağlanmıştır. Hareketlilik ve ortaklık olanakları yeni dönemde büyük ölçüde güçlendirilmiş ve özellikle yükseköğretim/ mesleki eğitim öğrencileri, öğretmenler, eğiticiler ve gençlik çalışanları için hibe imkânları artırılmıştır (URL-5). AB tarafından oluşturulan Erasmus+ programının kapsamı her yeni dönemde genişletilmekte ve daha geniş yararlanıcı kitlesine ulaşmak hedeflenmektedir.

Yükseköğretim alanında üniversite öğrencileri, akademisyenler ve yükseköğretim çalışanları; mesleki eğitim alanında meslek okulları öğrencileri, çıraklar, profesyoneller, eğitimciler, mesleki eğitim alanında çalışanlar; okul eğitimi alanında ilk ve ortaöğretim öğrencileri, okul liderleri, öğretmenler ve okul çalışanları; yetişkin eğitimi alanında öğrenciler, eğitimciler, yetişkin eğitimi veren kurumların üyeleri ve çalışanları; gençlik alanında 13-30 yaş arası gençler, gençlik çalışanları, gençlik kuruluşlarının üyeleri ve çalışanları Erasmus+ Programının hedef kitlesini oluşturmaktadır (URL-5).

Erasmus+ Programı kapsamında toplanan faaliyetler, 3 Ana Eylem (AE, Key Action, KA) ve 2 Özel Eylem olmak üzere 5 Eylemi kapsamaktadır. Bu eylemler, Ana Eylem 1 (Bireylerin Öğrenme Hareketliliği), Ana Eylem 2 (Yenilik ve İyi Uygulamaların Değişimi için İşbirliği), Ana Eylem 3 (Politika Reformuna Destek, Özel Eylem 1 (Jean Monnet Programı) ve Özel Eylem 2 (Spor Destekleri) şeklinde kategorize edilmektedir. Erasmus+ Programı, AB sınırları içerisinde ve dışarısında 5 milyondan fazla bireye öğrenme fırsatları sunmaktadır. Bireylerin öğrenme hareketliliğine yönelik eylemler eğitim, öğrenim/staj, profesyonel gelişim, yaygın öğrenme temelli gençlik aktiviteleri ve gönüllü çalışmalar biçiminde gerçekleşmektedir. Yükseköğretim alanında üniversite öğrencilerine, başka bir ülkede en az 3 ay, en fazla 12 ay süre ile öğrenim görme ya da en az 2 ay, en fazla 12 ay süre ile staj yapma olanağı sunulmaktadır. Yükseköğretim bünyesinde çalışan akademik ve/ veya idari personele, Avrupa sınırları içerisinde veya dünyanın farklı bir ülkesindeki yükseköğretim kurumlarında, en az 2 gün süre ile eğitim alma veya ders verme fırsatı sağlanmaktadır. Erasmus+ Programı ile Avrupa'da yükseköğretime olan ilginin artırılması ve aynı zamanda Avrupa dışındaki ülkelere yükseköğretimin geliştirilmesi için uygun bir zemin oluşturulması sağlanmaktadır (URL-5.).

Ana Eylem 1, eğitim, öğretim ve gençlik alanındaki hareketlilik faaliyetlerini, büyük ölçekli Avrupa Gönüllü Hizmeti (AGH) etkinliklerini, Ortak Yüksek Lisans Derecelerini ve Yüksek Lisans Öğrencisi Kredi Garantisi unsurlarını desteklemektedir. Eğitim ve öğretim alanında yükseköğretim öğrencilerine ve personeline yönelik hareketlilik projesi, mesleki eğitim ve öğretim öğrencilerine ve personeline yönelik hareketlilik projesi, okul personeline yönelik hareketlilik projesi, yetişkin eğitimi personeline yönelik hareketlilik projesi, gençlik alanında ise gençlere ve gençlik çalışanlarına yönelik hareketlilik projesi uygulanmaktadır. Bu Ana Eylem çerçevesinde desteklenen etkinliklerin, ilgili katılımcılar ile katılımcı kurum/kuruluşların yanı sıra, bu türden faaliyetleri şekillendiren siyasi sistemler üzerinde olumlu ve uzun süreli etkiler doğurması beklenmektedir. Yükseköğretim alanına özel olarak ise, yükseköğretimde kaliteyi artırmayı, yükseköğretim kurumlarının birbirleri ve iş dünyası ile işbirliğini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Hareketlilik projesinin, katılımcıların farklı kültürler ve ülkeler ile ilgili farkındalığını ve anlayışını geliştirmek, onlara topluma aktif katılım, Avrupa vatandaşlığı ve kimlik anlayışını geliştirmeleri için uluslararası iletişim ağları oluşturma fırsatı sunmak gibi özel amaçları da bulunmaktadır (URL-5).

Erasmus+ Programı ile birlikte, değişik ülkelerle protokol yapılması mümkün olabilmektedir. 28 AB üyesi ülke (Almanya, Avusturya, Belçika, Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Estonya, Finlandiya, Fransa, Güney Kıbrıs Rum Yönetimi, Hırvatistan, Hollanda, İngiltere, İrlanda, İspanya, İsveç, İtalya, Letonya, Litvanya, Lüksemburg, Macaristan, Malta, Polonya, Portekiz, Romanya, Slovakya, Slovenya, Yunanistan), AB üyesi olmayan program ülkeleri (Norveç, İzlanda, Lihtenştayn, Makedonya, Sırbistan, Türkiye) ve üçüncü ülkeler (Arnavutluk, Bosna Hersek, Kosova, Karadağ Cumhuriyeti, Sırbistan, Ermenistan, Azerbaycan, Belarus, Gürcistan, Moldova, Ukrayna, Rusya Federasyonu, Cezayir, Mısır, İsrail, Ürdün, Lübnan, Libya, Fas, Filistin, Suriye ve Tunus) ile Erasmus+ faaliyeti gerçekleştirilebilmektedir. Bazı merkezi projeler için diğer dünya ülkeleri ile ortaklıklar kurulabilmektedir (URL-5).

Ana Eylem 1 kapsamında yer alan yükseköğretim eğitim ve öğretim alanında öğrenci ve personele yönelik gerçekleştirilen hareketlilik projeleri iki farklı kategoriye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki, 28 AB üyesi ülke ve 6 AB üyesi olmayan program ülkeleri arasında gerçekleşen projeler KA103 (AE, Key Action, KA, Ana Eylem), bir diğeri ise 28 AB üyesi ülke, 6 AB üyesi olmayan ülke ve üçüncü dünya

ülkeleri (Arnavutluk, Bosna Hersek, Kosova, Karadağ Cumhuriyeti, Sırbistan, Ermenistan, Azerbaycan, Belarus, Gürcistan, Moldova, Ukrayna, Rusya Federasyonu, Cezayir, Mısır, İsrail, Ürdün, Lübnan, Libya, Fas, Filistin, Suriye ve Tunus) arasında uygulanan ve KA107 (AE, Key Action, KA, Ana Eylem) olarak adlandırılan projelerdir (URL-5). 2021 proje döneminde KA103 projesinin adı değişerek KA131 adını, KA107 projesinin adı da değişerek KA171 adını almıştır.

Erasmus+ programıyla paralel faaliyet gösteren ESN (European Student Network - Avrupa Öğrenci Ağı), öğrencilerden oluşmakta ve öğrencilere rehberlik ederek öğrencilerin sorunlarına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Yükseköğretim kurumlarındaki öğrenci kulüplerine bağlı olarak kurulan ESN şubeleri ile ülkelerde bulunan ulusal ajanslar arasında organik bağ bulunmamakla birlikte, ulusal ajanslar tarafından ESN faaliyetleri teşvik edilmekte ve finansal olarak desteklenmektedir.

Türkiye’de Erasmus+ Değişim Programı

Erasmus+ değişim programı Avrupa Komisyonu tarafından koordine edilmekte, yükseköğretim kurumları ile ilgili diğer kuruluşların erasmus ofisleri tarafından, Dış İşleri Bakanlığı Avrupa Birliği Başkanlığı Türkiye Ulusal Ajansı’na bağlı olarak yürütülmektedir. Değişim programlarının temel ilkesi, tam burslu öğrenciler dışında tüm öğrencilerin kendi üniversitesinin ücretini ödemesi ve ziyaret ettiği üniversitede eğitim için herhangi bir ödeme yapmamasıdır. Öğrencilere yurt dışında geçirdikleri faaliyet süreleri boyunca masraflarına yardımcı olmak üzere hibe verilmektedir.

2016-2017 eğitim ve öğretim yılı itibariyle Türkiye’de Yükseköğretim Erasmus+ Beyannamesi sahibi olan 164 yükseköğretim kurumundan 160’ı, öğrenci ve personel hareketliliği faaliyetlerine katılmaktadır (URL-7).

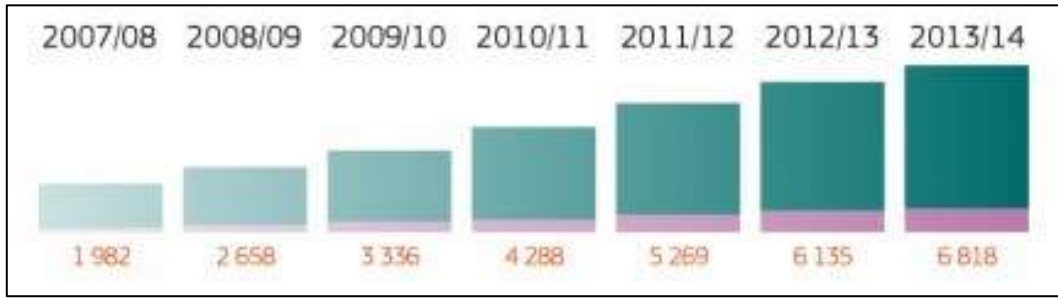
2017/2018 akademik yılı içerisinde 3103’ü program ülkelerinden olmak üzere toplam 3521 öğrenci ve 2288 personel erasmus+ faaliyeti için Türkiye’ye gelmiştir (URL-8). 2016/2017 akademik yılında 3034’ü program ülkelerinden olmak üzere toplam 3563 öğrenci ve 1199 personel erasmus+ faaliyeti için Türkiye’ye gelmiştir (URL-9). Yıllara göre Türkiye’ye gelen öğrenci sayılarındaki değişim Şekil 1 ve Şekil 2’te yer almaktadır. Avrupa Komisyonun internet sayfasında yayınladığı raporlar, 2007/2008 yılı itibari ile istatistiki veri sunmaktadır (URL-10). Yükseköğretimde Uluslararasılaşma Strateji Belgesi’nde erasmus+ öğrenci hareketliliği ile Türkiye’ye gelen öğrenci sayısı 2004/2005 akademik yılında 299, 2005/2006 akademik yılında 828, 2006/2007 akademik yılında 1321’dir (URL-7). Şekil 1’te açık mavi renk gelen öğrenim öğrencilerini, pembe renk gelen stajyer öğrencileri ve koyu mavi renk program ülkeleri (33 Erasmus+ program ülkesi: 28 Avrupa Birliği üyeleri, İzlanda, Lihtenştayn, Norveç, Kuzey Makedonya ve Türkiye) dışındaki tüm dünya ülkelerinden değişim programıyla gelen öğrencileri ifade etmektedir. Şekil 2’te ise öğrenim hareketliliği yeşil renk ile gösterilmektedir. 2010/2011 akademik yılından 2015/2016 yılına kadar gelen öğrenci sayısında düzenli bir artış devam ederken, 2016/2017 akademik yılında gelen öğrenci sayısından ciddi bir azalma yaşanmış ve gelen öğrenci sayısı bir önceki akademik yılın yarısının altında kalmıştır. Türkiye’ye gelen öğrenci sayısı azalmaya devam etmektedir (URL-9). 2015 çağrısı ile 2015/2016 akademik yılında Türkiye’ye program ülkelerinden toplam 6945 öğrenci ve 1235 personel gelmiştir (URL-11). 2017 çağrısı ile 2016/2017 akademik yılında Türkiye’ye gelen öğrenci sayısında yarıdan fazla bir azalma olmuştur.

Şekil 1. 2010/2011-2017/2018 yılları arasında Türkiye’de erasmus+ kapsamında bulunan öğrenci sayıları.



Kaynak: Avrupa Komisyonu (European Commission)

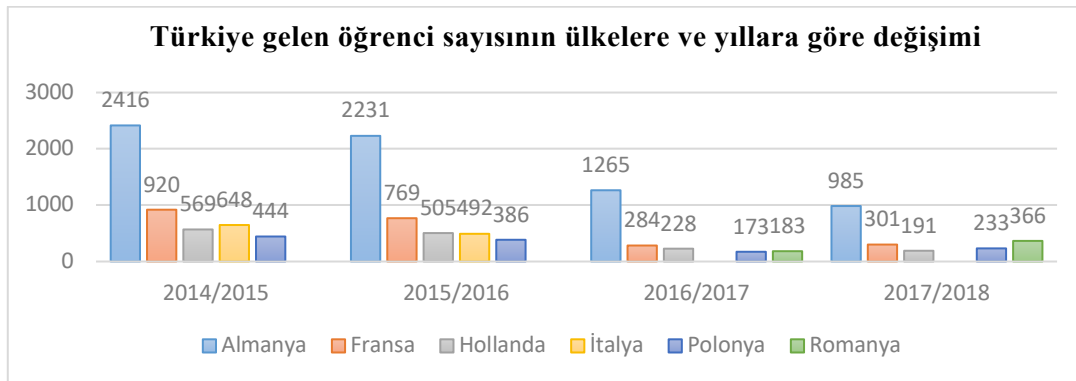
Şekil 2. 2007/2008-2013/2014 yılları arasında Türkiye’de erasmus+ kapsamında bulunan öğrenci sayıları



Kaynak: Avrupa Komisyonu (European Commission)

2017/2018 akademik yılında Türkiye’ye en fazla öğrenci sırasıyla Almanya, Fransa ve Romanya’dan gelmiştir. 2016/2017 akademik yılında ise Türkiye’ye en çok öğrenci sırasıyla Almanya, Fransa ve Hollanda’dan gelmiştir. En çok personel ise Polonya, Romanya ve Almanya’dan gelmiştir (URL-12). 2014/2015 ve 2017/2018 akademik yılları arasında, KA103 Erasmus+ projesi kapsamında Türkiye’yi en çok tercih eden öğrencilerin geldiği ilk beş ülke Şekil 3’te sunulmaktadır.

Şekil 3. 2014/2015 ve 2017/2018 akademik yılları arasında, program ülkelerinden Yüksek Öğrenim hareketliliği ile Türkiye’yi en çok tercih eden öğrencilerin gelmiş olduğu ilk beş ülke



2014/2015 ve 2016/2017 yıllarında Fransa Türkiye’ye en fazla öğrencinin geldiği ikinci ülkeyken, 2017/2018 yılında Fransa’nın yerini Romanya almış ve Fransa Türkiye’ye en fazla öğrenci gönderen üçüncü ülke olmuştur. 2017/2018 yılında ise Romanya, Türkiye’ye en fazla öğrenci gönderen 2. ülke

olmuş, Fransa 2. sıraya gerilemiştir. 2014/2015 ve 2015/2016 yıllarında İtalya Türkiye'ye en fazla öğrenci gönderen ilk beş ülke arasındayken, 2016/2017 yılları arasında ilk beş içerisinde yer almamıştır. İtalya'dan Türkiye'ye gelen öğrenci sayısı her yıl düşmekte olup, 2017/2018 akademik yılında Türkiye'ye İtalya'dan yalnızca 35 öğrenci gelmiştir. 2017/2018 akademik yılında Türkiye'ye İzlanda, Lihtenştayn, Lüksemburg ve Malta'dan hiç öğrenci gelmemiştir.

ARAŞTIRMA

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk hükümetinin desteklediği erasmus+ değişim programının kamu diplomasisindeki rolünü değerlendirmek ve eğitim diplomasisi çerçevesinde uygulanma durumlarını belirlemektir. Erasmus+ değişim programı ile Türkiye'ye gelen öğrencilerin gelmeden önceki bilgi düzeyleri ve varsa ön yargıları öğrenilerek, hareketlilik bittikten sonraki kültürel ve sosyal deneyimlerinden yola çıkılarak algı, öğrencilerin anlayış ve ikna düzeylerindeki değişim tespit edilmeye çalışılmıştır. Türkiye'ye karşı ön yargıları olan ülke ve ülke vatandaşlarının varlığı karşısında geliştirilen stratejiler olup olmadığı araştırılarak, erasmus+ programının Türkiye'nin değerlerine, kültürüne ve siyasi sistemine karşı sempati oluşturmak için uygulanıp uygulanmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Avrupa Komisyonun 2017 "Program Ülkeleriyle Yükseköğretim Hareketliliği – Öğrenci Gönderen ve Alan Ülkeler" raporuna göre Türkiye'ye 2017 yılında gelen öğrenci sayısı 3034'dür. Türkiye'ye program ülkeleri arasından en çok öğrenci sırasıyla Almanya (1265), Fransa (284) ve Hollanda (228) ülkelerinden gelmektedir. Almanya, Fransa ve Hollanda gibi ülkelerde gurbetçi Türk vatandaşlarının varlığı göz önüne bulundurulduğunda, bahsi geçen ülkelerden gelen Erasmus+ öğrencilerinin Türk ağırlıklı olduğu öngörülmektedir. 2017 raporuna göre Türkiye'den öğrenciler en çok sırasıyla Polonya, Almanya ve İtalya'ya gitmektedir.

Kültürlerarası iletişimin ve diyalogun oluşmasına imkân sağlayan kamu diplomasisi, yanlış anlamaları ve ön yargıları yıkararak uzlaşma ortamları oluşturmaktadır. Bu çalışmada, uzun vadede kültürlerarası diyalogu artırma ve işbirliğini geliştirme işlevleri açısından Türkiye'de erasmus+ değişim programı, kamu diplomasisi türü olan eğitim diplomasisinde nasıl bir yer bulmalıdır sorusundan yola çıkılarak aşağıdaki hipotezlerin cevapları aranmaktadır.

H1: Erasmus+ değişim programı aracılığıyla Türkiye ve Türk kültürü hakkında olumlu imaj oluşturulmakta, karşılıklı anlayış ve ilişki inşa edilmektedir.

H2: Erasmus+ değişim programı ile çift yönlü bir iletişim gerçekleşmektedir.

H3: Türkiye'deki Erasmus+ değişim programı sonrası kendi ülkesine dönen öğrenciler, iki ülke vatandaşları ve hükümet yetkilileri arasındaki ilişkileri uzun vadede olumlu yönde etkilemektedir.

Hipotezlerin sınanması amacıyla oluşturulan altı sorunun yanı sıra, öğrencilerin Türkiye'deki hareketliliklerini ve Türkiye hakkındaki biliş düzeyini öğrenmek amacıyla toplamda on iki soru öğrencilere derinlemesine görüşme esnasında yöneltilmiştir.

Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Araştırma, Erasmus+ programı KA103 projesi çerçevesinde eğitim ve staj hareketliliği faaliyeti için Avrupa'daki çeşitli ülkelerden Türkiye'de bulunan yükseköğretim kurumlarına gelen ve en az üç ay Türkiye'de yaşayan yabancı öğrencileri kapsamaktadır. Araştırmanın sınırlılığı, daha fazla öğrenciye ulaşabilmek amacıyla, Türkiye'de bulunan yükseköğretim kurumlarında 2017-2020 yılları arasında en az üç ay süre ile gerçekleşen erasmus+ öğrenim ve staj faaliyetlerinin değerlendirilmesi olarak belirlenmiştir. Erasmus+ programının karşılıklı ilişki inşa ederek uzun vadede ülkeler arası ilişkileri olumlu yönde geliştirme etkisini değerlendirmek amacıyla 2008/2009 akademik yılı güz döneminde İstanbul'da öğrenim hareketliliği gerçekleştirmiş olup, 2017 yılından bu yana Türkiye'de bulunan kendi ülkesinin Büyükelçiliği'nde siyasi ve ekonomik ilişkiler bölümünde diplomat olarak çalışmakta olan Diplomat N.P. ile görüşme yapılmıştır.

Araştırmanın Örnekleme

Erasmus+ Ana Eylem 1 eğitim ve öğretim alanında yükseköğretim öğrencilerine ilişkin KA103 projesi çerçevesinde 2017-2020 yılları arasında Türkiye'ye Erasmus+ öğrenim ve staj hareketliliği kapsamında gelen öğrenciler araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında katılımcılar belirlenirken amaçlı örnekleme yöntemleri arasından ölçüt örnekleme uygulanmıştır. Ölçüt örnekleme yönteminde hâkim olan anlayış, önceden belirlenen bir takım ölçütü karşılayan tüm hususların dikkate alınmasıdır. Ölçüt örneklemede daha önceden araştırmacı tarafından belirlenmiş ya da var olan ölçü veya ölçütler kullanılmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016: 122). Araştırma kapsamında katılımcıların belirlenmesinde araştırmacının oluşturduğu temel ölçüt, KA103 projesi kapsamında çeşitli ülkelerden Türkiye'de bulunan yükseköğretim kurumlarına 2017-2020 yılları arasında gelmiş olmak ve Türkiye'de en az 3 ay erasmus+ kapsamında bulunmuş olmaktır. Erasmus+ öğrencilerine ulaşabilmek için Türkiye'de bulunan Yükseköğretim Kurumlarının erasmus ofisleri ile iletişime geçilmiş, 18 erasmus+ öğrencisi ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında farklı ülkelerden Türkiye'deki çeşitli üniversitelere gelen öğrencilerle görüşülmesinin nedeni, farklı ülkelerden gelen öğrencilerin Türkiye hakkındaki düşüncelerinin ve tutumlarının benzerliğinin ya da farklılığının öğrenilme düşüncesidir.

Araştırmanın Yöntemi

Nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel analizin kullanıldığı bu çalışmada, Erasmus+ Ana Eylem 1 eğitim ve öğretim alanında yükseköğretim öğrencilerine yönelik KA103 projesi çerçevesinde Türkiye'ye Avrupa ülkelerinden gelen öğrencilerle ve daha önce Türkiye'ye erasmus+ faaliyeti kapsamında gelmiş olup şu an Türkiye'de çalışmakta olan katılımcıyla yapılan yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla, amaç kısmında ortaya konulan hipotezlere yönelik oluşturulan soruların cevapları aranmıştır. Yapılandırılmış görüşmeler ile amaç, katılımcılardan alınan bilgiler arasındaki benzerliği ve farklılığı ortaya koymak ve bu doğrultuda karşılaştırmalar yapmaktır. Araştırmayı yapan kişi, katılımcılarla aracılığıyla belirli konuları anlamaya çalışır. Araştırmacı görüşme esnasında bazı konularla alakalı özel alanlarla karşılaşarsa, ayrıntılı sorularla bu alanları derinlemesine irdelenebilir. Yapılandırılmış görüşme büyük ölçüde açık uçlu sorulardan oluşmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016: 130).

Hipotezlerin sınıandığı görüşmeler, öğrencilerin hareketlilikleri öncesinde ve sonrasında gerçekleştirilmiştir. Öğrencilerin hareketlilikleri öncesinde çevirim içi görüntülü ortamda İngilizce görüşmeler yapılmış, öğrencilerin hareketlilikleri sonrasında ise İngilizce yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Derinlemesine görüşmelerde veriler, ilk görüşme için üç ve ikinci görüşme için dokuz sorudan oluşan görüşme formları ile toplanmıştır. Diplomata yapılan görüşmede veriler altı sorudan oluşan görüşme formu ile toplanmıştır. Formlardaki sorular 4 farklı uzman görüşü alınarak soruların anlaşılabilirliği ve konuyu kapsama durumu tekrar gözden geçirilmiş ve formların son biçimi verilmiştir. Derinlemesine görüşmelerde katılımcıların, Türkiye'yi seçme nedenleri, Türkiye'de gerçekleşecek Erasmus+ faaliyetinden akademik, kişisel ve kültürel beklentileri, Türk kültürü ve Türkler hakkındaki düşünceleri sorularak öğrencilerin Türkiye hakkındaki fikirleri ve varsa ön yargıları öğrenilmeye çalışılmıştır. Katılımcılarla, erasmus+ hareketliliği sürecinde yaşadıkları tecrübeler ve karşılaştıkları sorunlar, Türkiye ve kendi ülkeleri arasındaki ilişkiler, Türk kültürü ve değerleri gibi farklı konular üzerine iletişim kurulmuştur. Araştırmaya ilişkin veriler 24 Mayıs 2017 ile 23 Ocak 2020 tarihleri arasında toplanmıştır. Diplomata yapılan görüşme 23 Ocak 2020 tarihinde gerçekleşmiştir. Katılımcılarla yapılan yüz yüze görüşmelerde, araştırmacı tarafından ses kayıt cihazı kullanılmıştır. İlk görüşmeler ortalama 20 dakika sürerken, ikinci görüşmeler yaklaşık 40 dakika sürmüştür. Diplomata yapılan görüşme yaklaşık 30 dakika sürmüştür. Görüşmelerden elde edilen veriler çözümlenirken, betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analizde, araştırmadan ulaşılan veriler, belirlenen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu çalışmada, katılımcıların aynı soru hakkındaki

düşüncelerini belirgin bir şekilde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılar sıklıkla kullanılmaktadır. Bu analizin amacı, okuyucuya elde edilen bilgileri düzenli ve yorumlanmış bir biçimde vermektir. Bu amaç doğrultusunda ulaşılan veriler öncelikle düzenli ve açık bir şekilde betimlenmektedir. Sonrasında uygulanan betimlemeler açıklanmakta ve yorumlanmakta, sebep-sonuç bağlantısı irdelenmekte ve bir takım neticelere ulaşılmaktadır. Ortaya çıkan temalar, araştırmacı tarafından ilişkilendirilmekte, anlamlandırılmakta ve ileriye yönelik tahminlerde bulunabilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2016: 239-240). Kişinin aldığı uyarıların ya da mesaj öğelerinin özelliklerini ve etkilerini tarafsız bir şekilde ortaya koymak söz konusudur (Bilgin, 2014: 12). Araştırma verilerinin çözümlenmesi amacıyla hipotezler doğrultusunda oluşturulan sorular çerçevesinde temalar belirlenmiştir. Veriler ilgili temalar altında düzenlenerek verilmiş, gerekli yerlerden doğrudan alıntılarla desteklenmiştir.

Öğrenciler Türkiye'ye gelemeden önceki öğrenci görüşmeleri internet üzerinden skype iletişim kanalı aracılığıyla gerçekleştirilmiş olup, öğrencilerin hareketlilikleri sonrası yapılan derinlemesine görüşmeler İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Çeşitli ülkelerden gelen Erasmus+ öğrencileri, Türkiye'nin çeşitli illerinde farklı üniversitelerde eğitim almış ya da staj faaliyetini gerçekleştirmişler (Tablo 1). Katılımcılar 3 ay ile 1 yıl arasında Türkiye'de bulunmuşlardır. Görüşleri alınan öğrencilere ait bilgi, her öğrenciye verilen müstear kodu ile Tablo 1'de sunulmuştur.

Aşağıdaki Tablo 1'de görüldüğü gibi araştırma kapsamında Türkiye'ye erasmus+ programı ile İspanya (6)'dan, Hırvatistan (3)'dan, Romanya (3)'dan, Litvanya (2)'dan, İtalya (1)'dan, Danimarka (1)'dan, Slovakya (1)'dan ve Polonya (1)'dan gelen 12 kız ve 6 erkek öğrenci ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Tablo 1: Derinlemesine Görüşmelerin Yapıldığı Gelen Erasmus+ Öğrencilerinin Listesi

Müstear	Öğrencinin Geldiği Ülke	Cinsiyet	Öğrencinin Hareketlilik Türü	Öğrencinin Türkiye' de Hareketlilik Gerçekleştiği Şehir	Öğrencinin Bulunduğu Üniversite Türü	Öğrencinin Türkiye' de Bulunduğu Akademik Yıl	Türkiye' de Bulunma Süresi
E1	Polonya	Kız	Öğrenim	Sakarya	Devlet	2018-2019	6 ay
E2	İspanya	Kız	Öğrenim	İstanbul	Özel	2018-2019	6 ay
E3	Romanya	Erkek	Öğrenim	İstanbul	Özel	2017-2018	6 ay
E4	Hırvatistan	Kız	Staj	İstanbul	Özel	2018-2019	3 ay
E5	İspanya	Kız	Öğrenim	Ankara	Devlet	2019-2020	6 ay
E6	İspanya	Kız	Öğrenim	Kocaeli	Devlet	2019-2020	6 ay
E7	Hırvatistan	Kız	Staj	İstanbul	Özel	2018-2019	3 ay
E8	İspanya	Kız	Öğrenim	İstanbul	Özel	2018-2019	12 ay
E9	İspanya	Erkek	Öğrenim	Kocaeli	Devlet	2018-2019	6 ay

E10	Romanya	Erkek	Staj	İstanbul	Özel	2018-2019	3 ay
E11	İspanya	Kız	Öğrenim	İstanbul	Özel	2019-2020	6 ay
E12	Danimarka	Erkek	Öğrenim	İstanbul	Devlet	2017-2018	12 ay
E13	Hırvatistan	Kız	Öğrenim	İzmir	Devlet	2018-2019	12 ay
E14	Slovakya	Kız	Öğrenim	İstanbul	Devlet	2018-2019	12 ay
E15	Romanya	Erkek	Staj	İstanbul	Özel	2018-2019	3 ay
E16	İtalya	Kız	Öğrenim	İstanbul	Özel	2019-2020	6 ay
E17	Litvanya	Erkek	Öğrenim	İstanbul	Özel	2017-2018	6 ay
E18	Litvanya	Kız	Öğrenim	İstanbul	Özel	2017-2018	6 ay

BULGULAR

Bu araştırma, Türkiye'ye Erasmus+ değişim programı ile gelen öğrencilerin Türkiye'de öğrenim ya da staj hareketliliği gerçekleştirdikten sonra Türkiye'ye yönelik bakış açıları ve düşüncelerinde olumlu yönde değişiklik olup olmadığını, Türkiye'ye ve vatandaşlarına karşı ön yargıların yıkılıp yıkılmadığını ve ikili ülke ilişkileri konusunda ileride sağlayabileceği olası önemli katkıları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda, hipotezleri değerlendirmeye dayalı olarak gelen 18 erasmus+ öğrencisiyle ve öğrencilik yıllarında yükseköğretim öğrencisi olarak ülkemize gelen ve şu an Türkiye'de ülkesinin Büyükelçiliği'nde çalışan bir diplomat ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde, gelen öğrencilerle ve diplomatla gerçekleştirilen görüşmelerin neticesinde elde edilen bulgular sunulmaktadır.

Öğrenciler ile Yapılan Görüşmeler

Hipotez 1: Erasmus+ değişim programı Türkiye ve Türk kültürü hakkında olumlu imaj oluşturmakta ve karşılıklı anlayış ve ilişki inşa edilmektedir.

Erasmus+ kapsamı çerçevesinde farklı bir ülkeye giden öğrencilerin o ülkeye karşı ön yargıları var ise, karşılıklı iletişim ve ikna yoluyla bu ön yargılar yıkılabilmektedir. Bu doğrultuda katılımcı öğrencilerle yapılan ilk görüşmede öğrencilere "Türkiye hakkında ne biliyorsunuz? Bu bilgiyi nereden edindiniz?" sorusu sorulmuş, öğrencilerin hareketlilikleri sonrası gerçekleştirilen ikinci görüşmede ise "Türkiye ve Türk kültürü hakkındaki bilginiz ve düşünceleriniz nelerdir?" sorusu sorularak erasmus+ faaliyeti sonrası öğrencilerin karşılıklı iletişim ve ikna yolu ile Türkiye ve Türk kültürü hakkında varsa ön yargılarının yıkılarak düşüncelerinde olumlu yönde bir değişiklik olup olmadığı öğrenilmek istenmiştir. Sorulan ilk soru ile var olan olumsuz düşüncelerin açıkça ifade edildiği cevaplar ile ön yargıların yıkıldığı ve algıların olumlu yönde değiştiği cevaplar şu şekildedir:

Bir katılımcı öğrenci, Türkiye'ye gelmeden önce Türk kültürünün alışık olduğu kültürden çok farklı olduğunu düşünmektedir (E1). Öğrenci ikinci görüşmede, Türkiye'de öğrenim gördükten sonra sosyal ve kültürel anlamda Türkiye hakkında algısının olumlu yönde değiştiğini ve Avrupa-Asya karışımı sentez bir kültürle karşılaştığını söylemiştir.

İspanya'dan gelen bir öğrenci Türkiye'yi medyanın gösterdiği ve izin verdiği kadar tanıdığı söyleyerek, gerçekte nasıl olduğunu merak ettiğini ve gerçekten tehlikeli olup olmadığını anlamak istediğini

söylemiştir. Türk kültürünün Avrupa kültüründen çok farklı olduğunu ve dinden çok fazla etkilendiğini söylerken, Akdeniz ülkesi olduğu için İspanya ile ortak değerleri de olabileceğini düşünmektedir (E8). Türkiye'ye birçok önyargı ile gelen bu katılımcı, sonrasında Türkiye'nin sandığı gibi tehlikeli bir ülke olmadığını ve Türk halkının gerçekten iyi ve yardımsever olduklarını ifade etmiştir. Önceki önyargılarının gerçeklikten tamamen uzak yanlış bir bilgi olduğunu aktarmış ve Türkiye'ye ve ülke insanlarına âşık olduğunu söylemiştir. Türkiye'de yaşadığı deneyimin kendisine, başka kültürlerle ve dinlere de saygı duymayı öğrettiğini paylaşmıştır.

Danimarka'dan gelen bir öğrenci, sosyal medyada ve internet sitelerinde hayvan şiddeti, tecavüz ve politika ile ilgili konularda kötü haberler gördüğünü ve Türkiye'yi böyle tanıdığını söylemiştir. Türk insanının geniş tarihinden dolayı akıllı olabileceğini düşünmektedir (E12). Katılımcı ikinci görüşmede farklı bir Türkiye ile karşılaştığını söyleyerek, Türkiye'de aileye değer verilmesini, insanların birbirine saygılı ve yardımsever olmasını sevdiğini söylemiştir. Fakat bazı Türkleri yeterince medeni ve kibar bulmadığını ifade etmiştir.

Katılımcılardan biri Türk kültürünü Osmanlı ile ilişkilendirmekte ve Türk kültürünü Osmanlı'nın devamı olarak görmektedir (E15). Katılımcı Türkiye'de öğrenim gördükten sonra Türk kültürünü, değerlerini ve mutfağını çok sevdiğini söylemiştir. Gelmeden önce Türkiye'nin Avrupa'dan çok farklı olduğunu düşündüğünü ama gelince öyle olmadığını gördüğünü ve İstanbul'un Doğu ezgilerini de içinde barındıran tam bir Avrupa şehri olduğunu söylemiştir. Türkleri çok misafirperver, kibar ve saygılı bulduğunu ifade etmiştir.

Arap kökenli bir aileden gelen İtalyan bir katılımcı, ailesinde Türkiye'ye karşı sempati hâkim olmasına rağmen, düşünce özgürlüğü, toplumsal kurallar ve uluslararası hukuk kuralları konusunda Türkiye'nin iyi bir imajın olmadığını düşünmektedir. Bu öğrenci Türkiye hakkındaki bu düşüncelere medya, internet, dersler ve kitaplar aracılığı ile sahip olmuştur. Aynı öğrenci, Türk kültürünü geleneksel bulmakta, yeterince modern olduğunu düşünmemekte ve Türk kültürünün aynı zamanda etik ve rustik olduğunu ifade etmektedir (E16). Türkiye'de öğrenim gördükten sonra Türkiye'de teknolojiyi ve mimariyi çok gelişmiş, insanların saygılı, çalışkan ve laik bulduğunu söylemiştir. Müslüman bir Avrupa ülkesiyle tanıştığını söyleyen katılımcı, medyada yansıtılandan bambaşka bir ülke ile karşılaştığını aktarmıştır.

Katılımcılardan biri Türkiye'nin, kendine has kültüre sahip olduğunu düşünmektedir. Fakat haberlerde Türkiye ile ilgili iyi şeyler duymadığını söylemiştir (E13). Hırvatistan'dan gelen katılımcı ikinci görüşmede, Türkiye'de öğrenim gördükten sonra Türklerin harika, iletişime açık, arkadaş canlısı, yardımsever, misafirperver, eğlenceli ve kibar olduklarını düşündüğünü söylemiştir. Türk geleneğini ve kültürel yaşamını çok sevdiğinden ve kültürel anlamda pek çok farklılığı keşfederek keyif aldığından bahsetmiştir.

Katılımcılardan biri, ilk görüşmede Türk kültürü hakkında yeterince bilgisi olmadığını söylemekle birlikte, Türk kültürünün İspanya'da sahip olduğu kültürden çok farklı olduğunu düşündüğünü ifade etmiştir (E9). Türkiye'de öğrenim gördükten sonra Türk kültürünü kendi İspanyol kültüründen çok farklı bulmaya devam etmekte ve bazı unsurların olumlu bazılarının da olumsuz olduğunu düşünmektedir. Türkiye'de başka insanlara saygı duyulduğunu görmeyen kendisini mutlu ettiğini ifade ederken, Türkiye'de herşeyin yasak olduğunu, düşünce özgürlüğü olmadığını ve Türk toplumunun açık fikirli olmadığını söylemiştir. Aynı katılımcı bir sürü Türk arkadaş edindiğini söylerken, Türklerin harika insanlar olduğunu ifade etmiştir. Katılımcı Türk kültürüne ve Türklere karşı olumlu algısını ve görüşlerini ifade ederken, Türkiye'deki sosyal haklar ve özgürlük konularındaki eleştirel düşüncelerini de dile getirmiştir. Türkler ve Türk kültürü hakkında olumlu imaj elde etmesine rağmen, ülkeye karşı bakış açısında olumlu yönde bir değişiklik görülmemiştir.

Türkiye'ye ön yargıları ile geldiğini açıkça ifade eden 7 öğrencinin yanı sıra, ön yargısını dile getirmekten çekinen, ülke ve kültürü hakkında yeterli bilgi sahibi olmayan katılımcıların Türkiye'de

öğrenim görmesi ve Türklerle birebir iletişim kurmasının ardından oluşan ilişki ve güven inşa süreci, Türkiye'ye ve Türklere karşı olumlu yönde bir algı oluşturmaktadır.

İspanya'dan gelen bir katılımcı, erasmus+ faaliyeti sayesinde Türk kültürünün değerini öğrendiğini ifade etmiştir (E2).

Romanya'dan gelen bir katılımcı, farklı bir millet ile tanışıp farklı bakış açılarını gördükten sonra hayata bakış açısının değiştiğinden bahsetmiştir. Türk kültürünü Batılı insanlar için çok özel olarak tanımlayan katılımcı, Türkiye'ye âşık olduğunu söylemiştir. Türklerin alışkanlıklarından etkilenmiş ve misafirperverliklerine hayran kalmıştır. Birçok arkadaşlık ve bağlantı kurduğundan bahseden katılımcı, gelecekte Türkiye'de çalışmak istemektedir (E3).

Hırvatistan'dan gelen bir katılımcı, Türk kültürünü geleneksel, Türk insanını ise arkadaş canlısı ve misafirperver bulmakta, Türkiye ile bağlantısı olan her şeye âşık olduğunu ifade etmektedir (E4).

İspanya'dan gelen bir katılımcı, erasmus+ sayesinde Türkiye'nin ve Türk halkının gerçekten iyi olduğunu gördüğünü ve ailesine de gösterebildiğini söylemiştir. Aldığı bir ders sayesinde Türk toplumunun yapısını ve Orta Asya kökenini öğrendiğini ve bu sayede Türk toplumu daha iyi anlamaya başladığını ifade etmiştir. Türklerin yabancılara ev sahipliği yapmasının, aileye önem vermesinin ve konuklara yemekler ikram etmesinin kendisini çok etkilediğini söylemiştir (E6).

Hırvatistan'dan gelen bir katılımcı, gündelik yaşamda yerel halkla etkileşimde bulunarak kültürel değerler, sosyal yaşam, din ve gelenekler hakkında çok şey öğrendiğinden bahsetmiştir. Türk insanını cömert, sıcakkanlı ve misafirperver bulmaktadır. Türk yemeklerine, Türk insanının sıcak karşılımlarına ve misafirperverliklerine hayran kaldığını söylemiştir (E7).

Litvanya'dan gelen bir katılımcı, erasmus+ hareketliliği sayesinde tanıştığı Müslüman Türklerin çok iyi, açık yürekli ve misafirperver olduklarını öğrenmiştir. Litvanya'dan gelen bu katılımcı, Türk insanının güçlü manevi değerlere ve iyi insan ilişkilerine sahip olduğunu düşünmekte ve Türkleri çok sevdiğini ifade etmektedir (E17).

İspanya'dan gelen bir katılımcı, Türkiye'de kadın erkek arasındaki ilişkinin eşit olmadığını düşünmektedir. Türklerin göçmenlere gösterdiği toleransı, kadın ve erkek ilişkilerinde göstermediği kanaatini taşımaktadır (E5). Katılımcının verdiği yanıtlar birinci hipotezi desteklememektedir.

Romanya'dan gelen bir katılımcı, Türkiye'de konuşma özgürlüğü olmadığını, cinsiyet eşitsizlikleri olduğunu ve Türklerin yeniliklere açık olmadığını düşünmektedir. Türk halkını misafirperver ve çevresine saygılı bulmaktadır. Türklerin, mutfak, dans, resim gibi yerel gelenekleri uygulamada katı olduklarını düşünmektedir (E10). Katılımcının Türkiye ve Türk kültürü hakkındaki algısı bütün olarak değerlendirildiğinde, birinci hipotezi doğrulamadığı görülmektedir.

Türkiye'de dinsel ve kültürel çeşitlilik olduğundan bahseden katılımcı, bu özgür ve saygılı ortamı görmekten mutluluk duyduğunu ifade etmiştir. Annesinin hareketlilik öncesinde kendisini Türkiye'ye gönderme konusunda kaygılı olduğundan bahseden katılımcı, Türkiye'deki eğitimi boyunca hiçbir sorunla karşılaşmadığını ve ailesinin de kendisini Türkiye'de ziyaret ettiğini söylemiştir. Fakat Türkiye'de bazı internet sitelerine giriş yapmanın yasak olduğuna değinen katılımcı, düşünce özgürlüğü olmadığını söylemiştir (E11). Katılımcının Türk kültürüne karşı algısı olumlu yönde gelişirken Türkiye'ye karşı algısı olumsuz yönde gelişmiştir. Öğrencinin verdiği cevaplar birinci hipotezi tamamen desteklememektedir.

Slovakya'dan gelen bir katılımcı, Türkleri belirlenen zamanlamaya uymayan, plansız ve çok rahat insanlar olarak tanımlamaktadır (E14). Katılımcının verdiği yanıtlar birinci hipotezi doğrulamamaktadır.

Litvanya'dan gelen bir katılımcı farklı dinlere karşı sevgisinin arttığını, ilgi düzeyinin geliştiğini ve farklılıkları kabullenmeyi öğrendiğini ifade etmiştir. Türklerde, özellikle kentten daha uzak yerleşim yerlerinde, geniş aile yapısının ve sosyal yaşamın önemli olduğunu düşünmektedir. Ailelerin iletişim halinde bulunmasının ve bir araya gelip yemek yemesinin hoşun gittiğini söylemiştir. Türklerin ülkesine ve kültürüne çok bağlı ve sadık olduğunu gözlemlemiştir. Türk kültürüne ve insanına hayran olduğunu söyleyen katılımcı, siyasi ve sosyal nedenlerden dolayı özellikle kadın için Türkiye'yi çok yaşanılır bulmadığını söylemiştir (E18). Katılımcının Türk kültürüne karşı algısı olumlu yönde gelişirken Türkiye'ye karşı algısı olumsuz yönde gelişmiştir. Katılımcının verdiği cevaplar birinci hipotezi doğrulamamaktadır.

Türkiye'de erasmus+ faaliyeti gerçekleştiren öğrencilerin on sekizinden on ikisi, Türkiye, Türk kültürü ve Türkler hakkında olumlu bir imaja sahip olmuştur. Diğer altı öğrenci Türklere karşı olumlu yönde düşünce geliştirmelerine rağmen, Türkiye'ye karşı eleştirel yaklaşarak birinci hipotezi desteklemeyen cevaplar vermiştir.

Tablo 2: Hipotez 1'in Sınama Sonuçları

Hipotez 1	Erasmus+ faaliyetinden sonra Türk kültürü ve Türkler hakkında olumlu bir imaja sahip olmuştur.
Destekleyen	12
Desteklemeyen	6

Hipotez 2: Erasmus+ değişim programı ile çift yönlü bir iletişim gerçekleşmektedir.

Erasmus+ kapsamı çerçevesinde farklı bir ülkeye giden öğrenciler karşılıklı ve çift yönlü iletişim aracılığıyla, kendi ülkelerini ve kültürlerini orada bulunan yerel halka aktarabilmektedirler. Bu doğrultuda katılımcı öğrencilerle yapılan ikinci görüşmede öğrencilere "Türkiye'deki hareketliliğiniz esnasında kendi ülkenizi ve kültürünüzü anlatma imkânınız oldu mu?" sorusu sorularak ikinci hipoteze cevaplar aranmıştır.

Katılımcı öğrenciler üniversitedeki bazı dersler kapsamında, düzenlenen çeşitli kültürel etkinliklerde ve günlük yaşamda hem Türk kültürünü öğrendiklerini hem de kendi kültürlerini anlatma fırsatı bulduklarını ifade etmişlerdir (E2, E3, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, E15, E16, E17, E18). On beş öğrenci karşılıklı diyalog aracılığı ile kendi ülkelerini ve kültürlerini anlattıklarını söyleyerek ikinci hipotezi destekleyen cevaplar vermişlerdir.

Katılımcılardan bazıları, herhangi bir organizasyon çerçevesinde ya da günlük yaşamda kendi kültürlerini anlatma fırsatı bulamadıklarını ifade etmişlerdir (E1, E4, E14). Katılımcılardan üçü, kendi kültürlerini ve ülkelerini anlatma fırsatı bulamadıklarını söyleyerek ikinci hipotezi doğrulamamışlardır.

Tablo 3: Hipotez 2'nin Sınama Sonuçları

Hipotez 2	Gelen öğrenciler karşılıklı diyalog aracılığı ile kendi ülkelerini ve kültürlerini anlatmaktadırlar.
Destekleyen	15
Desteklemeyen	3

Hipotez 3: Türkiye'deki Erasmus+ değişim programı sonrası kendi ülkesine dönen öğrenciler iki ülke vatandaşları ve hükümet yetkilileri arasındaki ilişkileri uzun vadede olumlu yönde etkilemektedir.

Değişim programları aracılığı ile başka bir ülkede öğrenim ya da staj faaliyeti gerçekleştiren öğrenciler, kendi ülkelerine döndükten sonra kendi ülke vatandaşlarını ve uzun vadede iki ülke arasındaki ilişkileri olumlu yönde etkileyebilmektedirler. Bu nedenle erasmus+ programının kamu diplomasisi enstrümanı olarak uzun vadede dış politika üzerinde olumlu etkisi vardır. Bu yönde belirlenen üçüncü hipoteze cevaplar aramak amacıyla katılımcılara doğrultulan birinci soru "Ülkenize döndükten sonra Türkiye'deki tecrübenizi, Türkler ve Türkiye hakkındaki düşüncelerinizi paylaşmayı düşündüğünüz kişiler ya da kurumlar var mı?" dır.

Katılımcı öğrenciler ülkelerine döndükten sonra Türkiye'de yaşadıkları tecrübelerini aileleri, arkadaşları ve gönderici üniversite temsilcileri ile olumlu yönde ve tavsiye niteliğinde paylaşmayı planladıklarını ifade etmişlerdir (E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, E14, E15, E16, E17, E18). Öğrencilerden bazıları Türkiye'yi pek çok açıdan önerebileceklerini ifade ederken, bazı öğrenciler de Türkiye'de yaşadığı erasmus+ deneyimi sonrasında Türkiye ve kendi ülkesi arasında iş yapmak istediklerini söylemişlerdir (E10, E17). On sekiz katılımcı da verdiği cevaplarla üçüncü hipotezi doğrulamaktadır.

Üçüncü hipoteze cevap aramak amacıyla katılımcılara sorulan bir diğer soru "Türkiye ile kendi ülkeniz arasındaki ilişkilere katkı sağlamayı düşünür müydünüz? Cevabınız evet ise, lütfen açıklayınız." dır. Bu soru aracılığıyla erasmus+ programının kamu diplomasisi enstrümanı olarak uzun vadede dış politika üzerindeki rolü öğrenilmek istenmiştir.

Katılımcılardan neredeyse tamamı ikili ülke ilişkilerine katkı sağlama ve karşılıklı ön yargıları yıkma isteklerini ifade etmiş (E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, E15, E16, E17, E18), yalnız bir öğrenci çekimser kalmıştır (E14). Görüldüğünü gibi on sekiz öğrenciden on yedisi üçüncü hipotezi doğrulamışlardır.

Tablo 4: Hipotez 3'ün Sınama Sonuçları

Hipotez 3	S1: Türkiye' deki tecrübelerini kendi ülkelerindeki kişi ve kurumlarla paylaşarak uzun vadede kamu diplomasisine sağlama söz konusudur.	S2: Uzun vadede iki ülke vatandaşları ve hükümet yetkilileri arasındaki ilişkilere olumlu katkı sağlama istek ve ihtimalleri vardır.
Destekleyen	18	17
Desteklemeyen	-	1

Diplomat ile Yapılan Görüşme

Değişim programları karşılıklı ilişki inşa ederek uzun vadede ülkeler arası ilişkileri olumlu yönde geliştirmektedir. Bu konuyla ilgili, erasmus+ değişim programı ile Türkiye'ye gelen ve sonrasında Türkiye'de çalışmaya başlayan bir diplomat ile derinlemesine görüşülerek hipotezlere cevaplar aranmak istenmiştir. Diplomat N.P., 2008/2009 akademik yılı güz döneminde İstanbul'da öğrenim hareketliliği gerçekleştirmiş olup, 2017 yılından bu yana Türkiye'de bulunan kendi ülkesinin Büyükelçiliği'nde siyasi ve ekonomik ilişkiler bölümünde diplomat olarak çalışmaktadır.

Erasmus+ değişim programı, kültürler hakkında olumlu imaj oluşturmakta ve karşılıklı anlayış ve ilişki oluşmasına imkân sağlamaktadır. Bu anlamda katılımcıya yöneltilen soru şöyledir: "Türk kültürü hakkında ne düşünüyorsunuz? Türk kültürüne ait değerlerden en çok beğendikleriniz ya da beğenmedikleriniz nelerdir?"

N.P. soruyu, "Türkiye'ye herhangi bir ön yargı ile gelmedim. Türk kültüründen çok hoşlandım. İnsanlar dürüst ve arkadaş canlısı. Türk geleneklerinden, özellikle aile ve arkadaşlarla yapılan uzun kahvaltılardan hoşlanıyorum." diyerek birinci hipotezi destekler nitelikte bir cevap vermiştir.

Erasmus+ kapsamı çerçevesinde değişim programından faydalanan öğrenciler karşılıklı ve çift yönlü iletişim aracılığıyla, kendi ülkelerini ve kültürlerini tanıtmaya ve anlatma fırsatı bulmaktadırlar. Bu kapsamda katılımcıya yöneltilen soru şöyledir: "Erasmus+ hareketliliğiniz esnasında kendi ülkenizi ve kültürünüzü tanıtmaya ve anlatmaya fırsatınız olmuş muydu?". N.P., erasmus+ değişim programı esnasında kendi ülkesini ve kültürünü anlatma fırsatı bulmadığını söyleyerek ikinci hipotezi doğrulamamaktadır.

Değişim programları ile gelen öğrenciler kendi ülkelerine döndükten sonra, kendi ülke vatandaşlarını ve uzun vadede iki ülke arasındaki ilişkileri olumlu yönde etkileyebilmektedirler. Bu anlamda katılımcıya yöneltilen soru "Erasmus+ dönemi sonrası ülkenize döndükten sonra çevrenizdeki kişilere ya da ülkenizdeki karar vericilere Türkiye imajı hakkında olumlu yönde aktarımlarınız olmuş muydu?" olmuştur. Bu soruyu destekleyen cevap şöyledir:

N.P., "Türkiye'de erasmus+ yapmam hayatımın çok önemli bir parçası oldu ve bu sonrasında kariyer seçimimi dolaylı olarak etkiledi. Türkiye'den çok olumlu kazanımlarla döndüm ve bunları çevremle paylaştım. Şu anki işimin bir parçası olarak da iki ülke arasındaki ilişkilere katkı sağlamaya çalışıyorum. Ankara'ya devletim tarafından atandım. Bu hususta ülkeyi ve dilini bilmenin de önemli bir faktör olduğunu düşünüyorum." şeklinde cevap vermiştir. Katılımcının cevabı üçüncü hipotezi desteklemektedir.

SONUÇ

Eğitimin kamu diplomasisi anlamında etkin bir biçimde kullanılması eğitim diplomasisi olarak kavramsallaştırılmakta olup, eğitim değişim programları da en etkili eğitim diplomasisi araçları arasında kabul edilmektedir. Ülke menfaatlerine hizmet etmeyi amaçlayan eğitim diplomasisi faaliyetleri,

yabancı halkları bilgilendirmek, yabancı halkları ikna etmek ve yabancı halkların desteğini kazanmak şeklinde sıralanmaktadır. Bu bağlamda, eğitim değişim programları ile ülkeler, olumlu bir algı ve imaj oluşturarak, uzun vadede karar verme sürecinde aktif rol oynayabilecek kişileri etkilemeye çalışmaktadırlar. Bu çalışmada Türkiye’de erasmus+ değişim programı kamu diplomasisi türü olan eğitim diplomasisinde nasıl bir yer bulmalıdır sorusu doğrultusunda oluşturulan hipotezler, gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler aracılığıyla sınanmıştır.

Çalışmanın birinci hipotezi olan “Erasmus+ değişim programı aracılığıyla Türkiye ve Türk kültürü hakkında olumlu imaj oluşturulmakta, karşılıklı anlayış ve ilişki inşa edilmektedir.” doğrulanmıştır. Derinlemesine görüşmelere katılan ve Türkiye’ye gelmeden önce önyargıları olduğunu açıkça ifade eden öğrencilerin çoğu erasmus+ hareketliliği sonrasında Türkiye’ye, Türk kültürüne ve Türklere karşı önyargılarının yıkıldığını ve düşüncelerinin olumlu yönde geliştiğini söylemişlerdir. Türkiye’ye karşı ön yargısını açıkça dile getirmeyen, ülke ve kültürü hakkında yeterli bilgi sahibi olmayan katılımcıların çoğu, Türkiye’de öğrenim gördükten ve Türklere birebir iletişim kurduktan sonra ülke ile ülke vatandaşlarına güven duymaya başladıklarını ve Türkiye’ye ve ülke vatandaşlarına karşı olumlu yönde bir algıya sahip olduklarını ifade etmişlerdir.

Çalışmanın ikinci hipotezi “Erasmus+ değişim programı ile çift yönlü bir iletişim gerçekleşmektedir.” doğrulanmıştır. Katılımcıların çoğunluğu üniversitedeki bazı dersler kapsamında, düzenlenen çeşitli kültürel etkinliklerde ve günlük yaşamda hem Türk kültürünü öğrendiklerini hem de kendi kültürlerini anlatma fırsatı bulduklarını söylemişlerdir.

Cull, değişim diplomasisi kapsamında değerlendirdiği değişim faaliyetlerinin ‘karşılıklılık’ ve ‘iki yönlü iletişim’ temelinde, her iki tarafın da faydasına yönelik bir şekilde gerçekleştiğini söylemiştir (2009: 20). Kamu diplomasisi, ülkenin uluslararası imajını ve itibarını yönetmek, ülkeye karşı var olan ön yargıları yıkmak, diğer ülke vatandaşları ile karşılıklı ilişki ve anlayış geliştirmek gibi amaçlarla resmi ve gayri resmi aktörler tarafından uygulanan bir yöntemdir. Kamu diplomasisi halkla ilişkiler, uluslararası halkla ilişkiler, uluslararası ilişkiler gibi pek çok disiplininden beslenmektedir. Kamu diplomasisinin, karşılıklı ilişki geliştirme, ikna etme ve uzun vadede ilişki inşa etme amaçları açısından halkla ilişkiler ile oldukça fazla benzerliği bulunmaktadır.

Çalışmanın üçüncü hipotezi olan “Türkiye’deki Erasmus+ değişim programı sonrası kendi ülkesine dönen öğrenciler, iki ülke vatandaşları ve hükümet yetkilileri arasındaki ilişkileri uzun vadede olumlu yönde etkilemektedir.” doğrulanmıştır. Katılımcı öğrencilerin tamamı ülkelere döndükten sonra Türkiye’de yaşadıkları tecrübelerini, aileleri, arkadaşları ve gönderici üniversite temsilcileri ile olumlu yönde ve tavsiye niteliğinde paylaşmayı planladıklarını ifade etmişlerdir. Öğrencilerden bazıları Türkiye’de yaşadığı erasmus+ deneyimi sonrasında Türkiye ve kendi ülkesi arasında iş yapmak (ör: ticaret) istediklerini söylemişlerdir. Katılımcıların çoğu ikili ülke ilişkilerine katkı sağlama ve karşılıklı ön yargıları yıkmak konusunda istekli olduklarını söylemişlerdir. Öğrencilik yıllarında Türkiye’de erasmus+ faaliyeti gerçekleştirmiş olan diplomatla yapılan görüşmede, diplomat şu anki işinin de bir parçası olarak iki ülke arasındaki ilişkilere katkı sağlamaya çalıştığını söylemiştir.

Nye, öğrencilerin ileride önemli politik sonuçları etkileyebilecek mevkilere gelmelerinin söz konusu olduğundan bahsetmiştir (2017: 73). Erzen de, ülkelerin eğitim programları ile, ülkelerini cazibe merkezi haline getirerek, gelecekte karar verme sürecinde aktif rol oynayabilecek kişileri etkilemeye çalıştıklarından bahsetmiştir (2014: 129-130). Değişim programlarının uzun vadeli bu etkisine ilişkin dünya genelinde çeşitli somut örnekler bulunmaktadır. Aleksander Yakovlev 1950’li yıllarda Kolombiya Üniversitesinde eğitim görmüş ve ülkesine döndükten sonra Politbüro üyeliğine kadar yükselmiştir. Yakovlev, dönemin SSCB lideri Gorbaçov’u liberalizm konusunda etkilemiştir (Nye, 2017: 75). 2. Dünya Savaşı sonrası Fransız ve Alman liseleri arasındaki öğrenci değişim programları, 1997 yılında beş milyon öğrenciye ulaşmış ve iki ülke arasındaki ilişkilerin normalleşmesine katkı sağlamıştır (Scott-Smith, 2009: 50).

Sonuç olarak, gelen erasmus+ öğrencileri ve Türkiye’de çalışmakta olan diplomatla yapılan görüşmeler neticesinde üç hipotez de doğrulanmıştır. Erasmus+ değişim programı aracılığı ile kişilerarası temas yoluyla diğer uluslara bilgi ve fikirlerin yayıldığı, kültürel ve milli değerlerin aktarıldığı, uluslararası iyi niyetin geliştirilmesine, ülkelerin imajlarının iyileştirilmesine, karşılıklı ön yargıların yıkılmasına ve uzun vadeli ilişkiler inşa edilmesine katkı sağlandığı görülmüştür. Fakat kamu diplomasisine sağlanan bu katkının dolaylı yoldan sağlandığı, erasmus+ değişim programının bir eğitim diplomasisi strateji çerçevesinde uygulanmadığı görülmüştür. Kamu diplomasisine büyük katkı sağlama potansiyeli olan erasmus+ değişim programının, kamu diplomasisi çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Diğer kültürleri anlamak için enstrümanlar sunulmazsa, doğru bilgiye ulaşılmamakta ve ülkeler hakkında yanlış bilgilere ve ön yargılara sahip olunmaktadır. Erasmus+ Değişim Programını eğitim diplomasisi kapsamında ele alan bu çalışma, erasmus+ değişim programı uygulayıcıları ve erasmus+ değişim programı yararlanıcılarının ülkenin dış politika hedefleri ile paralel, ilgili tüm kuruluşlarla birlikte ortak bir strateji çerçevesinde hareket etmelerini istemektedir.

Öğrenci değişimleri köprüler kurmaya ve ön yargıları yıkmaya yardımcı olmaktadır. Öğrencilerin gelmeden önceki algıları ve geldikten sonraki düşünceleri arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Nedeni Türkiye’yi ve Türk kültürünü karşılıklı iletişim ile yakından tanımış olmalarıdır. Erasmus+ programı öğrenim veya staj faaliyeti kapsamında Türkiye’ye gelen öğrencilerle yapılan görüşmeler sonrasında, erasmus+ programının kültürlerarası iletişimi ve karşılıklı anlayışı geliştirdiği, uzun vadeli ilişkiler oluşturduğu, güven ve barış inşa ettiği, işbirlikleri oluşturduğu ve ön yargıları yıkarak kültürel çatışmaların önüne geçtiği ortaya konulmuştur. Katılımcıların farklı dinlere ve kültürlere karşı anlayışı ve sempatisi artmıştır. Program sadece katılımcı öğrencilerin algı ve düşüncelerinde değişiklik yapmakla sınırlı kalmamış, Türkiye’de buldukları süre zarfında kendilerini ziyarete gelen ailelerinin düşünce ve algılarında da olumlu yönde değişiklik meydana getirmiştir. Erasmus+ katılımcılarının karşılıklı çerçevesinde kendi ülkelerini ve kültürlerini de anlattıkları ve kendi ülkelerinin gayri resmi elçileri olarak faaliyet gösterdikleri görülmüştür.

Erasmus+ hareketliliği sonrası katılımcıların Türkiye’ye, Türk kültürüne ve Türk insanına yönelik düşünceleri olumlu yönde değişmektedir. Katılımcılarla yapılan görüşmeler neticesinde katılımcıların bir kısmının sosyal ve siyasi konularda Türkiye’ye karşı olumlu düşünceye sahip olmadıkları görülmüştür. Türkiye hakkında gerçeği yansıtmayan algının, bilgi eksikliği ya da güçlü bir etkiye sahip olan medya ve sosyal medya kanallarından yayılan yanlış bilgi aracılığıyla oluştuğu görülmüştür. Öğrenciler Türkiye’ye gelmeden önce genellikle üniversitelerindeki hocalar, ofis yetkilileri ve aileleri tarafından uyarılmakta olduklarını söylemişlerdir. Türkiye’de kadın erkek eşitliği, konuşma ve düşünce özgürlüğü, sosyal ve hukuki haklar gibi konular, Türk imajının iyileştirilmesinin önündeki bazı bariyerler olarak durmaktadır. Sokaktaki dilenci çocukların, mendil satan çocukların, kâğıt toplayıcıların vb. fazlalığı Türkiye’nin yabancılar üzerindeki imajını zedelemektedir. Katılımcıların kültürel deneyimlerini daha çok bireysel olarak gerçekleştirdikleri görülmüş, üniversiteler tarafından ya da çeşitli devlet organlarıyla bağlantılı olarak kültürel anlamda yeterli düzeyde organizasyon yapılmadığı görülmüştür. Üniversitelerde uluslararası tanıtım ve ulus markalama çalışmalarının yeterli düzeyde olmaması, üniversitede yabancı dil bilen akademik ve idari personel sayısının yetersiz olması, gelen öğrencilerin ülkeye entegrasyonuna yönelik çalışmaların yetersiz olması gibi nedenler erasmus+ faaliyetlerinin eğitim diplomasisi kapsamında kullanılabilmesi için engel teşkil etmektedir.

Katılımcıların ağırlıklı olarak İstanbul, Kocaeli, Ankara, İzmir ve Sakarya’daki yükseköğretim kurumlarında erasmus+ faaliyetinde bulunduğu görülmüştür. Öğrencilerin erasmus+ kapsamında buldukları şehirler ile verdikleri cevaplar arasında bir bağlantı görülmemiştir. Katılımcıların Türkiye’de buldukları süre zarfında en az üç farklı şehri ziyaret ettikleri ve deneyimledikleri görülmüştür.

Katılımcıların iki yönlü iletişim aracılığıyla elde ettikleri deneyim, iki ülke arasında karşılıklı anlayışın gelişmesini garanti etmemektedir. Bu nedenle, yanlış algılamayı ortadan kaldıracı ve karşılıklı

anlayışı kolaylaştırabilecek değişim programlarının, bir strateji çerçevesinde uygulanması gerekmektedir. Türkiye imajının ve algısının uluslararası kamuoyunda düzeltilebilmesi, kültür, tarih, gelenek ve değerlerin karşılıklı olarak anlaşılması, ön yargıların ortadan kaldırılması, kamu diplomasisi türlerinden olan eğitim diplomasisi kapsamında ve değişim diplomasisi ekseninde oluşturulacak uzun vadeli iletişim stratejisi ile mümkün olabilecektir. Farklı ulusal ve kültürel kökenlerden gelen insanlar arasında karşılıklı iletişim aracılığıyla var olan düşmanlıklar giderebilecek ve uluslararası işbirliği teşvik edilebilecektir. Türk aile yapısı, Türk mutfağı, Türk misafirperverliği, Türk hamamı vb. gibi unsurlar gelen öğrencilerin dikkatini ve ilgisini çekmektedir. Bazı kültürel unsurlar üzerine yoğunlaşarak Türkiye tanıtım çalışmalarında bu unsurlara yer verilmesi Türkiye algısını olumlu yönde geliştirecektir. Türkiye imajını olumlu yönde geliştirmek, kültürler arası karşılıklı anlayışı artırmak ve işbirliği geliştirmek için eğitim diplomasisi kapsamında oluşturulacak uzun vadeli iletişim stratejisine ihtiyaç duyulmaktadır. Devletin resmi organları tarafından belirlenip desteklenmeyen ve kamu diplomasisi çerçevesinde değerlendirilmeyen değişim faaliyetlerinin, yumuşak güç ile sınırlı kalarak uzun vadede gelecek olumlu ülke ilişkilerine somut bir katkı sağlayamayacağını söyleyebiliriz.

Çalışmada, erasmus+ değişim programı ile Türkiye'ye gelen öğrencilerle, T.C. İletişim Başkanlığı ve Türkiye Ulusal Ajansı ile iletişime geçilmiş, kamu diplomasisi türü olarak eğitim diplomasisi bağlamında erasmus+ değişim programının uygulanmasında bir strateji eksikliği tespit edilmiştir.

Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Kamu Diplomasisi Dairesi Başkanlığı tarafından eğitim diplomasisi konusunda bir politika geliştirilmesi gerekmektedir. Eğitim diplomasisi ekseninde oluşturulacak değişim diplomasisi politikası Yükseköğretim Kurulu, Yükseköğretim Kurumları, Dış İşleri Bakanlığı, İletişim Başkanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Ulusal Ajansı, Erasmus+ Ofisleri, ESN (European Student Network), öğrenciler ve akademisyenler ortaklığı çerçevesinde başarıya ulaşacaktır. Bu politika çerçevesinde ortak bir zeminde hareket edilerek, kamu diplomasisi mesajları gelen öğrenci ve personele aktarılmalı, aynı şekilde değişim programıyla yurt dışına giden öğrenci ve personel de Türkiye'nin eğitim diplomasisi stratejisi konusunda bilgilendirilerek kamu diplomasisine katkı sağlamaları beklenmelidir. Yurt dışına giden katılımcılar için hareketlilikleri öncesinde Türk kültürü ve değerleri konusunda eğitim seminerleri düzenlenmelidir. Türk tarihi, Türk kültürü ve Türk dili gibi alanlarda eğitimler ve organizasyonlar düzenlenmesi, kültürel etkinliklere ve önemli ulusal günlere erasmus+ öğrencilerinin davet edilmesi gibi eğitim diplomasisi çerçevesinde gerçekleştirilecek uygulamalar ile kamu diplomasisine katkı sağlanacaktır. Yükseköğretim Kurumları, uluslararası tanıtım ve uluslararası fuar organizasyonlarında ulus markalamaya da önem vermeli, Türkiye hakkında bilgi vererek kendi ülkeleri hakkında olumlu imaj oluşturmaya destek olmalıdırlar.

Çalışmanın kamu diplomasisi türü olan eğitim diplomasisi ile ilgili yapılacak çalışmalara referans olması ve bu konuya ilgi duyan araştırmacılara ışık tutması amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Aydemir, E. (2018). Kamu Diplomasisi. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Bettie, M. (2020). Exchange Diplomacy: Theory, Policy and Practice in The Fulbright Program. Place Brand Public Diplomacy 16, 212–223.

Castells, M. (2008). The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication Networks, and Global Governance. The Annals of the Academy of Political and Social Science, 78-93.

Cross, M. K. (2013). Conceptualizing European Public Diplomacy. M. K. Cross, & J. Melissen içinde, European Public Diplomacy, Soft Power At Work (1-12). New York: Palgrave Macmillan.

Cull, N. J. (2009). Public Diplomacy Before Gullion . N. Snow, & P. M. Taylor içinde, Routledge Handbook of Public Diplomacy. New York: Routledge.

Cull, N. J. (2009). Public Diplomacy: Lessons from the Past. Los Angeles: Figueroa Press.

- Davutoğlu, A. (2001). *Stratejik Derinlik Türkiye'nin Uluslararası Konumu*. İstanbul: Küre.
- Dutta, M. J. (2015). *Public Diplomacy, Public Relations, and the Middle East: A Culture-Centered Approach to Power in Global Contexts*. S.-U. Y. Guy J. Golan, & D. F. Kinsey içinde, *International Public Relations and Public Diplomacy, Communication and Engagement*. New York: Peter Lang.
- Eken, M. E. (2015). *Jeopolitik Derinlik, Akılcı Güç ve Popüler Kültür: Stratejik Bir Konsept Olarak Gündelik Hayatın Önemi*. M. Şahin, & B. S. Çevik içinde, *Türk Dış Politikası ve Kamu Diplomasisi*. Ankara: Nobel.
- Ekşi, M. (2018). *Kamu Diplomasisi ve AK Parti Dönemi Türk Dış Politikası*. Ankara : Siyasal.
- Erzen, M. Ü. (2014). *Kamu Diplomasisi*. İstanbul: Derin.
- Hocking, B. (2005). *Rethinking the New Public Diplomacy, Soft Power in Interntional Relations*. J. Melissen içinde, *The New Public Diplomacy (28-43)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Karadağ, H. (2016). *Uluslararası İlişkilerde Yeni Bir Boyut Kamu Diplomasisi*. Ankara: Nobel.
- Kochhar, S. K., & Molleda, J. C. (2015). *The Evolving Links Between International Public Relations and Corporate Diplomacy*. G. J. Golan, S.-U. Yang, & D. F. Kinsey içinde, *International Public Relations and Public Diplomacy: Communication and Engagement*, 51-72. New York: Peter Lang.
- Leonard, M. (2002). *Public Diplomacy*. London: The Foreign Policy Center.
- Lima Júnior, A. F. (2007). *The Role of Interntional Educational Exchanges in Public Diplomacy*. *Place Branding and Public Diplomacy*, 3(3), 234-251.
- Manners, I., & Whitman, R. (2013). *Normative Power and the Future of EU Public Diplomacy*. M. K. Cross, & J. Melissen içinde, *European Public Diplomacy, Soft Power at Work (183-204)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nye, J. (2004). *Soft Power*. New York: Public Affairs Press.
- Nye, J. (2017). *Yumuşak Güç*. (R. İ. Aydın, Çev.) Ankara: BB101.
- Özoğlu, M., Gür, B. S., & Coşkun, İ. (2012). *Küresel Eğilimler Işığında Türkiye'de Uluslararası Öğrenciler*. Ankara: Seta.
- Pacher, A. (2018). *The Ritual Creation of Political Symbols: International Exchanges in Public Diplomacy*. *The British Journal of Politics and International Relations*, 1-18.
- Pamment, J. (2013). *West European Public Diplomacy*. M. K. Cross, & J. Melissen içinde, *European Public Diplomacy, Soft Power At Work (13-38)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sancar, G. A. (2012). *Kamu Diplomasisi ve Uluslararası Halkla İlişkiler*. İstanbul: Beta.
- Scott-Smith, G. (2009). *Exchange Programs and Public Diplomacy*. N. Snow, & P. M. Taylor içinde, *Routledge Handbook of Public Diplomacy*. New York: Routledge.
- Snow, N. (2009). *Rethinking Public Diplomacy*. N. Snow, & P. M. Taylor içinde, *Handbook of Public Diplomacy*. New York: Routledge.
- Szondi, G. (2009). *Central and Eastern European Public Diplomacy: A Transinational Perspective on National Reputation Management*. *Routledge Handbook of Public Diplomacy*, 292-313.
- Taylor, H. (2006). *The Practice of Public Diplomacy*. J. S. Fouts içinde, *Public Diplomacy, Practitioners, Policy Makers, and Public Opinion (47-66)*. Washington: USC Center on Public Diplomacy & the Pew Research Center.

Ünal, U. (2017). Kamu Diplomasisi, Kalkınma Yardımları ve Algı Araştırması Çerçevesinde. Ankara: Gazi.

Waithaka, J. W., & Maluki, P. (2016). International Education Exchanges As A Public Diplomacy Instrument. *International Journal of Science Arts and Commerce*, 1(3), 1-8.

Wang, J. (2011). Introduction: China's Search of Soft Power. *Soft Power in China: Public Diplomacy Through Communication* (1-18). içinde New York: Palgrave Macmillan.

Yağmurlu, A. (2007). Halkla İlişkiler Yöntemi Olarak Kamu Diplomasisi. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 9-38.

Yıldırım, G. (2015). Kültürel Diplomasi Ekseninde Uluslararası Halkla İlişkiler Perspektifinden Kamu Diplomasisi. İstanbul: Beta.

Yıldırım, G. (2015). Türkiye Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü'nün Faaliyetlerinin Kültürel Diplomasi Bağlamında İncelenmesi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(9), 2-24.

Yıldırım, Ş., Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.

Yılmaz, M. & Pacolari, E. (2019). Kamu Diplomasisi ve Halkla İlişkiler Açısından Yunus Emre Enstitüsü'nün Kosova'daki Faaliyetlerinin Analizi. *Turkish Studies Social Sciences*, 14 (4), 1905-1929.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://sites.tufts.edu/murrowcenter/about> (Erişim Tarihi: 14.02.2019)

URL-2 <https://www.kamudiplomasisi.org/makaleler> (Erişim Tarihi: 11.06.2019)

URL-3 <https://www.usip.org/publications/2011/05/exchange-20-0> (Erişim Tarihi: 24.07.2019)

URL-4 <https://www.researchgate.net/publication/321106933> (Erişim Tarihi: 30.10.2018)

URL-5 <https://www.ua.gov.tr> (Erişim Tarihi: 13.01.2021)

URL-6 <https://www.avrupa.info.tr/tr/erasmus-programi-189> (Erişim Tarihi: 25.09.2019)

URL-7 https://www.yok.gov.tr/Documents/AnaSayfa/Yuksekogretimde_Uluslararasılaşma_Strateji_Belgesi_2018_2022.pdf (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

URL-8 https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/resources/documents/turkey-erasmus-2018-numbers_en (Erişim Tarihi: 17.02.2020)

URL-9 <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/519aa03d-1f0b-11e9-8d04-01aa75ed71a1> (Erişim Tarihi: 24.01.2019)

URL-10 https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/erasmusplus2/files/factsheets2014/turkey_en.pdf/ (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

URL-11 https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/about/statistics_en (Erişim Tarihi: 09.02.2019)

URL-12 https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/about/statistics_en (Erişim Tarihi: 09.02.2019)

MODERN VE YALIN BİR DİNİ YAPI ÖRNEĞİ: BALIKLI RUM HASTANESİ MESCİDİ

Muteber ERBAY
Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye
merbay@ktu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-8649-4069

<i>Atf</i>	Erbay, M. (2021). MODERN VE YALIN BİR DİNİ YAPI ÖRNEĞİ: BALIKLI RUM HASTANESİ MESCİDİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 967-983.
------------	---

ÖZ

İnsanoğlunun varoluşunu keşfetme yolculuğunda bir şeye inanma ya da tapınma ihtiyacını karşılayan en önemli kurumların başında din gelmektedir. Her dinin de kendine özel inşa edilen yapıları bulunmaktadır. Tapınak, manastır, kilise, bazilika, katedral, havra, sinagog, cami gibi mimari yapılar zaman içerisinde kendi tipolojilerini de oluşturmuştur. Çağın yapı teknikleri ile gelişen bu tipolojilerin günümüzde din felsefesi ile ayrı düştüğü noktada görüşler olmasına karşın, bu gelenekten kopulmadığı da görülmektedir. Bu çalışma ülkemizde ibadet mekânlarından bir mescit üzerine yoğunlaşmaktadır. Seçilen yapı Balıklı Rum Hastanesinin bahçesinde bulunan mescit yapısıdır. Yöntem olarak mekân örgütlenmesinde etkili olan parametrelerden mekânla ilgili özellik ve ölçütler ele alınmış, yapı özelinde bu parametreler yeniden belirlenmiş ve alt başlıklar bu bağlamda incelenmiştir. Bu amaçla yapının proje, tasarım ve uygulamalarını gerçekleştiren MEDAC Firması ile iletişime geçilmiş, firmanın sahibi mimar İlhami Kurt ile alan ziyareti gerçekleştirilmiştir. İnceleme sonucunda hizmete girdiği yıldan itibaren donatı düzeyinde yapılan müdahaleler görüldüğünden, bununla ilgili bir bölüm de eklenmiştir. Yapının değerlendirmeleri için alan ziyaretinde gerçekleştirilen fotoğraf çekimlerinin yanı sıra değişimi gözler önüne serebilmek için hizmete girdiği yıl çekilen fotoğraflar da kullanılmıştır. Çalışmanın sonuçlar bölümünde mekân örgütlenmesinde etkili parametrelerden mekân ile ilgili özellik ve ölçütlerin bir dini yapı özelinde nasıl yorumlanabileceğine dair bilgiler verilmektedir. Ayrıca mimaride oluşturulan formun ve bu formu meydana getiren tasarım felsefesinin iç mekândaki sürekliliğine de vurgu yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dini yapı, modern dini yapı, camii mimarisi, mescit, iç mekân müdahaleleri.

AN EXAMPLE OF A MODERN AND SIMPLE RELIGIOUS BUILDING: BALIKLI RUM HOSPITAL SMALL MOSQUE

ABSTRACT

Religion is one of the leading institutions that fulfill the need to believe or worship something in the journey of human beings on discovering their existence. Every religion has its own specially built structures. Architectural structures like temples, monasteries, churches, basilica, cathedrals, synagogues, mosques have also formed their typologies over time. Even though there are opinions on the point that these typologies developed with the construction techniques of the age drift apart today from the religion philosophy, it is also seen that this tradition has not been broken. This study focuses on a small mosque, one of the prayer places in our country. The selected building is the Small Mosque structure in the garden of Balıklı Rum Hospital. As a method, features and criteria related to space, which are among the effective parameters in organizing space, have been addressed, these parameters specific to the structure

have been redefined, and the sub-headings have been examined in this context. For this purpose, there has been a contact with MEDAC Company, which carried out the projects, designs, and applications of the building, and a field trip was made with the architect İlhami Kurt, the owner of the company. As the interventions made at the reinforcement level have been seen since the year, it was put into service a section related to this has been added following an inspection. For the building assessments, apart from the photographs taken during the field trip, the photographs taken in the year it was put into service were used to lay the change bare. In the results section of the study, some data are introduced regarding how the features and criteria related to the place, which is one of the effective parameters in the organization of space, can be interpreted in the specific of a religious building. Furthermore, this study also emphasizes the continuity of the form created in architecture and the design philosophy that generates this form in the interior.

Keywords: *Religious building, modern religious building, mosque architecture, small mosque, interior interventions.*

GİRİŞ

Her dinin ibadet etmek için kendine özel yapıları bulunmaktadır. Bu mekânlar genel olarak “mabet” olarak adlandırılır. Mabet, dinin inançları doğrultusunda yüce bir varlığa saygı göstermek, O’na karşı kulluk görevini yerine getirmek için insanların bir araya geldikleri önemli yapılardır. İlk dönemlerde açık alanlarda yapılan ibadetler zaman içinde önce basit ve küçük yapılarda, daha sonrasında ise büyük ve ihtişamlı binalarda yapılmaya başlanmıştır. İslam dini içinde en sık kullanılan mabetler cami ve mescittir. Cami kelimesi Arapça cem (toplayan, bir araya getiren) kökünden, mescit (mescid) kelimesi ise eğilmek, tevazu ile alını yere koymak anlamına gelen “sucud (secde edilen yer)” kökünden türemiştir (Baltacı, 1985; Küçük, 1988; Önkal ve Bozkurt, 1993). Mescit, diğer İslam ülkelerinde cami ile aynı anlamı taşımakta iken (URL-1, 2020), ülkemizde cuma namazı kılınmayan küçük cami veya namaz kılma yeri anlamına gelmektedir (Develioğlu, 1993). Örneğin İslam tarihinin ilk ibadet yerlerinden olan Kubâ ve Nebvî Mescitleri, işlevleri bakımından sonraki dönemlerde yapılan camilere örnek olmuşlardır (Bozkurt ve Küçükaşçı, 2004). Buna rağmen İslam ülkeleri ile Müslümanların hâkim oldukları topraklarda yapılan camiler mimari bakımdan birbirinden farklılıklar göstermektedir. Genel olarak ibadet mekânları, büyüklük ve işlevlerine göre meşhed, musalla, namazgâh gibi isimlerle adlandırılrsa da cami ve mescit en genel kullanılan isimlerdir (Eyice,1993).

İslam tarihine bakıldığında ilk ibadet mekânlarının mescit olduğu görülmektedir. Prensip olarak da cami ve mescitlerin sade bir görünümde olması kabul edilmiştir. Sadelikten uzak süslemeler, dikkat çekici yazılar ibadet esnasında kişiyi meşgul edeceği ve namazın ruhunu zedeleyeceği için hoş karşılanmamıştır (Şener, 1993). Ancak süreç içinde camilerin büyüklüğü ve ihtişamı birer statü göstergesi haline dönüşmüştür. Osmanlı döneminde padişahlar tarafından inşa ettirilen büyük camilere “selâtin camileri”, vezirler ve diğer devlet ricâli tarafından yaptırılan orta büyüklükteki camilere sadece cami, küçük olanlara da mescit denilmiştir (Arseven, 1947).

Türkler’deki cami ve mescit ayrımı daha çok işlevsel farklılıklara dayanmaktadır. Mescit daha küçük bir mekânı tanımlarken, camiler daha büyük ve kapsamlı mekânları tanımlamaktadır. Şöyle ki; cami denince imaret, külliye veya manzume adları verilen çeşitli vakıf binalarından oluşan bir yapı topluluğunu da ifade etmektedir. Bu nedenle Osmanlı Dönemi camilerinin etrafında arasta (çarşı), darüşşifa, hamam, hazîre, türbe, medrese, sıbyan mektebi, kervansaray, kütüphane, muvakkithane, sebil, tabhane, aşhane-imaret gibi vakıf yapılarını da görmek mümkündür (Eyice, 1993). Cündioğlu (2012) da Müslüman mabetlerini mescit, cami ve ulu cami olarak üç ölçekte tanımlar. Mescitler mahallelerde, camiler semtlerde, ulu camiler ise şehirlerdedir. Günümüzde bu ölçeklerin uygulama alanları biraz değişmiştir. Camilerin büyüklüğü nüfus ve yerleşimden bağımsız olarak belirlenebilmektedir. Mescitler ise yapıların içinde ya da ek olarak inşa edilen binalarda, en yakın camiye gidilip gelinmesi ile oluşacak işgücü kaybını önlemek amacıyla kullanılan ibadet mekânları olarak işlevlerine devam etmektedir. Prensip olarak mescitlerde hutbe okunmamakta, cuma namazı kılınmamaktadır. Bu nedenle de minber bulunmamaktadır.

Türkiye’de dini yapılar cami ya da mescit olması fark etmeksizin simgesel değere sahiptir. Simgesellik çoğu zaman kubbe ya da minare gibi biçimsel form ile de özdeşleşmiştir. Daha geniş ibadet mekânı elde edebilmek için kullanılan, mimari bir yapı tekniği olan kubbeler zaman içinde simgesel bir anlam kazanmıştır. Yine ezan sesinin daha geniş bir çevreye yayılmasını sağlamak amacı ile göğe uzayan minareler için de aynı durum söz konusudur. Günümüz cami mimarisinde bu iki simgesel mimari eleman ya aynı şekli ile kullanılmakta ya da simgesel anlamını vurgulamak amacı ile biçimsel yorumlanabilmektedir. Aynı şekilde mescit olarak yapılan küçük dini yapılarda minare bulunmasa da sembolik olarak cumbalı gözetleme kuleciklerini anımsatan eklemelere rastlanabilmektedir (Eyice, 1953). Bu açıdan değerlendirildiğinde günümüzde de anlam ve içerik çok değişmemiştir.

Türkiye mimarlığı içinde dini yapıların şekillenmesi ile ilgili ilk çalışmalar, söylemler, uygulamalar 1960’lı yıllarda görülmektedir. Vedat Dalokay’ın İslamabad’da yapmış olduğu cami, cami mimarisinin kültürel simgeselliğinin de sorgulanması gerekliliği üzerine örnek bir çalışmadır. O yıllardan günümüze kadar çağdaş üslupta cami tasarımlarının üretimindeki olanaklar, olanaksızlıklar, engeller, politikalar üzerine dikkat çeken birçok kuramcı ve mimarlık tarihçisi bu konuyu tartışmıştır ve tartışmaya devam etmektedir (Öz, 1954; Kuban, 1967; Topçuoğlu, 1976; Dalokay, 1988; Güvenç, 1992; Gönençen, 1999; Özer, 2000; Kuban, 2012; Eyüpgiller, 2006; Tümer, 2006; Güzer, 2009; Cansever, 2012; Tuluk, 2012 ve Erkarşlan, 2014).

Bir dini yapının mimari üslubu üzerine yapılan tartışmalar, bugün sade ve çağdaş yapılar yapılabileceğini de göstermektedir. Nitekim din kavramının düşünsel alt yapısından yola çıkarak bugün çağdaş ve tevazu içeren yapılar karşımıza çıkmaktadır. Cami örneğinden yola çıkarak Türkiye’de çağdaş cami tasarımı örneklerinin incelendiği (Alkhaled, 2019) ya da İslam tarihi içinde cami tasarımları üzerine (Khan, 1990 ve 2008) yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Mescit özelinde ülkemizde bu konu ile ilgili fazla çalışma bulunmamaktadır. Mescitlerin çağdaş yorumları ile ilgili yazılan metinler ve yapılmış yapılar sınırlıdır (İtez, 20016). İstanbul’un Zeytinburnu ilçesinde yer alan Özel Balıklı Rum Hastanesi içinde 2014 yılında yapılan mescit, bu anlamda son dönemlerde yapılmış çağdaş yorumlardan biridir.

BALIKLI RUM HASTANESİ MESCİDİ

Tarihi 1753’e dayanan Balıklı Rum Hastanesi İstanbul’daki Rum cemaatine ait üç hastaneden biridir. Eski adı Yedikule Hastanesi iken 1790 yılında çıkan bir yangın sonucu tamamen yanmıştır. Yeniden inşa edilen bina, zaman içinde birçok kez tadilatın geçişi 1990’lı yıllarda bugünkü görünümüne kavuşmuştur (URL-2, 2020). İstanbul Zeytinburnu/Kazlıçeşme’de yaklaşık 88.000 metrekarelik geniş bir arazi üzerine kurulmuş olan hastane idare, poliklinikler, acil, psikiyatri, geriatri gibi 11 yapı bloğundan oluşmaktadır. Mescit yapısı, arsanın kuzeyinde yer alan 9. ve 10. blokların doğusundaki yeşil alan içinde konumlandırılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Yerleşim Planı ve Google Earth üzerinde mescidin konumu
Kaynak: Yazar tarafından uyarlanmıştır.

Balıklı Rum Hastanesi Vakfı iki asırdan uzun bir süredir toplum yararına çalışan bir sağlık kurumudur. Toplumun farklı ekonomik ve sosyal kesiminden insanlar için erişilebilir olma ilkesi doğrultusunda gelen taleplere cevap verme çabasının ürünü olarak mescit projesi fikri ortaya çıkmıştır. Daha önce farklı mescit projeleri olan MEDAC İnşaat firmasının Vakıf ile süregelen işbirliği çerçevesinde ilk olarak 2013 yılında gündeme gelen mescit inşası fikri zaman içinde olgunlaşmış ve iş adamı Nizam Hışım'ın sponsorluğunu üstlenmesinin ardından görüşmeler başlamıştır. İşveren ile uyumlu bir süreç yürütülmüş, işlevsel gerekliliklerin dışında bir talepte bulunulmamıştır. 2014 yılında başlayan projelendirme ve inşaat dönemi aynı yıl içinde tamamlanmış ve yapı hizmete açılmıştır (Görsel 2). Yapının mimarı İlhami Kurt (İTÜ), bu süreci “Proje inşaat alanının köklü bir kuruma ait yapı kompleksinin içinde yer alıyor olması kompleksin işlevi, toplumsal anlamı, kent belleğindeki yeri ve mimari dilini özümsemeyi gerektiriyordu. Rölöve çalışmalarını yaptığımız hastane bloklarının konum ve mimari dili sürecin işleyişinde belirleyici oldu. Farklı etnik grupların ortak kullandığı bir komplekse dini yapı tasarlamak oldukça heyecan vericiydi. ‘Hoşgörü, ortak yaşam pratiği ve özellikle din birbirine saygı temeline dayanan manevi bir olgudur’ felsefesiyle konuyu ele aldık. Yakaladığımız sentezi tarihi dokunun aurasını zedelemeyecek şekilde restorasyon kuram ve ilkelerine dayandırdık.” cümleleri ile ifade etmektedir.

	Adı	Balıklı Rum Hastanesi Mescidi
	Yüklenici Firma	MEDAC İnşaat, Taahhüt ve Ticaret Limited Şirketi
	Yapım Yılı	2014
	Proje Ekibi	İlhami KURT (Mimar) Rukiye ERYAŞAR (İçmimar) Erol YÜMLÜ (İnşaat Müh.)

Görsel 2. Yapının künyesi
Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Mescit yapısının inşa edileceği alan, hastane arazisi içinde yer alan yeşil doku ve ağaçların zarar görmeyeceği şekilde belirlenmiş, ahşap saçak sayesinde doğal çevre ile bütünleşmiştir (Görsel 3). Mescidin yapıldığı alanda önceden başka bir yapı bulunmamaktadır.



Görsel 3. Yapının kütleli formu ve çevresi ile uyumu

Kaynak: Yazarın arşivinden, 2019 ve URL-2, 2020

ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Çalışmanın amacı; günümüzde inşa edilmiş bir dini yapı özelinde mekân örgütlenmesini ve zaman içinde yapılan müdahaleleri incelemek, bu noktadan hareketle mekân örgütlenmesinde etkili parametrelerden mekân ile ilgili özellik ve ölçütlerin bir dini yapı özelinde nasıl yorumlanabileceğine dair bilgiler verilmektedir. Ayrıca kullanıcısı ile buluşan yapıda zaman içindeki değişimler, yapılan müdahaleler ve bunların gerekçeleri üzerinde açıklamalar yapılabilmektedir.

Yapı ile ilgili bu çalışma ele alınırken, tasarım ve uygulamasını gerçekleştiren mimarlık bürosu ile iletişime geçilmiş, tasarım, proje ve yapım süreçleri ile ilgili görüşmeler yapılmış, görseller yapının son durumunu göstermek amacı ile yerinde fotoğraflanmıştır. Yapının bütünden parçaya doğru sistematik bir şekilde incelenebilmesi için de mekân örgütlenmesine ilişkin parametrelerden yararlanılmıştır. Vitruvius (2005)'un mimarlığı tanımlarken kullandığı güzellik, kullanışlılık ve sağlamlık ilkelerinden kullanışlı olması bu parametrelerden mekân örgütlenmesine işaret etmektedir. Gür (1996, s.27)'e göre mekânsal örgütlenme, mekânsal gereksinmelerin yanıtıdır. Özdemir (1994, s.6) ise mekânsal örgütlenmeyi mekânın yapısal bileşenleri ve öğelerinin uyumlu, kullanışlı, güzel, insana mutlu ve huzurlu bir yaşam sağlayacak şekilde, yaşam tarzına ve dünya görüşüne duyarlı, gerekli konfor düzeyi sınırları içinde bir bütün olarak düzenlenmesi şeklinde tanımlamaktadır. Ancak çok boyutludur ve birçok parametre içerir. Özdemir (1994, s.11; 2015, s.66) mekânın örgütlenmede etkili olan parametreleri mekânla ve kullanıcıyla ilgili olmak üzere ikiye ayırmakta, her iki parametreyi de mekânla ilgili özellik ve ölçütlerle ilişkilendirmektedir. Bu özellik ve ölçütler 9 başlık altında sıralanmaktadır;

1. Strüktür
2. Pencere, kapı, balkon konumu
3. Diğer mekânlarla işlevsel ilişkisi
4. Mekânın büyüklüğü
5. Mekânın biçimi
6. Donatı ve aksesuarlar
7. Doğal ve yapay aydınlatma
8. Manzara yönü
9. Mekânda yüzeylere ilişkin özellikler

Çalışmanın yöntemi oluşturulurken, Özdemir (1994)'in mekânsal örgütlenmede etkili parametrelerden mekânla ilgili özellik ve ölçütler esas alınarak yapılmıştır. Ancak bu parametreler yapı ile ilişkilendirildiğinde bazı başlıklar birleştirilmiş, bazı başlıklar da iç mekân özelinde detaylandırılmıştır. Bu kapsamda yapının bütününden detaya doğru parametreler yeniden sınıflandırılmıştır. Bu parametreler şunlardır;

1. Strüktür, yapım tekniği
2. Yapısal formu, plan ve iç mekân düzeni
3. Doğal ışık ve aydınlatma
4. Isıtma ve havalandırma (İklimlendirme)
5. Malzemeler
6. Detay donatı tasarımı
7. Süslemeler

Belirlenen bu parametreler doğrultusunda yapının analiz edilerek değerlendirilmiştir. Ancak hizmete girdiği yıldan itibaren yapının iç mekânına yapılan müdahaleler tasarımcının bilgisi dışında gerçekleştiğinden bu değişimin aktarılması amacıyla zaman içindeki müdahaleler adı altında bir başlık eklenmiş ve irdelenmiştir. Bu nedenle yeni çekilen fotoğrafların yanı sıra, yapının yapım aşamasında ve hizmete girdiği yıl mimari büronun katalog çekimlerinden görseller de kullanılmıştır.

Analizlerde adı geçen dini yapı içindeki bölümlere ait tanımların verilmesi terminoloji açısından uygun bulunmuştur. Bunlar mihrap, mahfil, minber, vaaz kürsüsü ve şadırvandır. Bu bölümlerin bazıları mekân ögesi olarak da nitelendirilebilir. Çünkü mekân ögeleri, mekânın yapısal olarak ortaya çıkmasından sonra, gereksinimler doğrultusunda sonradan konulan donatı ve aksesuarlardır (Özdemir, 1996, 2015). Değişebilir ve çoğunlukla sabit değildirlir. Her yapının kullanım amacına göre de değişiklik gösterebilmektedirler. Normalde cami için bölüm olarak adlandırılan bu bölümler bu yapı özelinde mihrap ve şadırvan hariç sonradan eklendiği için mekân ögesi olarak da tanımlanabilirler.

Mihrap; camilerde imamın durduğu yerdir. Kible duvarı üzerinde bir niş olarak tasarlanan mihrap, plan ve cephe düzeni bakımından farklılıklar gösterebilir. İmamın cemaat tarafından rahatça görülebilmesi için mihrabın tabanı cami zemininden biraz yükseltilmiştir (Erzincanlı, 2005). **Mahfil;** İslam mabetlerinde devlet büyüklerinin erkânı ile birlikte namaz kılması için ayrılan bölümdür. Osmanlı döneminde padişahların cuma, bayram, kandil namazlarını kılmaları için büyük şehirlerde yer alan selâtin camilerde ayrılan bu bölümlere “hünkar mahfili” veya “mahfil-i hümâyûn” denmektedir (Tanman, 2003). **Minber;** hatibin hutbe okurken daha iyi görülmek ve sesini daha iyi duyurmak için çıktığı basamaklı bölüm ya da kürsüye verilen addır. Cuma ve bayram hutbelerini okumak için kullanılır. Mihrabın hemen sağında yer alır (Bozkurt, 2005). **Vaaz kürsüsü;** imamın vaaz veya ders vermek için kullandığı koltuk, küçük balkon şeklindeki bölümdür (Çoruhlu, 2002). Minber ve vaaz kürsüsü işlev olarak birbirlerine benzese de aralarında fark boyutsal ve biçimseldir. **Şadırvan;** cami ve mescitlerin yanına insanların abdest alabilmesi için yapılan su tesisleridir. Genellikle üzeri kubbeli ve süsleme içeren yapılardır (Kılıcı, 2010).

Çalışma tek yapı ölçeğinde ele alınmış ve analiz edilmiştir. En önemli kısıtlarından birisi ulaşılabilecek diğer çağdaş mescit yapılarının tüm tasarım ve yapım süreçlerine ulaşma güçlüğüdür. Bu nedenle çalışmanın ana kurgusu söz konusu mescidin mekânsal örgütlenme bağlamında değerlendirilmesi ve kendi içindeki zamansal değişiminin irdelenmesi üzerine temellendirilmiştir.

ANALİZLER

Strüktür, Yapım Tekniği

Yapı tamamıyla betonarme yapım tekniği ile yapılmıştır. Taşıyıcı sistemi betonarme kolonlar ve perdelerdir. Sadece mihrap duvarının kenarlarında tuğla duvar kullanılmıştır. Tavan döşemesi ise kaset döşemedir (Görsel 4). Kaset döşemeler özel kalıp ile üretilmiş ve iç mekânda temiz bir işçilik elde edilmiştir. Estetik kesitlerinden dolayı tavan kaplaması ile beraber görünürlüğü sağlanmıştır.



Görsel 4. Binanın yapım aşamasından dış ve iç mekândan görseller.

Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014

Yapısal Formu, Plan ve İç Mekân Düzeni

Yapı ölçüleri belirlenirken, hastane kompleksinin kullanıcı sirkülasyonuna cevap verecek ebatlarda ve insan ölçeğinde çalışma ilkesi benimsenmiştir. Yapı 9x9 metrekarelik bir oturma alanına, 5,2 metre yüksekliğe sahiptir. Plan şeması, cephe ve iç mekân tasarımı bu anlamda tutarlılık göstermektedir. Kare plan şeması üçüncü boyutta kübik forma dönüşmektedir. Yapı bütünlüğünü korumak adına gizli çatı yapılmıştır. Kuzey yönünde yapının cephesinden dışarı doğru taşan mihrap bölümü de eğrisel değil, düz olarak ele alınmış dış cephede eğimli bir çıkıntı olarak vurgulanmıştır. Yapının girişinde 5,3x3,5 metrekareye oturan 4 metre yüksekliğinde bir saçak bulunmaktadır (Görsel 5). Bu anlamda Vakfın tarihi ve ilkeleriyle uyum içinde şatafattan uzak, mütevazı ve cephe açıklıkları ile geniş saçak tasarımı sayesinde davetkâr bir dili vardır. Yapı kabuğu geleneksel cami mimarisine benzer sembolik özellikler taşıyan biçimleri barındırmayan tümel bir form olarak tasarlanmış, cephede ve iç mekânda vurgulanan mihrap kısmının üzerinde İslami sembollere yer verilmiştir (Görsel 6).



Görsel 5. Binanın plan, görünüş ve kesitleri.

Kaynak: MEDAC arşivinden, 2020



Görsel 6. Mihrap cephesinin içten ve dıştan görünümü.
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014

Yapı saçağına yaklaşırken sağ tarafta bulunan abdest alma yeri de yapının mimarı tarafından tasarlanmış özel bir şadırvandır. Çelik, beton ve cam kullanılarak tasarlanan şadırvan gösteriştten uzak ama modern bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Abdest alma yerinden yapıya doğru ilerlendiğinde üç basakla saçağına ulaşılmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Şadırvan ve yapının ilişkisi
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014

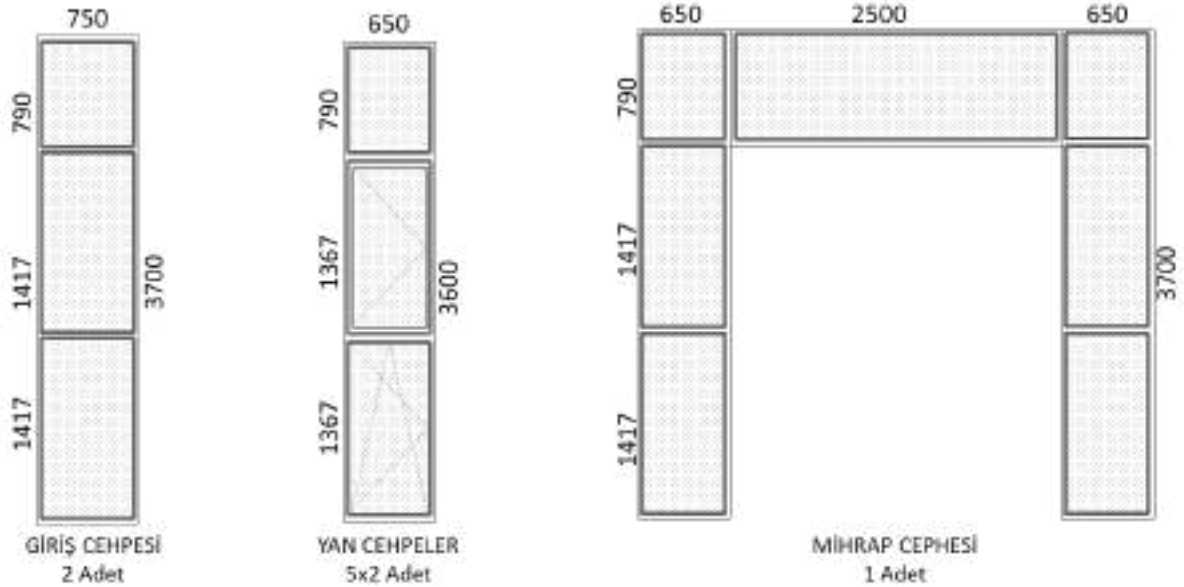
İç mekâna doğru ilerlerken saçağın sağında ve solunda üstü oturma, altı ayakkabı dolabı olarak kullanılan donatılar bulunmaktadır. Kare plan tipine sahip mescitte bu geniş bir saçaktan 2,2x3 metrelik çift bir kapıdan girilmektedir. Tam karşıda mihrap bulunmaktadır. Mekân aslında tek bir hacim olarak tasarlansa da hizmete girdiği yıl kullanıcı istekleri doğrultusunda bazı müdahaleler yapılmıştır. Örneğin girişin sağında müezzin mahfilini sınırlandıran ahşap korkuluk ve solunda kadınlar mahfili olarak kullanılan ahşap seperasyon elemanı yerleştirilmiştir. Mihrabın hemen sağında minber, minberin altında da din görevlilerinin kullanımına ayrılmış depolama bölümü sonradan eklenmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Yapının iç mekânından görseller
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014

Doğal Işık ve Aydınlatma

Mescidin tasarımı sırasında çevresiyle uyumlu, herkese açık ve davetkâr olması yönündeki prensipler projelendirme ve aydınlatma tasarımı sürecinde de yönlendirici olmuştur. Yapının dört cephesinde de dikey açıklıklar kullanılarak şeffaf ve aydınlık bir mekân kurgusuyla, mekânın içi ve dışının bütünleşmesi amaçlanmıştır. Ön cephesinde 2 adet, yan cephelerde 5'er adet pencere bulunmaktadır. Mihrabın bulunduğu cephede ise mihrabı çevreleyen ve vurgulayan dikey ve yatay pencereler bütünleşik tasarlanmıştır (Görsel 9).



Görsel 9. Yapıda kullanılan pencereler, adetleri ve boyutları
Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Yapay aydınlatma olarak dini yapılarda sıklıkla görülen sarkıtlar yerine gömme aydınlatma kullanılmıştır. İç mekânda yapay aydınlatma tavadaki ahşap kaplama içine gömülü şerit halinde 4 adet 3,6 metre uzunluğunda lineer led ampuller ile sağlanmaktadır. Aynı lineer aydınlatmalardan giriş saçağının üzerinde de 2 tane bulunmaktadır. Mihrabın sağında ve solunda duvara monte edilen 3'lü spot

lambalar, kabartma yazıların hemen altından vurmakta, ışık gölge oyunları ile mekâna mistik bir hava katmaktadır (Görsel 10). Giriş kapısının sağında ve solunda da bu 3'lü spotlar kullanılmış, aydınlatma araçları bakımından mekân içinde tam bir simetri sağlanmıştır. Ayrıca mihrap çıkıntısının iç kısmında mihrap vurgusunu güçlendiren 2,5 m. uzunluğunda lineer bir aydınlatma bulunmaktadır (Bkz Görsel 6 ve 8).



Görsel 10. Tavan ve duvar aydınlatmalarından örnekler
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014; Yazarın arşivinden, 2019

Isıtma-Havalandırma (İklimlendirme)

Dikey açıklıklarda doğramalar üçe bölünmüş ve yan duvarlarda orta bölme ve alt bölme açılır kanat olarak düzenlenmiştir. Pencereleden doğal havalandırma yapılmakta veya mekânda yer alan duvar tipi klima kullanılabilir. Isıtma için radyatörler hastane binasına bağlı merkezi sistemle (doğal gaz) çalışmaktadır. Isıtma ve soğutma için de klima kullanılmaktadır.

Malzeme

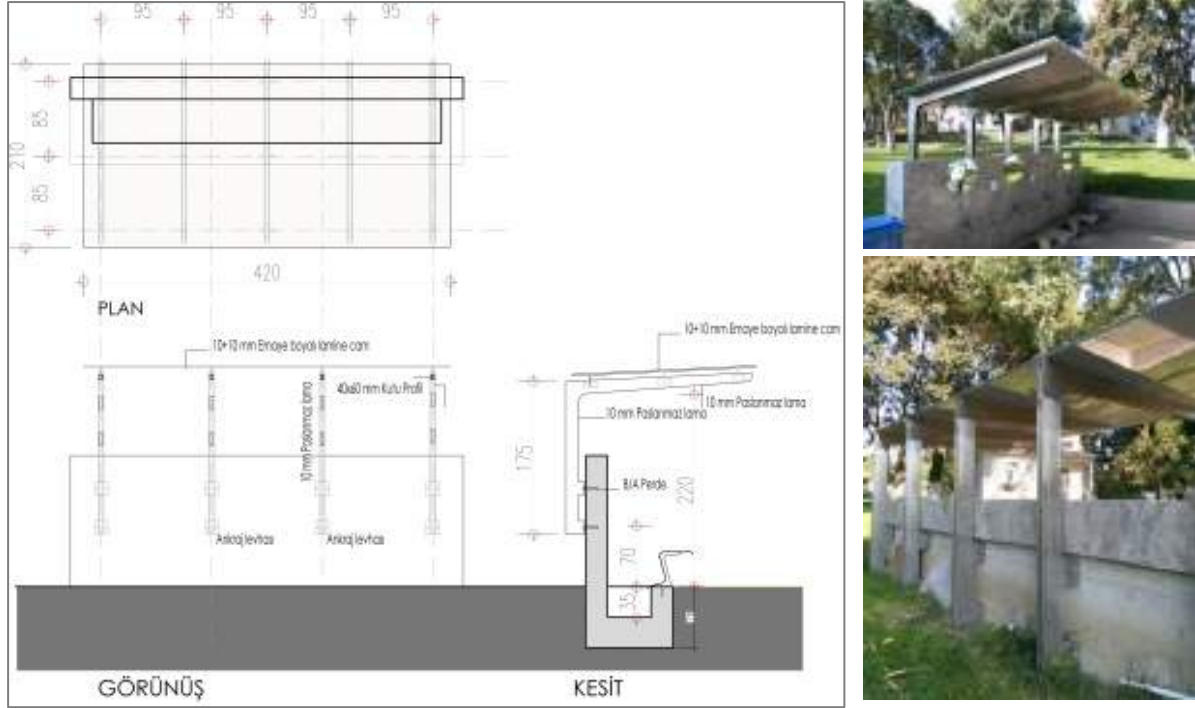
Dış cephe kaplama malzemesi olarak doğal taş, sıva ve sıva üzeri boya kullanılmıştır. Saçak ve kapı malzemesi ise dünyanın en kıymetli ağaçlarından olan, Afrika yağmur ormanlarında yetişen egzotik ağaç türlerinden iroko ağacındandır. Çatı kaplaması metal kenetli çatı, strüktürü metal ve ahşap malzemedir. İç mekânda giriş ve mihrap duvarları sıva+boya, mihrap doğal taş kaplama (silver stone kireç taşı), yan cephe duvarları ve tavan akustik ahşap, zemin ise halı kaplamadır. Tavanın iç kısmında kullanılan akustik ahşap kaplama malzemesi tavandaki kaset döşemenin varlığını hissettirecek şekilde kullanılmıştır. Pencere metal doğrama ve ısı kontrollü kumlama tekniği kullanılmış motifli camdır (Görsel 9). Yağmur suyunun tahliyesi, yapının 4 noktasından inen galvaniz yağmur boruları ile sağlanmaktadır (Bkz Görsel 3).



Görsel 9. Yapı saçığı, halı, akustik tavan ve pencere detay
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014; Yazarın arşivinden, 2019

Detay-Donatı tasarımı

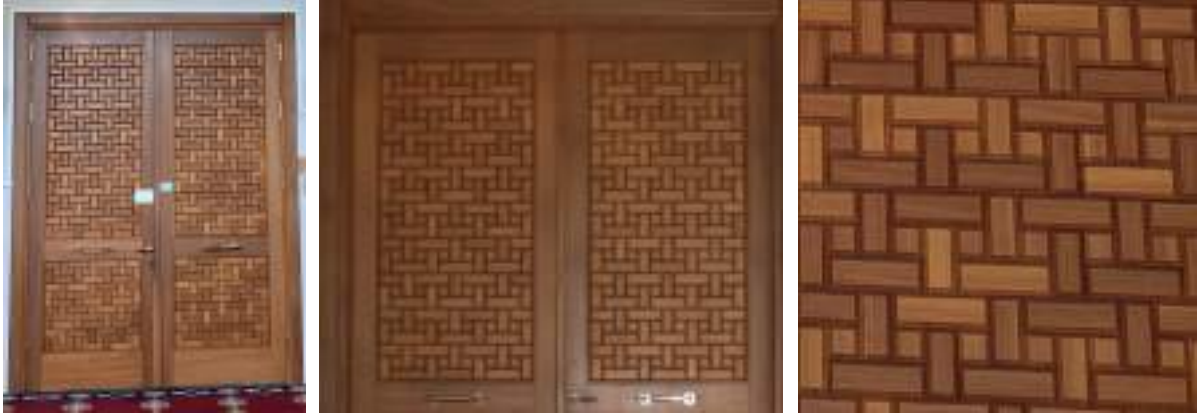
Yapının içindeki donatılar; paravan, minber ve müezzin mahfili yapıya sonradan kullanıcı iradesi ile ilave edilmiş olup (Bkz Görsel 8) yüklenici firma tarafından imalatı gerçekleştirilmemiştir. Yapının dışında yer alan abdest alma bölümü de özel olarak tasarlanmıştır. Bu bölüm betonarme olarak imal edilmiş, saçağında ise taşıyıcı olarak 40X60 mm. kutu profil ve 10 mm. paslanmaz çelik lama kullanılmıştır. Saçak örtüsü ise 10x10 mm. emaye boyalı lamine camdır. Tabure de özel tasarım olup 5 mm. delikli paslanmaz levhadan imal edilmiştir (Görsel 12).



Görsel 12. Şadırvan plan, kesit ve görünüş
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014

Süslemeler

Yapının girişinden başlayarak minimal ve modern olarak tasarlanan süslemeler ince işçilik ürünüdür. Giriş kapısı hakiki Kündekârî tekniği ile yapılmış olup masif, iroko ahşap malzemeden üretilmiştir. Kündekârî tekniğinin temeli küçük ağaç parçalarının damarları, dolayısıyla eğrilme yönleri birbirine zıt gelecek şekilde çivi ve tutkal yardımı olmaksızın yivler ve girinti-çıkıntularla birleştirilmesi esasına dayanmaktadır. Çakma-kabartma, çakma-yapıştırma ve kabartma olmak üzere üç taklit tarzı bulunmaktadır. Tercih edilen ağaç türleri de öncelikle ceviz, meşe, şimşir, armut, abanoz ve gül ağacıdır (Yücel, 2002). Bu yapıda kullanılan tarz ise hakiki kündekârî tekniğidir. Malzeme olarak da özel tasarımlarda tercih edilen dünyanın en değerli ağaçlarından birisi olan iroko ağacı tercih edilmiştir. Tüm parçalar tek tek üretilmiş ve el işçiliği ile hiçbir çivi ya da yapıştırıcı kullanılmadan, tamamen birbiri içine geçirilerek kapı oluşturulmuştur. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde genellikle sekizgen, beşgen, yıldız gibi geometrik şekillerde kesilmiş küçük ahşap parçaların bir araya gelmesi ile oluşan kündekârî tekniği yerine bu kapıda geleneksel motifler modernize edilerek basit dikdörtgen ve kare ahşap parçalar hasır örgü şeklinde bir araya getirilmiştir. Bu anlamda mescidin giriş kapısı yalın ama gerçek bir sanat eseri olarak görülmeye değeridir (Görsel 13). İç mekânda kullanılan ahşap kaplamalar da yapının modern çizgisi ile bütünleşmiştir. Sade, minimal bir anlayış benimsenen yapıda Arapça yazı sadece taş kaplama olan mihrap bölümünün üstünde ve dış cephesinde kullanılmıştır. Yazılar doğal taşta lazer oyma tekniği ile işlenmiştir. Ayrıca mihrabın sağındaki duvarda Allah, solundaki duvarda Muhammet yazısı kabartma olarak yer almaktadır. (Görsel 14 ve bkz Görsel 6).



Görsel 13. Mescidin giriş kapısı ve detayları
Kaynak: Yazarın arşivinden, 2019



Görsel 14. Yapıdaki süslemelerden örnekler
Kaynak: Yazarın arşivinden, 2019

Zaman İçindeki Müdahaleler

Yapının hizmete açıldığı 2014 yılından itibaren kullanıcı istekleri doğrultusunda bazı müdahaleler yapılmıştır. Mekân örgütlenmesi ve detay-donatı başlığı altında kısmen bahsedilen bu müdahalelerin sayısının, 2019 yılında yapının tasarımcısı ile yapılan ziyarette arttığı gözlemlenmiştir. Mekânsal örgütlenmede mekânla ilgili özellik ve ölçütler özelinde belirlenen etkili parametrelerden sadece donatı ve süsleme düzeyinde yapılan bu müdahalelerin tamamı kaldırılabilir düzeydedir.

2014 yılında yapının teslim edilmesinden hemen sonra yapılan müdahaleler şunlardır;

- Girişin sağında müezzin mahfilini sınırlandıran ahşap korkuluk
- Müezzin mahfilinin üzerinde ahşap dolap
- Girişin solunda kadınlar mahfili olarak kullanılan ahşap seperatörler
- Mihrabın sağında yer alan minber
- Minberin altında yer alan depolama birimi

2019 yılında ise yapılan bu müdahalelerin sayısı artmıştır. Bunlar;

- Mermer mihrabın üzerine tarih ve namaz saatlerini gösteren dijital bir ekran
- Mihrap cephesinde 2, yan cephelerde 3+3, toplamda 8 adet Ayasofya Camisi içindeki büyük hat levhalarını andıran yaklaşık 25-30 cm. çapında asılmış dairesel küçük hat levhaları
- Mihrap cephesinde çekmeceli bir komedin ve iç içe geçen tabureler
- Mihrap cephesinin sol köşesine yerleştirilen vaaz kürsüsü

- 2014 yılında mihrabın sağına yerleştirilen minberin üstüne eklenen kubbe
- Giriş kapısının sağ duvarına çakılan askılık ve onun üzerindeki klima
- Giriş kapısının sol duvarına asılan beyaz tahta

Görsel 15'te iç mekânda yapılan müdahaleler sarı (2014) ve kırmızı (2019) daireler içine alınarak gösterilmiştir.



Görsel 15. İç mekânda 2014 (sarı) ve 2019 (kırmızı) yılında yapılan müdahaleler

Kaynak: Yazarın arşivinden, 2019

SONUÇ

Balıklı Rum Hastanesi arazisi içinde yer alan Balıklı Rum Hastanesi Mescidi mekân örgütlenmesinde etkili parametrelerden mekân ile ilgili özellik ve ölçütler açısından incelenmiştir. Zaman içerisinde yapılan müdahaleler de eklendiğinde elde edilen sonuçlar şunlardır;

- Yapının strüktür ve yapım tekniği betonarmedir ve herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır.
- Yapısal formu ve plan düzeni açısından son derece sade ve yalın bir dil kullanılmış, kubbe ve minare gibi sembolik mimari elemanlardan kaçınılmıştır. Birçok mescitte sonradan eklenerek karşımıza çıkan minare ögesinin, yapının tümel formunun güçlü etkisi nedeniyle uygulanmadığı düşünülmektedir. Bu da doğru tasarım ilkeleri ile ele alınan yapılarda dış müdahalelerin daha az olacağına göstergesidir. Yapının zemine oturumu minimal ölçülerde, gabarisi ise doğal çevre ile uyumludur. Planın sade bir kare formunda olması ve iç mekâna girişte tüm mekânın algılanması yapıya hem yalınlık hem de modernlik katmaktadır. Bütün bu tevazu içinde dahi simgesel bir duruşu vardır. Kâbe'nin kübik formuna benzer olsa da yapının formu, girişteki davetkâr saçak ve dışardaki abdest alınan şadırvan bölümü modern çizgiler taşımaktadır. İşlevin gerekliliği olan mihrap modern yorumu, biçimi, seçilen özel malzeme ve ışıklandırma ile özelleştirilmiştir. İç mekân tümel mekân anlayışı ile tasarlanmıştır. Mescit işlevini yerine getirmesi açısından bu plan şeması yeterli olmasına rağmen zaman içinde geleneksel dini yapılarda bulunan minber, mahfil ve vaaz kürsüsü gibi bölümler eklenmiştir. Bu tavır dini yapı mimarisinde bellekte yer alan cami işlevine ve iç düzenine benzetme arayışları olarak yorumlanabilir. Makul olarak kabul edilebilecek tek müdahale kadınlar için oluşturulan seperatör sistemidir. Diğerleri mekânın kullanım alanını kısıtlayan ve mescit içinde bulunmasına gerek olmayan bölümlerdir. Bu duruma yol açan bir başka gerekçe de mescit için atanmış bir din görevlisinin bulunmasıdır.
- Doğal ışık ve aydınlatma açısından yapı bol gün ışığı alan, lineer yapay aydınlatmalar ile de modern bir görünüm kazanmaktadır. Geleneksel dini yapılarda sıklıkla görülen büyük ve gösterişli sarkıt avizelerden farklı olan bu yorum ve zaman içinde müdahale edilmemesi dini yapılardaki aydınlatma tutumu açısından irdelenmeye değerdir. Özellikle iç aydınlatması gündüz saatlerinde hastane oda ve koridorlarının duvarlarına bakmaktan bunalmış, manevi güç arayışı ile mescide gelen bireyleri mekân algısı konusunda rahatlatması amacı ile bütünleşmiştir ve mekânın aydınlığı sağlanmıştır. Duvarlarda yer alan pencere açıklıkları hem mekânın sınır algısını belirsizleştirmekte, hem de mekânı gün ışığıyla doldurmaktadır. Bu da ışığın ibadet yapılarında taşıdığı anlamı vurgulamakta ve güçlendirmektedir. Günün karanlık saatlerinde ise

mekânın içerden aydınlatılması ile cephedeki açıklıklardan sızan aydınlatmayla beraber bina çevresini aydınlatan ve aydınlığıyla dikkat çeken bir ışık küpüne dönüşmektedir (Görsel 16). Doğal ışık ve aydınlatma açısından herhangi bir müdahaleye rastlanmamıştır. Bu da seçilen malzemelerin ve uygulanan kararların doğruluğunun göstergesidir. Özellikle minberi vurgulayan gizli lineer aydınlatma mekânda hem simgesel alanı vurgulamakta hem de girişten kibleye doğru yönelmeyi sağlamaktadır.



Görsel 16. Yapının gece aydınlatması
Kaynak: MEDAC arşivinden, 2014

- Havalandırmanın doğal olarak sağlanabilmesi, gerektiğinde klima kullanımı, ısıtma için kullanılan radyatörlerin de iç malzeme ile uyumlu çizgisi iç mekânda da tasarım bütünlüğü sağlamaktadır. Ancak yapıya sonradan eklenen ikinci klima bu bütünlüğü bozmaktadır.
- Yapıda kullanılan malzemeler genellikle doğal taş, mermer ve ahşap malzemelerdir. Özellikle iroko ağacının seçimi ayrı bir öneme sahiptir. Görülmektedir ki tüm malzemeler özenle seçilmiş ve uygulanmıştır. Bu uygulama dini bir yapının sembolik değerine hizmet eden bir anlayıştır. Zaman içerisinde ilk gün ki görünümünden bir şey kaybetmemesi, dökülme, çatlama, kırılma ve sızdırma olmaması, ısı ve nem değişkenleri karşısında dayanımları bunun göstergesidir.
- Detay ve donatıların aynı şekilde özenle üretilmiş ve uygulanmış olması yapının yıllar içerisinde ilk gün ki görünümünden bir şey kaybetmemesinin en önemli nedenlerinden bir tanesidir. Böylece yapı yalın, modern ve mağrur duruşunu devam ettirmektedir. Ancak iç mekânda bu bütünlüğü ve ahengi bozan donatılar bulunmaktadır. Çekmeceli komodinler, dolaplar, tabureler mekâna gelişigüzel yerleştirilmiş ve mihrap duvarındaki etkiyi azaltmıştır. İç mekâna yapılan en büyük müdahaleden bir tanesi de mihrap duvarına eklenen namaz saatlerini gösteren dijital ekrandır. Son derece eklektik ve bir mescit için gerekli olmayan bu tavır kibleye yönelen insanlar için dikkat dağıtıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine aynı şekilde giriş kapısının sağına ve solunda bulunan askılık ve beyaz tahta iç mekân bütünlüğünü bozmaktadır.
- Yapı tasarlanırken süslemeden mümkün olduğunca kaçınılmış, Arap harfleri ile yazılan yazılar özel olarak üretilmiş ve uygulanmıştır. Özellikle giriş kapısında uygulanan künde-kârî tekniği yapının dini ve simgesel değerlerine duyulan saygının bir göstergesidir. Ancak sonrasında eklenen nesnelere bu anlayışı bozmaktadır. Özellikle duvarlara asılan dairesel 8 hat levhası gerçek anlamından uzaktır. Selâtin camilerinde sıklıkla görülen bu hat levhaları dönemin hat sanatçıları tarafından hazırlanan sanat eserleridir. Bu sanat eserlerinin taklitleri niteliğinde ve plastik malzemeler üzerine basılan bu hat levhaları iç mekânın ruhuna da ters bir anlayış sergilemektedir.

Sonuç olarak; Balıklı Rum Hastanesi Mescidi hem hastane kompleksi içindeki konumlandırılışı, dış kabuk formu, kullanılan malzemeler ve bunların bir araya getirilişi, hem de yapısal detayları ile modern çağın gerekliliklerini yerine getirirken diğer yandan geleneksel dini yapı işlevselliğinden ödün

vermemekte, yalın ve modern tavrıyla ziyaretçilerini karşılamaktadır. Bu özelliği ile de bir ibadet yapısının ister büyük ölçekli bir cami olsun, ister küçük ölçekli bir mescit olsun modern bakış açısı ile yeniden yorumlanabileceğine örnek bir duruş sergilemektedir. Zaman içerisinde iç mekân örgütlenmesinde mekânsal öğeler düzeyinde müdahaleler yapılmış ve iç mekânda eklektik bir görüntü oluşmuştur. Tasarımcının bilgisi dâhilinde olmayan bu eklemelerin tasarımın ruhu ile örtüşmediği gözlemlenmiştir. Mimari tasarımların iç mekân tasarımları ile beraber uygulanması gerekliliği, bağımsız düşünüldüğünde yapılan müdahalelerin tasarım ruhuna zarar verdiği bu örnekte de görülmektedir. Bu bakımdan tasarım aslında sürekliliği olması ve korunması gereken bir kavramdır ki bu başka bir araştırmanın konusudur. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki yapılan bu müdahaleler yapı bütünü ile ilişkisi zayıf, donatı düzeyindedir ve kaldırılabilir niteliktedirler.

İster büyük ister küçük ölçekli bir dini yapı olsun belleğimizde oluşan mabet bir takım biçimsel mimari öğelerle örtüşür. Zaman içerisinde bu mimari öğelere anlamsal değerler de yüklenmiştir. Cündioğlu (2012a) bu biçim ve anlam kaymasını ele aldığı yazısında, düşlediği camdan ve çelikten bir mescidin inşa edilebileceğinden bahsetmektedir. Gerçekten de bu anlam, tasarımın bütününde ele alınmalı bütünden parçaya her aşamasında özenle işlenmelidir. Gösterişli büyük sarkıt avizeler, ucuz aydınlatma elemanları, polyster halılar, dijital ekranlar, sunta mobilyalar, alçıpan kabartmalar, taklit hat sanatları gibi donatı ve aksesuarlar, ısıtma ve havalandırma sistemleri, en önemlisi de yapı strüktürü çağın malzeme ve teknolojileri kullanılarak yeniden gözden geçirilmelidir. İnancı ve insanı merkeze alan, mütevazı, yalın ve naif bir duruş sergileyen yapılar yapmak mümkündür. Küçük ve insan ölçeğindeki mescit yapıları ise bu bakımdan bir fırsat olabilir. Bunun için duyarlı ve bilinçli işveren, tasarımcı ve kullanıcı profiline ihtiyaç vardır.

KAYNAKÇA

- Alkhaled, Z. (2019). “Contemporary Mosque: Conventional and Innovative Approach in Mosque Design at Turkey”, *Journal of Design Studio*, Volume.1, No.1, 37-41.
- Arseven, C. E. (1947). *Türk Sanat Tarihi*, Cilt 1, MEB Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul, 219.
- Baltacı, C. (1985). “İslam Medeniyetinde Cami”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 3, 225-241.
- Bozkurt, N. ve Küçükaşçı, M.S. (2004). “ Mescid-i Nebevî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 29, 281-290.
- Bozkurt, N. (2002). “ Minber”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 30. Cilt, 101-103.
- Cansever, T. (2012). “Mimari ve Cami Mimarisi Üzerine Düşünceler”, *Diyanet Dergisi* 261, 22-24.
- Çoruhlu, Y. (2002). “ Kürsü”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 26. Cilt, 573-574.
- Dalokay, V. (1988). “Kral Faisal Camii”, *Mimarlık* 229, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 38-40.
- Develioğlu, F. (1993). “Mescid”, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 75.
- Cündioğlu, D. (2012). “ Mabet Mimarisinde Kibir”, *Mimarlık ve Felsefe*, Kapı Yayınları, 28-32.
- Cündioğlu, D. (2012a). “ Camdan Mescid”, *Mimarlık ve Felsefe*, Kapı Yayınları, 8-11.
- Erkarıslan, Ö. E. (2014). “Sancaklar Camisi: İdrak ve Teslimiyet”, *Mimarlık* 379, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=393&RecID=3471> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 17.04.2020)
- Erzincan, T. (2005). “Mihrap”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 30. Cilt, 30-37.
- Eyice, S. (1993). “Mimari Tarihi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cami Maddesi, 7. Cilt, 56-90.
- Eyice, S. (1953). “İstanbul'da Bazı Cami ve Mescid Minareleri”, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt 10, 247-268.

- Eyüpgiller, K. K. (2006). "Türkiye'de 20. Yüzyıl Cami Mimarisi", *Mimarlık* 331, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=48&RecID=1178> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 19.04.2020)
- Gönençen, K. (1999). "Cami Mimarisinde Çağdaşlık", *Yapı* 214, YEM Yayınları, 83-90.
- Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekân Örgütlenmesi*, Gür Yayıncılık, Trabzon.
- Güvenç, K. (1992). "Sinan Konusunda Zaaflarımız ve Cami Mimarlığımız Konusunda Gözlemler I", *Mimarlık* 248, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 26-27.
- Güzer, A. (2009). "Modernizmin Gelenekle Uzlaşma Çabası Olarak Cami Mimarlığı", *Mimarlık* 348, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=362&RecID=2110> adresinden alındı. (Erişim Tarihi, 19.05.2020)
- İtez, Ö. (2016). "Akçakoca Bey Mescidi", <https://www.arkitera.com/proje/akcakoca-bey-mescidi/> adresinden alındı.(Erişim Tarihi, 05.05.2021)
- Khan, H.U. (1990). "The Architecture of the Mosque, an Overview and Design Directions", *Expressions of Islam Buildings*, (Ed.) Hayat Salam, Aga Khan Award for Architecture, Indonesia, 109-127.
- Khan, H.U. (2008). "Contemporary Mosque Architecture", *ISIM Review*, Volume: 21, Issue: 1, 52-53.
- Kılıcı, A. (2010). "Şadırvan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38. Cilt, 219-221.
- Kuban, D. (1967). "20. Yüzyılın İkinci Yarısında 16. Yüzyıl Stilinde Cami Yapmağı Düşünenlere", *Mimarlık* 48, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 7.
- Kuban, D. (2012). "Cami", *Mimarlık* 367, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=381&RecID=3042>, adresinden alındı. (Erişim Tarihi, 19.05.2020)
- Küçük, A. (1988). "Dinlerde İbadet ve Mabet", *Diyanet Dergisi*, Cilt:24, Sayı:3, 25-54.
- Önkal, A. ve Bozkurt, N. (1993). "Dini ve Sosyokültürel Tarihi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cami Maddesi, 7. Cilt, ss.46-56.
- Öz, T. (1954). "Yeni Yapılacak Camiler Münasebetiyle", *Arkitekt*, Sayı: 9-12, 188.
- Özdemir, İ. (1994). *Mimari Mekânın Değerlendirmesinde Mekân Örgütlenmesi Kavramı: Konutta Yaşama Mekânı*, Doktora Tezi, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Özdemir, İ. (2015). "Tasarım ve Renk İlişkisi", *Tasarımda Plastik Öğeler ve Plastik Sanatlar*, (Ed.) Esmâ Cıvır, Akademisyen Kitapevi, Ankara, 63-85.
- Özer, B. (2000). *Kültür Sanat Mimarlık*, YEM Yayınları, İstanbul.
- Şener, M. (1993). "Dini Hükümleri", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cami Maddesi, 7. Cilt, 91-92.
- Tanman, M.B. (2003). "Mahfil", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 27. Cilt, 331-333.
- Topçuoğlu, N. (1976). "Kocatepe Camii Muamması", *Mimarlık* 146, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 65-73.
- Tuluk, Ö. İ. (2012). "Dün-Bugün Ekseninde Cami Tasarımına Genel Bir Bakış", *Diyanet Dergisi* 261, 18-21.
- Tümer, G. (2006). "Ucube Camilerden Öteki Camilere", *Mimarlık* 331, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=48&RecID=1180> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 14.06.2020)
- Yücel, E. (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi*, Kündekari Maddesi, 26. Cilt, 553-555.

Vitruvius, P. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*, (Çev.) Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.turkcebilgi.com/mescid> “Mescid” (Erişim Tarihi: 23.04.2020)

URL-2 <http://www.baliklirum.com/VakifTarihce.aspx> “Tarihçe” (Erişim Tarihi: 17.04.2020)

BELLEĞİ ÇAĞIRMAK: PİNOCHET ÜÇLEMESİNDE TARİHE TANIKLIK

Neslihan GÖKER
Fırat Üniversitesi, Türkiye
neslihanyucesoy@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8294-8916

<i>Atf</i>	Göker, N. (2021). BELLEĞİ ÇAĞIRMAK: PİNOCHET ÜÇLEMESİNDE TARİHE TANIKLIK. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 984-1003.
------------	---

ÖZ

Sinema filmlerinde belleğin inşasında iki yol izlenir. İlk olarak iktidarlar kendi mevcudiyetlerinin devamı için sinemayı ideolojik bir bellek yaratma aracı olarak kullanırlar. Buna göre geçmişin temize çekilmesinde, travmatik geçmişin yok sayılmasında ve kurgulanmış gerçekliğin inşa edilmesinde sinema önemli bir araçtır. Özellikle negatif bir geçmişe sahip olan ülkelerin iktidarları travmatik geçmişleri yok sayma noktasında toplumsal belleği yeniden inşa ederler. Bu bakımdan geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, sürekli olarak kurgulanır. İkinci olarak sinema, iktidarların unutturma politikalarına karşı güçlü bir bellek oluşturma ve geçmişe tanıklık sağlama aracıdır. Özellikle travmatize durumların filmlerde ele alınması sinemayı geçmişle hesaplaşma, yüzleşme ve tanıklık etme mekânına dönüştürür. Bu bakımdan bellek, bir mücadele alanıdır. Bu çalışmanın temel motivasyonunu Şilili yönetmen Pablo Larrain'ın sinema filmleri aracılığıyla geçmişi nasıl inşa ettiğini analiz etmek oluşturmaktadır. Bu amaçla bu çalışmada, Şilili yönetmen Pablo Larrain'ın Pinochet dönemini ele alan ve sinema tarihine Pinochet üçlemesi olarak geçen Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmleriyle Şili'nin travmatik geçmiş bilgisini nasıl inşa ettiği ve toplumsal belleğin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğu teorik bir çerçevede tartışılmaktadır. Bu çerçevede analiz edilen filmlerin, resmi tarihi olumlayan ve geçmiş bilgisini pekiştiren bir anlayışın aksine Şili'nin darbe sonucunda yaşanan sancılı dönemlerinin insan ve toplum üzerindeki etkisini sorgulayarak resmi tarih söylemlerinin dışında bir karşı söylem pratiği geliştirdiği tespit edilmiştir. Bu filmlerle alternatif bir hatırlama ve geçmişle hesaplaşma biçimi ortaya koyan Larrain, ülkesinde yaşanan travmatize durumun bir daha yaşanmaması ve unutulmaması adına sinemayı etkili bir bellek mekânı olarak kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Bellek, Travmatik Bellek, Sinema, Şili Sineması

INVOKING MEMORY: WITNESS TO HISTORY IN THE PINOCHET TRILOGY

ABSTRACT

Two ways are followed in the construction of memory in cinema. First, governments use cinema as a means of creating an ideological memory for the continuation of their existence. Accordingly, cinema is an important tool in the clearing the past, ignoring the traumatic past and constructing the fictionalized reality. Especially the powers of countries with a negative past rebuild social memory to ignore traumatic past. In this respect, the past does not remain as it in memory; it is constantly constructed. Secondly, cinema is a tool of creating a strong memory and witnessing the past, despite the policies of the powers to efface. The handling of traumatized situations in films turns cinema into a space of reckoning, confronting and witnessing the past. In this respect, memory is a challenge. The main motivation of this study is to analyze how the Chilean director Pablo Larrain constructs the past through his movies. In

this study, Chilean director Pablo Larrain's films that Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) and No (2012) which knowns as Pinochet trilogy in history of cinema, analyzed in terms of how constructs Chile's traumatic past knowledge and contributes to create social memory. In this context, it has been determined that contrary to an understanding that affirms the official history and reinforces the knowledge of the past; the films have developed a counter-discourse practice outside the official historical discourses by questioning the effects of the painful periods because of a coup in Chile on people and society. Presenting an alternative way of remembering and reckoning with the past with these films, Larrain used cinema as an effective memory space in order not to experience and forget the traumatized situation in his country.

Keywords: *Social Memory, Traumatic Memory, Cinema, Chilean Cinema*

GİRİŞ

11 Eylül 1973'te Şili'nin seçilmiş sosyalist devlet başkanı Salvador Allende yönetimine General Augusto Pinochet önderliğinde bir askeri darbe düzenlenir. Şili 17 yıl boyunca diktatörlük rejimi altında yönetilir. Diktatörlük rejiminin yasallaşması için uluslararası baskılar artınca 1988 yılında düzenlenen referandumda Pinochet yönetimi seçimleri kaybeder ve 1990 yılında görevinden ayrılır. Böylece Şili, darbe sürecini geride bırakarak, demokratik günlerine adım atar. Şili'de askeri diktatörlük sürecinin çözülmesiyle beraber kitlesel travmanın yaşandığı ülkenin geçmişi her anlamda tartışılmaya ve sorgulanmaya başlanır. Sancar'ın da dikkat çektiği gibi insan eliyle gerçekleştirilen baskı dönemlerini yaşayan ülkelerin geçmişle hesaplaşmaları unutmaya ve hatırlama ediminin mücadelesine dönüşür. Latin Amerika ülkelerinde olduğu gibi Şili'nin de geçmişle hesaplaşma mücadelesinin temel mottosu "no al olvido" yani unutmaya hayırdır (2016: 55). Bu ülkelerde hatırlamak yaşanan olayların tekrar yaşanmaması adına adeta bir görev sayılmıştır (Sarlo, 2012: 18).

Askeri yönetim boyunca baskı altına alınan kurumlardan biri olan Şili sineması travmanın faillerinin ülkedeki güçlerini kaybetmesiyle beraber tarihin ve travmatik geçmişin kaydını tutan filmlerle toplumsal belleğin unutulmasına karşı mücadele verir. Bu çalışmanın amacı, Şilili yönetmen Pablo Larrain'in Pinochet dönemini ele alan ve sinema tarihine Pinochet üçlemesi olarak geçen Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmleri ile travmatik geçmiş bilgisini nasıl inşa ettiği ve toplumsal belleğin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğunu analiz etmektir. Çalışmada ele alınan filmler teorik bir çerçevede tartışılmıştır. Bu bakımdan çalışmada öncelikli olarak çözümleme bölümünün kuramsal altyapısı için toplumsal ve travmatik bellek ele alınmış, sonrasında belleğin politik yapısı incelenerek, sinema-bellek ilişkisine değinilmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Kişisel ve Toplumsal Bellek

Blight (2015: 301) insanları diğer canlılardan ayıran en önemli özelliğin bellek kapasitesi olduğunu vurgular. Hayvanlar da biyolojik ve sosyal anlamda belleğe sahiptirler ve bu sayede inanılmaz şeyler başarabilirler. Ama diğer canlılardan farklı olarak insan belleği; yaratmak, deneyimleri kaydetmek, bilinçli çağrışımlar kurmak, dil oluşturmak/kullanmak; geçmişi bilmek, saklamak, anlatmak ve yazmak için kullanılır. Draaisma (2014: 47) Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasındaki yakın bağı Latince *memoria* sözcüğüne dayanarak aktarır. *Memoria*'nın "bellek" ve "hatıra" olarak iki anlamı vardır. İngilizcedeki "*memorial*" sözcüğünün de karşılığı "hatıra" ve "yazılı kayıt" anlamına gelmektedir. Draaisma bu ikili yapıya dikkat çekerek insanların hatıraları ile bunları kaydetmek için keşfedilen araçlar arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarır. Tarihin ilk zamanlarından bu yana anıların saklanması için yeni araçlar ve modeller her döneme göre farklılaşmış ve birbirine eklemlenerek çoğalmıştır. Bilgin'in de dikkat çektiği üzere (2007: 211) teknolojik gelişmelerin katkısıyla yeni araçların icadı, belleğin vasıtalı bir nitelik kazanmasına neden olmuştur. Buna bağlı olarak kayıtlı bellek aşamasına geçilmiştir.

Bilgin (2007: 211) zihinlerde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneği olarak tanımladığı bellek sayesinde bireylerin geçmiş bilincine eriştiğinin altını çizer. Ama sadece bireyler değil toplumlar da bellek sayesinde geçmiş bilincini oluşturmaktadır. Bu anlamda kişisel belleğin yanı sıra toplumsal bellekten söz etmek gerekir. Birçok araştırmacı çalışmalarında bireysel bellekten çok toplumsal belleğe

vurgu yaparak görüşlerini temellendirmişlerdir. Bunların başında Fransız sosyolog Maurice Halbwachs gelmektedir. Olick'e göre (2014: 178) toplumsal belleğin kökeni Emile Durkheim'ın ve onun öğrencisi olan Maurice Halbwachs'ın çalışmalarında yatmaktadır.

Belleği biyolojik açıdan ele almayan Halbwachs'ın formülü açıktır. Mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olmaz. Bellek her zaman bireye aittir ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Yani toplumlar, üyelerinin belleğini belirler (Assmann, 2015: 44). Schudson da bireysel bellek diye bir şey olmadığı görüşünden yola çıkarak belleği toplumsal olarak tanımlar. Çünkü bellek; kurallar, kanunlar ve standartlaştırılmış usuller halinde kurumlara yerleşmiş ve yerleştirilmiş olduğu için toplumsaldır (2007: 180).

Belleğin oluşumu zihinsel bir süreç olarak ortaya çıkar ve belleğin bir fonksiyonu olarak hatırlama, belirli bir ayıklamanın sonucudur. Bu özellik, belleği dışarıdan yönlendirmeye, inşa edilmeye ve çarpıtılmaya açık bir yapı haline getirir. Toplumsal belleğin yapısı nesnellikten uzak öznel bir yapıya sahiptir. Bu nedenle toplumsal bellek kalıcı bir yapıda değildir. Yani geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, yeniden kurmalara tabidir (Huysen, 1999: 177). Bu yüzden toplumsal bellek Assmann'a göre (2015: 50) iki yönde işler. Bellek sadece geçmişini kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimleri çerçevesinde sürekli olarak yeniden inşa edilir. Bu açıdan bakıldığında dönemin şartları ve gereksinimlerine göre bazı olaylar bastırılıp unutturulurken, bazı olaylar ise bastırıldıkları derinlerden yüze çıkarlar. Bu da şimdiki zamanın koşullarına göre değişir ve dönüşür (Susam, 2013: 71). Schudson'a göre (2007: 181) bellek yalnızca bir kaydetme yöntemi olarak işlev görseydi "gerçek" bir anı da bu sayede mümkün olabilirdi. Ama bellek; bilgiyi depolama, kodlama ve bilgiyi stratejik biçimde bulup getirme süreci olduğu için her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkiler söz konusudur. Bu nedenle toplumsal bellek bir kurgudur (Huysen, 1999: 13). Bu, belleğin inşa süreçlerinin politik ve ideolojik yönlendirmelere maruz kaldığının en önemli göstergesidir.

Belleğin Politikası

Olick'e göre (2014: 176) son dönemde toplumsal bellek, politik ve toplumsal dönüşümlerin sembolü haline gelmiştir. Siyaset ve toplum ilişkisi içerisinde önemli bir role sahip olan toplumsal bellek sayesinde, iktidarlar geçmiş dönemlere bakarak iki türlü strateji izler. Bazı ülkeler pişmanlık siyaseti uygulamaya girişirken bazıları da kendilerine miras kalanlara bir çözüm politikası bulmanın yollarını ararlar. Geçmişte yaşananlara uygulanan pişmanlık siyaseti ve çözüm bulma stratejilerinin yanı sıra iktidarlar geçmiş döneme hızla çizgi çekme politikasıyla geçmişini yok sayarlar. Bu açıdan toplumsal bellek iktidar tarafından politik gücü keşfedilen son derece önemli bir kavramdır. Çünkü iktidarın kendi hegemonik gücünü kurmasında geçmiş her zaman geleceğe yön vermektedir. Buna bağlı olarak Connerton (1999: 27) toplumsal belleğin biçimlenişinde iktidar yapısına vurgu yaparak toplumsal belleği "*tarihi yeniden kurma pratiği*" olarak tanımlar. İktidar sahipleri vatandaşlarını ulusal bilinçten yoksun bırakmak istediğinde sistemli unutturma yöntemleri kullanırlar. Bunu kimi zaman bellekleri tutsaklaştırarak, kimi zaman da onları belleklerinden ederek başarmaya çalışırlar. Oskay'a göre (2001: 148) belleksiz kalan bir toplum, varolan'ı, olabilecek olan tek hayat sayarak; varolan karşısında eleştirel bir duygu ve zihin zenginliği kazanamamaktadır. Bu uygulamalar ile geçmişin tanıklığını yapacak kimse kalmamaktadır.

Ricoeur da aynı doğrultuda giderek (2020: 88-100) iktidarların doğal belleği suiistimal etmesini üç negatif bellek tipi üreterek analiz eder. İktidar sahipleri tarafından unutma ve bastırma politikaları sonucunda "engellenen, manipüle edilen, kötü niyetle yönlendirilen bellek" tipleri ortaya çıkmıştır. İktidar sahipleri bu bellek tipleri sayesinde kendi tarihlerini kendilerine göre inşa ederler. Yani bir anlamda Connerton'un da yukarıda vurguladığı gibi iktidar kendi tarihini kurmak için toplumsal belleği kullanır. Schudson (2007: 181-193) toplumsal ve tarihsel süreçlerle iç içe olan toplumsal belleğin çarpıtmaya açık olan yanını vurgular ve buna ilişkin dört çarpıtma süreci öne sürer. Bunlar uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşısallaştırma. Birinci çarpıtma süreci olan uzaklaştırmada geçmişin sorumluluğu üstlenilmediği gibi, geçmişteki olaylar yaşanmamış olarak gösterilir. İkinci çarpıtma dinamiği olan araçsallaştırmada bellek, güncel çıkarılara uygun olarak bir seçme ve bozma işlemine tabi tutulur. Schudson bastırma yönteminin de bir araçsallaştırma biçimi olduğuna vurgu yapar.

Bir diğer çarpıtma süreci de öyküleştirmedir. Geçmişin bir yorumunu nakletmek için geçmiş öyküleştirilir. Bu yöntemle geçmiş basitleştirilir ve ilginç bir hale getirilir. Son çarpıtma süreci bilişselleştirme ve uzlaşımallaştırma değildir. Bu süreçte geçmiş bilinebilir hale getirilir. En iyi bilinen geçmiş, düzenlenmiş ve yapılmış olandır.

Sarlo (2012: 18) bellek alanını bir mücadele ve anlaşmazlık alanı olarak betimler. İktidar bellek ilişkisinin mücadele alanı tarihtir. Tarihin anlatısı egemen olanın bakış açısıyla şekillendiğinden bellek, iktidarın belirleyici olduğu söylemlerle kurulur ve yeniden üretilir (Susam, 2013: 72). Buna göre Burke (2020: 181) geçmişini hatırlamanın ve bunun hakkında yazmanın artık masum faaliyetler olmadığına vurgu yapar. Yazının tarihi; devletin, iktidarın ve eşitsizliğin tarihidir. Bu yüzdendir ki tarih her zaman egemenlerin tarihi olarak kavramsallaştırılır (Yalçınkaya, 2005: 11). Buna bağlı olarak ne bellek ne de tarih objektif değildir. Çünkü her iki durumda da seçme, yorumlama ve bozulma aşamaları vardır (Burke, 2020: 181). Susam'ın da ifade ettiği gibi (1993: 4) toplumsal belleğin kurgusal niteliği özellikle resmi söylemlerle ulusal kimliğin ve tarihin inşasında gözlenebilir. Halbwachs da çalışmalarında toplumsal belleğin karşısına muhalif bir kavram olarak tarihi çıkarır.

Halbwachs (2017: 53) tarihi “bir dönemin diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan ve genellikle kitapların ve hikâyelerin bize sadece epey şematik ve eksik bir tablosunu sunduğu her şey” olarak tanımlar. Bu nedenle tarih, Halbwachs'ta toplumsal belleğin işleyişine ters bir seyir izler. Çünkü bellek benzerlik ve sürekliliği temel alırken, tarih farklılık ve düzensizlikleri önemser. Toplumsal bellek geçmişin görüntüsünü hatırlanabilir biçimde yansıtmayı hedefler ve derin değişimleri reddederken, tarih bu tür değişimsiz dönemleri resmin dışında bırakır (Assmann, 2015: 51). Nora da (2006: 19) Halbwachs ile aynı doğrultuda giderek tarih ve bellek arasında mesafe koyan görüşler belirtir. Nora'ya göre bellek somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmışken; tarih zamansal sürekliliklere, gelişmelere ve nesnelere ilişkisizliğine bağlıdır. Toplumsal bellek aracılığıyla iktidarlar şimdide sürekli olarak geçmişini bastırmaya ya da unutturmaya veya olumlamaya ve değiştirmeye çalışmıştır. Buna göre Traverso'nun dikkati çektiği gibi (2009: 10-11) bellek bir yapıdır. İster bireysel isterse toplumsal olsun, şimdiki zamanın daima filtre ettiği bir geçmiş görüntüsünden ibarettir.

Travmatik Bellek

Hesaplaşılın, tanıklığına ihtiyaç duyulan geçmiş, genellikle negatif bir geçmiştir. Travmatik bir geçmiş toplumlar ve bireyler üzerinde yıkıcı ve kalıcı etkiler bırakır. Bu etkilerin tartışılması için yapılan çalışmalarda travma kavramı önemlidir. Son dönemde toplumların ve bireylerin geçmişle hesaplaşma, yüzleşme veya tanıklık aşamalarında, bellekte en çok yer edinen ve iz bırakan toplumsal travmalara sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Traverso'ya göre bellek birçok evreden geçer. Bu evrelerden ilkinde önemli bir olay ve dönemeç olarak tanımlanan toplumsal travma yer alır (2009: 35). Pennebaker ve Gonzales'in de değindiği gibi (2015: 222) tarihsel olayların çoğu travmatik değişimlerden kaynaklı olarak başlar. Toplumsal belleğin ağır, sarsıcı ve yaralayıcı olaylarını imleyen toplumsal travmalar (Sönmez, 2015: 53) insan belleğinde diğer olaylara göre daha fazla yer kaplar. Nietzsche de (2011: 55) tarihsel süreç içerisinde belleklerde yalnızca acısı dinmeyen yaşantıların yer aldığına vurgu yapar. Bu nedenle insanoğlunun belleği Nietzsche'nin de belirttiği gibi kan, işkence ve kurbanın eksik olmadığı şiddet dolu bir geçmişin izleriyle doludur.

Buna bağlı olarak travmatik bellek normal bellekten farklı bir işleyişe sahiptir. Janet, normal belleği “bir hikâyeye anlatma edimi” olarak tanımlarken, travmatik bellek, kelimesizdir (Herman, 2020: 219). Çünkü toplumsal travmalar; ruhsallaştırılmayan, temsillere ve kelimelere dönüştürülmeyen yıkıcı ve çığ bir gerçeklik (Erdem, 2015: 49) olduğu için hemen dile dökülmesi zordur. Özellikle diktatörlük koşullarını deneyimlemiş ve birebir yaşamış bireyler, o korkunun ve şiddetin ağır bastığı ortamlardan çıktıktan sonra dahi sessizliklerini uzun süre korurlar. Bu nedenle Kaptanoğlu'nun da belirttiği gibi travmatik olaylar, onları doğrudan yaşayanlar veya tanık olanların öyküleştirmelerine direnir. Bu bağlamda travmatik bellek; katlanılmaz görüntülerin, seslerin, kokuların yer aldığı imgeler mekânına dönüşür (2009: 212-213).

Travmatik durumdan kurtulabilmek için tıpkı normal hafızadaki gibi durumun dile dökülmesi gerekmektedir (Herman, 2020: 245). Bu nedenle travmatik bellek için geçmişin hatırlanması ve onunla yüzleşilmesi önemlidir. Yani bir hikâye anlatma edimi sonuna gelindiğinde travmatik deneyim gerçekten geçmişe ait olur. Bu noktada travmatize olmuş kişiler hayatını şimdide yeniden inşa etmeye ve gelecek özelemlerinin peşinden gitmeye hazırlardır (Herman, 2020: 245). Bir başka ifade ile hatırlama bireylerin iletişim sürecine katılımı sayesinde gerçekleşir. Sürekli iletişim içinde varlığını sürdüren bellek, kişinin çeşitli sosyal gruplara dâhil oluşuyla canlılık kazanır. Bu alışveriş duraksarsa hatırlamanın yerini unutmaya alır (Assmann, 2015: 45).

Hatırlamak, aynı zamanda geçmişin yok sayılmasına karşı da verilen bir mücadeledir çünkü geçmişin bastırılması ve hatırlanmasının engellenmesi, hatırlama edimini siyasal mücadelenin ilgi alanına dâhil eder. Bu açıdan toplumsal hatırlama ve unutmalar iktidarlara ve ideolojilerle de iç içe bir görünüm sergiler. O nedenle toplumların bellekleri çoğu zaman iktidarların ve onların ideolojik aygıtlarının manipülasyonlarıyla şekillenir (Susam, 2013: 4). İktidarların yaptıklarını meşrulaştırmaları ya da yaşanan olumsuz olayları olmamış saymaları çok karşılaşılan bir durumdur. Geçmişte yaşanmış olumsuz olayları hatırlamak, eleştirmek ve bunlarla yüzleşmek iktidarların bilinçli unutturma çalışmaları sayesinde çoğu zaman mümkün olmamaktadır. Çünkü iktidarlar politik tercihlerine göre çizilmiş bir tarih ve toplumsal bellek yaratma çabasında oldukları için geçmişte yaşanmış olayların hatırlanmasına engel teşkil edecek unutturma politikaları sergiler (Sönmez, 2015: 55). Temiz bir geçmiş ve ideal ulus kimliği için travmalar baskılanır, inkar politikalarıyla yok sayılır ve unutturulmaya çalışılır. Bu açıdan bellek stratejisinde unutturmak ve bastırmak politik düzeyde işlemektedir. Ama hatırlamak da unutmak kadar politiktir. Bu nedenle unutmaya ve hatırlama diyalektiğinde anıların üzerindeki politik etki son derece önem taşımaktadır (Susam, 2013: 4).

Huyssen hatırlamayı bir arayış olarak tanımlar. Her hatırlama kopmaz biçimde geçmiş bir olaya bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir (1999: 13). Marc Augue ise Huyssen'in hatırlama için açtığı yolu unutmaya devam ettirir. Augue'ye göre unutmak şimdiki zamanla çekimlenir (1999: 175). Unutmanın toplum, bireyler ve bellek için bir zorunluluk olduğunu belirten Augue bellek ile unutmaya arasındaki ilişkiyi yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiye benzeterek unutmaya üç biçimi olduğunu öne sürer (1999: 5-34). Birinci unutmaya biçimi geriye dönmektir. İkinci unutmaya biçimi ertelemenin gerçekleştirmeye çalıştığı şey, şimdiki yeniden bulmaktır. Üçüncü unutmaya biçimi ise yeniden başlamadır. Üçüncü biçimin gerçekleştirmeye çalıştığı şey, geçmişini unutarak geleceği yeniden bulmaktır (1999: 169-175). İktidarların uyguladığı unutturma politikaları her zaman başarılı sonuçlar vermeyebilir. Bunun öncelikli nedeni unutmaya da bir tür hatırlama politikası olmasıdır. İktidarın bastırma politikaları yoğunlaştığında bile gerçeklerin her zaman ortaya çıkma gücü vardır (Mersin, 2010: 13). Çünkü iktidarlar travmatik yaşantıları unutmaya ve bastırmaya başaramazlar. Sadece onları görmezlikten gelmenin yollarını ararlar. Ama travmatik anı her zaman oradadır ve sembolize edilip gün yüzüne çıkmayı bekler (Kaptanoğlu, 2009: 213).

Travmatik durumların tanığı olan ve bunu yaşayan toplumlar yaşananlar karşısında sessiz kalmayı tercih ettiği gibi tam tersi bir tepkide de bulunabilir. Geçmiş yaşantılarıyla hesaplaşmak ve mücadele etmek için geçmişini kabul eder ve hatırlamaya böylece başlarlar. Bu nedenle Kaptanoğlu'nun da dikkat çektiği gibi (2000: 91) travmatize olmuş toplumların travmatik anılarını hatırlamaları ve hesaplaşabilmeleri için, iyi tanıklara ihtiyacı vardır. Geçmişle hesaplaşmak için travmatik geçmişin kaydını tutan ve son dönemde etkili bir bellek mekânı olarak kabul edilen sinema geçmişin tanıklığını yapacak güçlü bir araçtır.

Sinema ve Bellek

Draaisma; günümüzde doğal belleğe yardım eden, bazen de onun yerine geçen çok sayıda yapay belleğin varlığına ilişkin tarihsel bir analiz gerçekleştirir. Antik dönemlerde kil veya balmumu tabletler, ortaçağda parşömen ve tirşe, daha sonraları da kâğıt üzerine yazılmış olan yazı en eski yapay bellektir. Görüntülerin doğrudan kaydına imkân veren fotoğraftan sonra Lumiere kardeşlerin icad ettiği olan sinematograf aygıtı imgeleri saklayan aynı zamanda bunların hareket etmesine izin veren diğer bir yapay bellektir (2014: 19). Sinema kayıtlı bellek aşamasında travmatik geçmişin anlatıya dönüştürülerek

saklanması ve aktarılmasında etkili bir hatırlatma ve bellek yaratma mekânıdır. Geçmişte yaşanan olaylara kültürel ilgiyi arttıran ve tarihin yazılışının izleme şekillerinden biri olan (Pennebaker ve Gonzales, 2015: 235) müzeler, anıtlar ve abideler belleğin mekânı denildiğinde ilk akla gelen yerlerdir. Aslında travmatik belleğin en yaygın biçimde görünür olduğu arşivlemeye de izin veren bellek mekânları her türlü medya ortamıdır (Çelenk, 2010: 172). Morley ve Robins, zamanımızın bellek mekânları olarak sinema endüstrisini gösterir. Buna göre sinema endüstrisi kolektif anıların ve kimliklerin oluşturulmasında güçlü bir aktördür (2011: 131). Bundan dolayı sinema; geçmiş hatırlamanın ve geçmişe tanıklık etmenin gerçekleştiği bir bellek mekânıdır.

Sinema tarih ilişkisi sinemanın doğduğu günden itibaren başlamıştır. Sinemanın etkili bir bellek mekânına dönüşmesinde görsel ve işitsel bir araç olması önemlidir. Connerton'un belleğin üç yönüne dair yaptığı kodlama, sinemanın neden belleğin kaydında etkin bir araç olduğunu gözler önüne serer. Bellek kodlamasının üç yönü; semantik, sözel ve görsel kodlamadır. Semantik kodlama; kitaplıktaki kitapları kodlamada yapılarına benzeyen bir kodlamadır. Belleği kodlamasının ikinci yönü sözel kodlama; her şeyi söze dile getirmeye olanak veren bilgiyi ve programı içerir. Belleğin üçüncü yönünü oluşturan görsel kodlamada kolaylıkla imgelere çevrilebilen somut öğeler yer alır. Görsel kodlamada, imgeler çifte kodlamadan geçirildiğinden dolayı bellekte soyut şeylerden çok daha kalıcı bir yapıya kavuşur (1999: 46). Bu açıdan bakıldığında diğer kitle iletişim araçlarına kıyasla sinema bireylere toplumsal bir hatırlatma ve bellek yaratma imkânı sağlar. Geçmiş öyküleştirerek hatırlama edimini güçlendirir (Mersin, 2010: 13).

Ricoeur'a göre hatırlamak, bir anıya sahip olmak ya da bir anının peşine düşüp o anıyı aramak demektir. Anı ancak imgeleşerek geri gelir. Bu nedenle hatırlama edimi içinde olan bellek imgelerin dünyasındadır. Geçmiş bir olayı zihnimizde canlandırdığımızda o olayla ilgili aklımızda bir imge bulunduğunu ifade ederiz. Bu "anının imgelere dönüştürülme" sürecidir (2020, s. 22-25). Sinema; "geçmişe dönük işlenen suçların, katliamların, yapılan savaşların, konuşmaların, vaatlerin, inançları temsil eden söz ve düşüncelerin en sağlam delillerini" belleklere kazınan imgelerle oluşturur. Çok az insanın hatırlayabileceği bir hava saldırısı sonucunda ortaya çıkan acı bir katliamı bütün dünyaya göstererek herkesin hatırlayabileceği bir imge konumuna getiren Picasso'nun "Guernica"sında (Küçüköner, 2007: 81) olduğu gibi sinema da tarihteki travmaların izlerini filmlere yansıtarak sadece buna şahit olanları ve deneyimleyenleri değil bütün dünyanın bu yaşamlara tanıklığını sağlar. Bu nedenle geçmişin görüntüsü sinemasal imgelerle belleklerde güçlü bir etki bırakır.

Pennebaker ve Gonzales geçmişte yaşanmış bir olayın filmini yapmanın neden uzun bir zaman aldığına dair bir soruyu çözümlenmeye girişirler. Geçmiş konu alan filmler neden yapılmaktadır ve seyirciler geçmiş neden hatırlamak isterler sorularıyla paralel bir şekilde bu arayışı gerçekleştirirler. Yazarlara göre ülkeler artık unutmak yerine hatırlamayı tercih ederler. Son zamanlarda hatırlama ve unutmama arasındaki güç ilişkisi hatırlama yönünde değişim göstermiştir. İnsanlar travmatik olayların kendi yaşamları ve kendi toplumları üzerindeki etkilerinin farkına varmaya başladıkça geçmişe bakma isteği artar (2015: 237). Pennebaker ve Gonzales'in açtığı yoldan askeri diktatörlük dönemine dayanarak bir analize girişen Sarlo ise askeri diktatörlük döneminde sorunlar üzerine eleştirel düşünmeye izin verilmediğinden sistemi eleştiren filmlerin uzun bir süre yapılamadığına vurgu yapar. Çünkü baskı döneminde eleştirel filmlerin yapılması yasaktır, buna bağlı olarak yönetmenler ve yapımcılar bunları yapmaktan çekinmektedir. Bunun yanı sıra baskı döneminde gizli olarak gerçekleştirilen filmlerde seyircisine ulaşamama engeliyle karşı karşıya kalır. Ama koşullar değiştikçe, diktatörlük ortamı demokrasiye yerine bıraktıkça travmatik olaylar üzerinde düşünmeyi reddetmek bir kenara itilir (2012: 18). Özgürlük ortamıyla beraber sinema, geçmişin travmatik anılarıyla yüzleşme mekânına dönüşür.

Huyssen dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun, bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını vurgular (1999: 13). Bu noktada geçmişle hesaplaşmanın, yüzleşmenin ve tanıklık etmenin mekânı olan sinemanın, tarihi ve geçmiş nasıl temsil ettiği önem taşımaktadır. Geçmiş, tartışma alanına iki nedenle davet edilir. Birinci olarak geçmişin çizgisinden ayrılmamak, geçmişin zihniyet yapısını koruyup sürdürmek ya da tam tersine geçmişin hâkimiyetinden kurtulmak için geçmişle hesaplaşmak gerçekleşir (Sancar, 2016: 48). Bu ayrım sinema için de geçerlidir. Sinema tarihsel süreç içerisinde var

olan geçmiş bilgisini pekiştiren örneklerin yanı sıra alternatif bir geçmiş bilgisi sunarak karşı hafıza oluşumuna da aracılık etmiştir (Başaran İnce, 2010: 24).

Sinema ilk yıllarından itibaren toplumlar üzerinde etkili bir araç olduğu için propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu açıdan sinema tarih ilişkisinde politika temel yönlendiricilerden biridir. Sinema bu temsil biçimiyle iktidarın söylemini güçlendirme ve toplumu biçimlendirme süreçlerinde etkili bir araçtır (Susam, 2013: 5). Buna göre sinema; toplumsal belleğin ideolojik olarak yeniden üretilmesinde ve çarpıtılmasında en önemli araçlardan biridir. Özellikle ana akım/ticari/popüler sinemada resmi tarih söylemlerini yeniden üreten çok fazla sayıda örnek yer alır. Hollywood sinemasında üretilen Vietnam savaşı konulu filmler bu çerçevede ele alınabilir. ABD, her ne kadar Vietnam'da ağır bir yenilgi almış olsa da Vietnam savaşını anlatan birçok film, kahramanlık ve zafer anlatıları çerçevesinde izleyiciye sunulur. Amerikalı askerlerin yüceltildiği bu filmlerde geçmiş çarpıtılır ve geçmişe yönelik ideolojik bir anlatı inşa edilir. 1970'lere damga vuran Rambo serisi toplumsal belleğin çarpıtılmasına iyi bir örnektir.

Sinema, ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak resmi tarih söylemlerini üretmenin yanı sıra, onun sorgulanmasına ve alternatif tarih arayışlarına da kaynaklık edebilir (Duruel Erkılıç, 2014: 25- 26). Foucault, karşı hafıza terimini geçmişin resmi, hâkim versiyonlarına direnen alternatif hatırlama biçimi olarak tanımlar (2020: 215). Böylece karşı hafıza bugüne kadar görmezden gelinen ve sesleri bastırılan toplumların kendilerini ifade etmesinin bir aracı haline gelir. Resmi tarih anlatısının güçlü olduğu ülkelerde karşı hafıza yaygınlık kazanamasa da Latin Amerika örneğinde karşı hafıza oluşumu etkinliğini korumuştur. Devletlerin desteklediği resmi belleklerin dışında Latin Amerika'da sömürgecilikten ve soykırımdan doğan gizli ya da yasak bellekler vardır. Bu bellek, devletlerin resmi belleğinin doğrudan doğruya zıddı, antagonist bir bellektir (Traverso, 2009: 44).

Sinemada travmatik geçmişin kaydını tutan karşı hafıza, geçmişin tekrarlanmasını önlemek için gereklidir. Bu çerçevede karşı söylem üreten filmlere örnek olarak Hollywood sinemasında Vietnam savaşında izlenen politikaları eleştiren filmler gösterilebilir. Resmi tarih anlatısının güçlü olduğu bir ülkede Amerikalı yönetmen Martin Scorsese 1976 yapımlı Taxi Driver (Taksi Şoförü) filmiyle Vietnam savaşını Travis karakteri üzerinden eleştirerek, bir nevi resmi tarihi ters yüz eden bir filme imza atar. Çünkü bugüne kadar yapılan çoğu Vietnam filminde savaş olumlanmış ve Amerikan askerleri yüceltilmiştir. Taxi Driver filminde Vietnam'da savaşmış bir asker olan Travis, savaş sonrası topluma uyum sağlamayan bir karakter olarak çizilir. Yönetmen, Travis karakteri üzerinden Vietnam savaşının askerlerde yarattığı tahribatı gözler önüne sererek, Vietnam savaşında izlenen politikaları eleştirir ve Hollywood sineması içinde karşı söylem oluşturur.

Hollywood sineması dışında politik sinema örnekleri veren Üçüncü sinemanın önemli temsilcilerinden olan Şili Sinemasında karşı söylem geliştiren yönetmenler çoğunluktadır. Pablo Larrain dışında Şili sinemasında karşı söylem üreten yönetmenler arasında Patricio Guzman ön plana çıkar. Augusto Pinochet'in gerçekleştirdiği darbe sırasında ve sonrasında birçok film üreten Guzman, Şili sinemasında toplumsal belleği canlı tutan yönetmenlerden biridir. Özellikle filmografisinde yer alan üç bölümlük La Bataalla de Chile, 1973-1976 (Şili Savaşı) filmi, Pinochet'nin Şili'de yaptığı darbeyi ele alan bir çalışma olmasıyla ön plana çıkar. Chile, Obstinate Memory (İnatçı Bellek, 1997), Nostalgia for the Light (Işığa Özlem, 2010) ve Salvador Allende (2004) isimli belgesel filmleriyle Guzman, belleğin sinemasına katkıda bulunarak karşı söylem üreten filmlere imza atar. Bu filmler aracılığıyla Guzman, unutmadan ziyade hatırlamanın önemini vurgulayarak geçmişle hesaplaşma içine girer ve geçmişi sorgular.

Ferro, karşı söylem pratiği geliştiren filmlerin işlevini egemen sistemle mücadele etmek olarak tanımlar. Ona göre akıntıya karşı kürek çeken bu filmler geçmişin tanıklığını yaparken aynı zamanda geçmişe karşı verilen mücadeleye de dâhil olurlar (1995: 190). Ferro, toplumlara ilişkin bağımsız ya da yenilikçi bir bakış öneren filmlerin karşı söylem pratiğini yerine getirmesinin koşulunu, sinemacıların kendilerini ideolojik güçler ve kurumlardan özerk kılmalarına bağlar. Aksi takdirde ürettikleri, egemen ideolojiyi desteklemekten öteye gidemeyecektir (1995: 190). Huyssen'e göre (1999: 13) "geçmiş, belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmelidir. Bir olayı yaşamak ile onu temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezlikten gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyarıcı olarak ele

almak gerekir". Huyssen'in dikkat çektiği çatlağı görmezden gelmeyen ve onu güçlü bir uyarıcı olarak ele alan sinema, karşı hafıza oluşturarak resmi tarihin karşısında alternatif bir hatırlama ve geçmişle hesaplaşma biçimi ortaya koyar.

Şili Tarihinin Sinematik Belleğe Kaydı: Pinochet Üçlemesinin Çözümlemesi **Filmlerin Öyküleri**

1976 doğumlu Pablo Larrain çocukluk ve gençlik dönemi Pinochet diktatörlüğünde geçen, Şili'nin travmatik geçmişini bizzat yaşamış ve tanık olmuş bir yönetmendir. Bu nedenle Larrain kişisel deneyimini ve Şili'nin travmatik belleğinin kaydını Pinochet üçlemesiyle tutar. Üçlemeyi oluşturan Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmlerinde askeri darbenin öncesi, sonrası ve askeri yönetimden kurtulma süreçleri anlatılır.

Pinochet üçlemesinin ilki olan Tony Manero'da darbe gerçekleşmiş ve diktatörlük rejimiyle yönetilen bir toplumda darbenin yansımaları Raul karakteri üzerinden anlatılır. 1977 yapımı John Travolta'nın başrolünde yer aldığı Saturday Night Fever (Cumartesi Gecesi Ateşi) filminin dansçı olan başkarakteri Tony Manero'ya Raul takıntılı derecede hayrandır. Raul bir yandan Şili'de düzenlenen televizyon programında Tony Manero olabilmek için mücadele ederken bir yandan da askeri rejimin iyice sertleştiği bir dönemde hayatta kalmanın yollarını arar.

Post Mortem'de ise darbe öncesini de ele alan bir anlatım vardır. Henüz darbe gerçekleşmemişken seyirci ülkenin genel durumuna Mario karakteri aracılığıyla tanıklık eder. Mario, morgda çalışan bir memurdur. Otopsi raporlarını daktiloya geçen Mario'nun darbeye denk gelen hayatından Şili'nin nasıl bir ülkeye dönüştüğünün hikâyesi anlatılır. Morgda çalışan Mario'nun hayattaki en büyük amacı karşı komşusu Nancy ile evlenip mutlu bir yuva kurmaktır.

No filminde ülke askeri rejim ile yönetilmeye devam eder. Ülkenin Pinochet diktatörlüğünden demokrasiye geçiş süreci reklamcı Rene üzerinden öyküleştirebilir. Rene, darbe gerçekleştiğinde Meksika'ya sürgün edilmiş bir Şililidir. Rene diktatörlük rejiminin yasallaşması için düzenlenen referandumda hayır kampanyasının reklamlarını yapması için teklif alır. Hayır kampanyasının reklam kampanyalarını yapacak olan Rene'yi zorlu bir mücadele bekler, çünkü ülke halen askeri rejim ile yönetilmektedir.

Üçlemenin ilk filmi Tony Manero olmasına rağmen çözümleme tarihsel süreci de takip etmek amacıyla darbe öncesi dönemi de ele aldığı için Post Mortem'den başlanarak gerçekleştirilecektir. Çalışma kapsamında Larrain'in sinema filmleri aracılığıyla geçmişi nasıl inşa ettiği çeşitli başlıklar altında tartışılacaktır. Travmatik belleğin görünümü başlığı altında Şili toplumunun travmatik olayı yaşamadan önceki gündelik hayatının yansımaları, sonrasında travmatik olayın oluşumu, gelişimi ve diktatörlük sürecinin nasıl çözüldüğü aynı başlık altında filmlerin karşılıklı analiziyle ortaya konulacaktır. İkinci olarak askeri rejimin toplumda yarattığı apolitik karakterler üzerinden toplumun genel görünümünün analizi yapılacaktır. Üçüncü olarak Pinochet hükümetinin travmatik geçmişi toplumsal bellekten silme ve unutturma politikalarından kültür endüstrisi ürünlerini ne şekilde kullandığı; dördüncü olarak travmatize toplumun askeri rejimi temsil eden travmatize bireyleri nasıl yarattığı ve son olarak üçlemeyi oluşturan filmlerin travmanın temsilinde tanıklık stratejisini ne şekilde kullandığı incelenecektir.

Travmatik Belleğin Görünümleri: Oluşumu, Gelişimi ve Geri Dönüşler

Üçlemenin ikinci filmi olan Post Mortem darbenin gerçekleşeceğini seyirciye hissettiren bir açılışla başlar. Tankın paletlerine ve çıkardığı sese odaklanan bu açılış sekansı seyirci baskı altına alınır. Bu açılış, Şili'de yaşanacak olan darbeye ve darbe sonrasındaki travmatik döneme seyirciyi hazırlar. Post Mortem filminin başkarakteri Mario üzerinden ülkedeki darbe sürecinin öncesi ve sonrasındaki yaşananlara izleyici tanıklık eder. Mario, morgda çalışan bir memurdur. Doktor Castillo'nun otopsi raporlarını daktiloya geçiren Mario, orta yaşlı kendi halinde yaşayan bekâr, sıradan bir adamdır. Bir işe, eve ve arabaya sahip olan Mario, morgda her gün otopsi raporlarını tuttuğu cesetler gibi soluk renkli bir karakterdir. Post Mortem filminde yer alan tüm karakterlerin tenlerinin soluk, neredeyse cansız gibi görünmesi, yaşayanların da ölümlerden farksız olmadığını vurgulamak içindir. Çünkü yönetmen, hem

Post Mortem hem de Tony Manero’da tercih ettiği renk kullanımıyla, darbe sonrasını yaşamdan çok ölüme yakın bir varoluşla anlamlandırır. Yönetmen Larrain, darbe sonrası yaşayanları da ölüye çeviren rejimi estetik tercihleriyle betimler.

1973 yılında gerçekleşen ve neredeyse bir iç savaş ortamı yaratan darbe Latin Amerika tarihinde en kanlı olanıdır (Chasteen, 2017: 330). Askeri rejimin, iç düşman ilan ettiği muhaliflere karşı savaş açtığı bu dönemde uygulanan şiddet kampanyasına sadece Şili’de yaşayanlar değil, ülke dışında olanlar da dâhil edilmiştir. Pinochet “Demokrasi arada bir kanla yıkanmalıdır ki, varlığını sürdürebilsin” diyerek işkence uygulamalarını açıkça savunmuştur. Pinochet rejiminde on binlerce insan gözaltına alınmış, binlerce insan ülkelerinden sürgün edilmiş, yüzlerce insandan bir daha haber alınmamıştır. Rejim ardında binlerce ölü, on binlerce işkence mağduru, yüzbinlerce parçalanmış yaşam öyküsü bırakmıştır (Sancar, 2016: 226-227). Bu nedenle yönetmenin bir morg görevlisi üzerinden ülkede yaşanan darbeyi anlatması son derece tutarlıdır. Çünkü morg, darbenin en korkunç yönüyle yüzleşilen bir mekân haline gelmiştir. Öyle ki Post Mortem filmi üzerine çalışan Rosa Tapia, Post Mortem filmi korku film türüne benzettir. Filmde karakterlerin soluk tenleri, korku türünü destekleyen özelliklerin başında gelir. Tapia çalışmasında bir gecede halka açık alanların korku filmlerinin mekânına dönüşmesini, sokakların savaş alanına dönmesini ve cesetlerle dolup taşan morga vurgu yaparak, Post Mortem filminin izleyicinin kolayca izleyebileceği bir film olmadığını altını çizer (2019: 284). Bu doğrultuda Pablo Larrain’in her üç filmde seyirciyle mesafeli bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Çünkü klasik anlatı yapısını, yani konvansiyonel bir sinema dilini benimsemeyen yönetmen; seyircisine bu anlatı yapısında yer alan serim, düğüm ve çözüm aşamalarını barındıran bir sinema anlayışı vaat etmez. Aksine travmatik durumun izleyiciye sunulduğu bu üçlemde; anlatı yapısında bırakılan boşluklar, seçilen karakterler, ses, renk gibi biçimsel öğeler ile izleyicinin düşünsel bir izleme edimi içinde olması istenir ve beklenir.

Darbe sonrası askeri arabalara yüklenmiş Şilililerin cansız bedenleri morgu doldurur. Morga gelen cansız bedenleri taşıyan Mario ve arkadaşları, darbenin toplumda yarattığı tahribata en yakından tanıklık eder. Bu bağlamda Pablo Larrain, Post Mortem filminde Şili’nin tarihi geçmişinin kaydını ülkenin travmatik mekânı haline gelen morg üzerinden tutar. Özellikle morgun hiçbir rengi barındırmayan doğası ve ortama hâkim olan ölüm sessizliği, Şili’nin içinde bulunduğu travmatik durumu seyirciye aktarmak açısından en uygun yerdir.

Morg aynı zamanda askeri gözetimin baskısı altında işlerin doğru yapılmadığı bir yer haline dönüşür. Bir sahnede Mario ve arkadaşları ülkenin lideri olan Allende’nin otopsi raporunu hazırlamak için askeri arabayla götürüldükleri yerde, generallerin gözleri üzerinde otopsi raporunu hazırlarlar. Askeri rejimin otopsi raporundan beklediği sonuç cinayet yerine intihar ifadesidir. Ülkenin darbeyle devrilen lideri Allende’nin korku ve baskı altında hazırlanan otopsi raporuna düşülen intihar ifadesi askeri rejimi memnun eder. Bu bağlamda yönetmen Larrain, bir ülkenin liderinin öldürülmesiyle bir toplumun nasıl yok edildiğinin ve darmadağın hale getirildiğinin kaydını morg üzerinden tutar. Amacı unutturmak değil, geçmişle hesaplaşmanın gerçekleşmesi için hatırlatmaktır. Bu hatırlama ve hatırlatma Post Mortem filmi ile başlar.

Tony Manero filminde ise darbeyle ülkenin yönetimini eline alan Pinochet’nin uyguladığı askeri rejim Şili’ye iyice yerleşmiştir. Post Mortem filminden farklı olarak Tony Manero’da halk dışarda değil, askeri rejimin baskı ve şiddetine tanıklık ettiğinden dolayı evlerinde ya da belli saatlerde açık olan işyerlerindedir. Caddeler askeri rejimin temsilcileri tarafından kontrol edilmektedir. Askeri rejimi zayıflatacak gruplaşmalara engel olmak için yapılan bu arama çalışmalarına engel teşkil edenler hemen etkisiz hale getirilmektedir. Post Mortem filminde halkın dışarıda özgürce gezdiği, restoranlarda yemekler yediği ve birlikte sinemaya giderek eğlendiği anlar Tony Manero’da yer almaz. Özellikle vurgulamak gerekirse, sinema salonlarının doluluk oranını seyirciye göstermek için yönetmen Post Mortem ve Tony Manero filmlerinde aynı sinemayı kullanır. Seyirci, Post Mortem’in darbe öncesi sinema salonlarının kalabalıklığı ile Tony Manero’da sinema salonlarının sessizliğini karşılaştırma imkânı bulur. Darbenin sosyal yaşantıyı etkilemesi bakımından sinema salonlarının durumu önemlidir.

Tony Manero filminde darbenin gerçekleştiği ilk döneme göre halk ağır bir yoksulluk altındadır. Halkın ağır bir yoksulluğun altında yaşaması Pinochet rejimiyle beraber uygulanmaya başlanan neoliberal

politikalarının sonucudur. Öyle ki Tony Manero’da halk bozuk gıdalar tüketmekte, kötü evlerde oturmakta, yiyecek ekmekleri olmamasına rağmen televizyondan yansıyan imajları tüketerek ve yarışmalarda o imajların taklitlerini sergileyerek bir yaşam savaşı vermektedir. Tony Manero filminde ülke tüketim ürünlerinin egemenliği altındadır. Demirer’in de (2008: 55-56) vurguladığı gibi Şili, Pinochet rejimiyle birlikte neoliberalizmin hegemonik bir model haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Pinochet’ye ekonomik danışmanlık yapan Şilili ekonomist bir ekip ülkedeki birçok şeyi özelleştirerek ülkenin doğrudan yabancı sermaye yatırımlarına açık hale getirir. Ama bu ekonomik politikaların hayata geçirilmesinin bedeli halk için ağır olmuştur. Yoksullar, 1970’te Şili nüfusunun % 20’sini oluştururken, bu rakam 1990’da % 41’e çıkmıştır. Buna karşın zenginler milli gelirden aldıkları payı da arttırarak toplumun neredeyse yarısını ele geçirmişlerdir. Böylece Chasteen’in de vurguladığı gibi (2017: 282) Latin Amerika’da kötü şartlar altında yaşayan büyük çoğunluk gerçek bir devrim yapılması gerektiğine inanmaya başlamıştır.

No filminde ülke diktatörlük rejimiyle yönetilmeye devam etmektedir. Bu filmdeki en önemli farklardan biri Tony Manero’da görünür olan kültür endüstri ürünlerinin yerini o ürünleri pazarlayan reklamcılara bırakmasıdır. Rene de bir reklam şirketinde çalışan başarılı bir reklamcıdır. Post Mortem ve Tony Manero’da darbenin yarattığı yıkıcı etkiye bizzat şahit olan izleyici No filminde bunların arşiv görüntüleriyle saklandığına tanıklık eder.

No filminde ülkede yaşanan darbenin üzerinden on beş yıl geçmiştir. Askeri rejimin bir sekiz yıl daha devam edip etmemesini onaylamak için düzenlenen referandumda Pinochet yönetimi Evet kampanyasının reklamlarında geçmişin şiddet görüntülerini kullanarak geçmişin tekrarının yaşanmaması adına Şililileri evet oyu vermeye ikna etmeye çalışır. Reklam şirketinde kültür endüstrisi ürünlerinin reklamlarını yapan Rene korkunun ve şiddetin değil mutluluğun ve umutlu geleceğin Şilililerin oyunu belirgin kılacağına inanarak reklam kampanyasını geçmişin travmatik arşiv görüntüleriyle kurmayı tercih etmez. Kapitalist sistemin ürünlerini pazarlarken kullandığı stratejileri Rene, hayır kampanyasının reklam filmlerini hazırlarken de uygular. 27 gün boyunca devam edecek olan reklam kampanyasında askeri rejimle özdeş hale gelen korkunun ve şiddetin yer aldığı bir ülke yerine geleceğe umutla bakan Şilililerin yer aldığı reklam kampanyaları yapar. Yani Rene, kapitalist sistemin ürünlerini pazarlarken uyguladığı mutlu gelecek mottosunu hayır kampanyası için de uygulayarak diktatörlük rejiminin yıkılmasında ve demokrasinin ülkeye gelmesinde önemli bir rol oynar.

Tony Manero filminde kötü şartlar altında yaşayan büyük çoğunluk gerçek bir devrim yapılması gerektiğine inanmaya başlamıştır. İşte bu hareketin Şili toplumuna yansımaları No filmde açıkça görülür. Korku ve şiddetin gözetiminde hayır oyunu kullanan Şili halkı, özgürlük için eline gelen fırsatı iyi değerlendirerek kendi devrimini gerçekleştirmeyi başarır. 1989 seçimlerinde Patricio Aylwin başkan olarak seçilir. Pinochet yönetimindeki askeri diktatörlük rejimi böylece sona erer ve Şili, darbe sürecini geride bırakarak demokratik günlerine adım atar.

Tony Manero’da yaşam enerjisinin kalmadığı bir toplum grenli görüntülerin hâkim olduğu mekanların içinde soluk tenli, iletişimden yoksun karakterlerin yer aldığı sinematografik bir dille anlatılmıştır. Aynı zamanda Tony Manero filminde kullanılan hareketli kamera ile Raul ve ülkenin içinde bulunduğu travmatik durum ortaya konulmaya çalışılmıştır. Pablo Larrain, Raul’ü takip eden hareketli kamera tekniğiyle toplumun ve bireylerin sarsıntılı durumlarını perdeye yansıtmaya çalışmıştır. Seyirci, bu teknik sayesinde dışarıdan bir göz olarak travmatik duruma eleştirel bir perspektiften bakma imkânı yakalar.

Üçlemenin iki filminden farklı olarak No filminde yönetmen biçem açısından da değişime gitmiştir. Çünkü No filmi, demokratik sürece geçişin filmi olduğu için temaya uygun biçem seçimiyle yönetmen anlatı yapısını kurmuştur. Post Mortem ve Tony Manero filmine göre daha canlı renklerin kullanıldığı bu film, Şili için özgürlüğün yakın olduğunu seyirciye sinematografik diliyle de hissettirmektedir. Post Mortem filminde tankın altından yapılan açılış, darbe sürecinin gelişle oluşan baskı ortamını biçimsel olarak vurgularken, No filminde de ülkenin geleceği için verilen mücadeledeki değişim, renk paletinin

genişlemesiyle verilmiştir. Sonuç olarak Pablo Larrain, sinema dilini kurarken, travmatik durumda yaşanan değişimlere bağlı olarak, görsel ve işitsel öğelerini de buna göre düzenlemiştir.

Askeri Rejim ve Apolitik Karakterler

Pinochet üçlemesinin ortak özelliklerinden ilki karakterlerin apolitik olarak çizilmesidir. Post Mortem filminde Mario apolitik bir karakterdir. Darbe gecesi uyuyan, darbe sonrası komşularının evi basıldığında ve bombalandığında banyo yapmaya devam eden Mario, darbe sonrası işine gittiğinde askeri gözetime dönüşen morgda işinin gereğini yerine getirir. Şili ordusunun bir mensubu olarak Mario, orduya hizmet ettiği için mutludur. Ordunun bir mensubu olması Mario'ya güç kazandırmıştır. Allende'nin otopsi raporuna düşülen cinayet yerine intihar ifadesi askeri rejimi memnun ettiği gibi Mario'yu da memnun eder. Sıradan bir yaşamı olan Mario artık rejimin bir parçasıdır. Mario, askeri diktatörlüğün istediği vatandaş tipine uygun bir davranış eğilimi sergiler. Toplumda olan biten hakkında konuşmayan olaylara eleştirel bakmayan, demokrasinin yerle bir edildiği ülkesinde her gün morga gelen onlarca cesedi taşıırken de duygularını dışa vurmayan Mario'nun tek derdi ve düşündüğü şey Nancy'dir. Nancy ile evlenip mutlu bir yuva kurmak ister.

Post Mortem'in Mario'su gibi Tony Manero filminin başkarakteri Raul da apolitik bir karakterdir. Mario'nun hayattaki amacı Nancy ile birlikte olmak ise Raul'un de tek derdi darbeyi yaşayan ve diktatörlük rejimiyle yönetilen ülkesinde Şili'nin Tony Manero'su olmaktır. Darbe sonrasında Şili televizyonlarında farklı ülkelerin yıldızlarının taklitlerinin yer aldığı yarışma programları düzenlenir ve bu yarışmalardan biri de Tony Manero'dur. Tony Manero ismi 1977 yapımlı John Travolta'nın başrolünde yer aldığı Üçüncü Dünya sinemalarında 1978 yılında gösterilmeye başlanan Cumartesi Gecesi Ateşi filminin dansçı olan başkarakterinden gelir. Raul da Tony Manero gibi dansçıdır ve Cumartesi Gecesi Ateşi filmindeki dans gösterilerini ekibiyle beraber seyirciye sunar. Askeri rejimin iyice yerleştiği ülkesinde darbeye ilgili konuşmayan Raul, askeri rejimin birey üzerinde uyguladığı şiddete bizzat tanık olmasına rağmen hiç kimseye yardım etmez aksine şiddet uygulamaya eğilimli biri haline gelir.

Mario ve Raul gibi No filminin başkarakteri reklamcı Rene de apolitiktir. Hayır kampanyası için teklif geldiğinde patronunun gözdağına ve hükümetin tehditlerine karşın korkmadan reklam kampanyasının içine dâhil olur. Ama hiçbir sahnede politik bir görüş bildirmez. Hatta darbenin onun üzerindeki etkisi ülkesinden sürgün edilmesine neden olsa da olumlu/olumsuz bir politik görüş bildirmez. Darbe sonrası ülkeden sürgün edilen binlerce Şilili gibi Rene de ailesiyle birlikte Meksika'da yaşamını sürdürmüştür. Politik bir görüş bildirmemesinin altında yatan temel sebep bir daha aynı travmatik günleri yaşamak istememesinden kaynaklıdır. Sadece reklam kampanyası ne gerektiriyorsa ve seçimi kazandıracak kampanyanın amacı neyse onun üzerine çalışır. Sonuç olarak Allende'nin gidişi Pinochet'nin gelişi ve Şili toplumu için her şeyin başlangıcı olan darbenin toplumda yarattığı travmatik durum Mario, Raul ve Rene'nin başta hayatlarını, zihinsel sağlıklarını ve iş hayatlarını doğrudan etkilemiştir. Bu karakterler darbenin yarattığı toplumsal travmanın ve koşulların ürünüdürler.

Yönetmen Larrain, apolitik olarak çizdiği ana karakterlerin karşısına politik olaylara kayıtsız kalmayan ve politik olaylara bağlı karakterler yerleştirerek Şili'nin toplumsal görünümünü ortaya çıkarmaya çalışır. Post Mortem'de Mario gibi herkes darbe karşısında sessiz kalmaz. Özellikle de iş arkadaşı olan Sandra askeri emirler karşısında düşüncelerini söylemekten çekinmez. Darbenin gölgesinde yapılan otopsi otopsi protokölüne uygun olmadığını söylerken de sevilen başkanları Allende'nin vücuduna otopsi uygulamayı reddederken de Mario'dan ve diğerlerinden farklı olarak korkmadan düşüncelerini dile getirir. Sandra bir sahnede askeri rejimin temsilcisi olan askerle karşı karşıya geldiğinde üzerine doğrultulan silaha karşı konuşmaktan ve yaşananların yanlış olduğunu söylemekten geri durmaz. Ama askeri rejimin temsilcisi General, Sandra'nın bu yakarışlarını askeri diktatörlüğe engel teşkil ettikleri için öldürülen Şililere bir kez daha kurşun sıkarak durdurur.

Post Mortem'in Sandra'sı dışında Mario'nun aşık olduğu kadın Nancy'nin ailesi ve sevgilisi Pinochet karşıtıdır. Bir sahnede Mario, Nancy'yi akşam yemeğine davet etmek için Nancy'nin evine gittiğinde evde Allende yönetimine destek için düzenlenen bir toplantıya şahitlik eder. Mario, toplantıda ülke

hakkında yapılan hararetli konuşmalara ve tartışmalara karşı kayıtsız kalarak evine döner. Bir sahnede ise Nancy ile sevgilisi Allende yönetimine destek veren bir yürüyüşe katılırlar. Post Mortem filminin başlangıcında henüz darbe gerçekleşmemişken ülkede Allende hükümetini destekleyen yürüyüşler düzenlenir. O dönemde hükümete yönelik bir girişimin duyuları toplumda konuşulur. Düzenlenen eylemlerin ve yapılan toplantıların sonucunda önlenemeyen darbe sonrası evi bombalanan Şilililerden biri de Nancy'nin ve ailesinin evi olmuştur.

Tony Manero filminde apolitik karakter Raul'un karşısında iş yerinde beraber çalıştığı iş arkadaşı Goyo yer alır. Kendisinden yaşça küçük ve genç olan Goyo, Raul'un Şili'nin Tony Manero'su olmasının önündeki en büyük engellerden biridir. Çünkü Goyo, Şili televizyonlarının düzenlediği Tony Manero yarışmasına katılacak kişilerden bir tanesidir ve Raul'un en büyük rakibidir. Raul'den genç olmasının dışında Goyo, Raul gibi yaşananlar karşısında sessiz ve hareketsiz kalmaz. Goyo, Pinochet'nin ülkeden gitmesi için verilen mücadelede gizlice bildiriler dağıtır. Bildirileri dağıtmasının sonucunda çalıştığı iş yeri askeri rejim tarafından basılır ve Goyo askeri rejimin şiddetine maruz kalır.

No filminde Rene'nin karşısına yönetmen Pinochet'nin devrilmesi için mücadele eden politik bir eş koyarak Rene'nin apolitikliğini sürekli olarak vurgular. Rene, film boyunca siyasi olaylara karışan eski eşini gözaltından almaya gider. Gözlerinin önünde eski eşinin askeri şiddete maruz kaldığını gören Rene aynı zamanda film boyunca eşinin ülkeyi yönetenler hakkında sorularına maruz kalır. Hayır kampanyasının reklam filmlerini yapacak olması bu soruları daha da artırır ama Rene her defasında soruları geçiştirerek ayrı olduğu eşini evde kalmaya ya da çocuğuyla daha fazla ilgilenmeye ikna etmeye çalışır. Çünkü Rene de diğer iki karakter gibi neoliberal kapitalist sistem için geçerli sayılacak bir vatandaştır ve bu vatandaş tipinin getirdiği davranışları sergileme eğilimi taşır. Tıpkı diğer iki filmde olduğu gibi No filminin ana karakteri Rene de aslında rejimin (neoliberal kapitalist sistemi uygulayan rejimin) bir nevi suç ortağıdır. Böylece yönetmen bir yandan apolitik kimlikler üzerinden darbenin birey ve toplum üzerindeki etkisini yansıtırken bir yandan da toplumda mücadele gücü yüksek karakterleri odak noktasına alarak Şilin daha geniş bir toplumsal panoramasını çıkarır. Bu toplumsal panoramada politik görüş bildirenler ve diktatörlüğe karşı olanlar rejimin şiddetine maruz kalırken, apolitik karakterler Şili'nin travmatik durumuna ayak uydururlar.

Larrain'in Şili'nin tarihi geçmişinin belleklerde yitimine karşı verdiği bu savaşın ürünü olan Pinochet üçlemesinde dikkat çekici noktalardan bir tanesi de Şili halkının suskunluğudur. Diyalogların azlığı özellikle Tony Manero filminde daha yoğun hissedilir ve bu suskunluğun sebebi darbenin insanlar üzerindeki bıraktığı sarsıntıdan kaynaklıdır. Pennebaker ve Gonzales'in Körfez Savaşıyla ilgili yaptıkları çalışma Pinochet üçlemesindeki suskunluğun sebebini analiz etmek için yol göstericidir. Pennebaker ve Gonzales travmatik bir olay olduğunda üç farklı toplumsal durumun oluştuğuna vurgu yapar (2015: 224). Bu aşamaları, acil durum aşaması, inhibisyon aşaması ve uyum aşaması olarak belirlerler. Acil durum aşamasında travmatik durumu yaşayanlar olay hakkında çok yüksek oranlarda konuşurlar. Bu aşamada pek çok kişi tanımadığı insanlarla konuşmaya başlar. Bu dönem toplumsal bir birleşme dönemidir (2015: 224). Acil durum aşaması Post Mortem'de yaşanır. Darbe öncesinde birbirleriyle konuşan ve akşam yemeklerine çıkan yani gündelik hayatını yaşayan özgür Şilililer caddeleri sokakları doldurur. Darbe olduktan sonra da morgda çalışanlar gizli gizli konuşmaya devam ederler. Konuşmaları engelleyen, onları susturan tek şey askeri rejim temsilcilerinin tehditleridir.

Pennebaker ve Gonzales'e göre inhibisyon aşaması bir olay olduktan iki üç hafta sonra başlar ve en az iki ay sonrasına kadar sürer. Bu aşamada insanların olay hakkındaki konuşmaları yavaş yavaş azalır (2015: 224). İnhibisyon aşamasına denk gelen Tony Manero filminde Herman'ın ifade ettiği gibi mağdur, kötülüğün önünde adeta dilsiz kalmıştır (2020: 222). İnsanların daha az konuştuğu bu dönemde duyguların ifade edilmesini engelleyen ve duyguları sömüren kültür endüstri ürünlerinin de varlığı suskunlaşmanın önemli sebeplerinden biridir. Bu nedenle kültür endüstrisi ürünlerinin sunduğu imajlarla sömürülen halk, yaşananlar karşısında adeta kayıtsızlığa bürünür.

Son aşama uyum aşamasında insanların tekrar yaşamla barışık hale geldiği, "inhibisyon-sonrası" dönem yaşanır (Pennebaker ve Gonzales, 2015: 225). No filmi inhibisyon sonrası döneme denk gelir. Artık

insanlar travmatik duruma karşın belli bir suskunluk dönemi yaşadktan sonra, hayata uyum sağlamaya başlamışlardır.

Kültür Endüstrisi: Travmatik İzleri Unutturma Politikaları

Yönetmen Larrain, ülkede yaşanan darbenin insanların üzerinde bıraktığı korku ve çaresizliğin nasıl kayıtsızlığa dönüştüğünü, ülkesini istila eden kültür endüstrisinin ürünlerini hedef alarak gösterir. Çünkü iktidarlar geçmişte yaşanmış olayların hatırlanmaması için çeşitli bastırma ve unutturma politikaları uyguladılar. Bu bastırma ve unutturma politikalarından ilkinin Tony Manero filminde görmek mümkündür.

Tony Manero filminde sokağa çıkma yasaklarının olduğu, askeri rejimin şiddetini arttırdığı bir dönemde Şili televizyonlarında farklı ülkelerin yıldızlarının taklitlerinin yer aldığı yarışma programları düzenlenir. Şilililer kimi zaman Amerikalı dövüşçü Chuck Norris, kimi zaman Tony Manero kimi zaman ise İspanyol şarkıcı Julio Iglesias olabilmek için birbirleriyle yarışır. Kültür endüstrisi ürünleriyle içi boşaltılan Şili toplumunun korku ve şiddetten kaçarak tüketim ürünlerine sıkı sıkıya bağlanmasının en iyi örneğini televizyon programları oluşturur. Bu programları düzenleyenlerin de askeri diktatörlükten çekindiği ve yarışmalarda hükümeti eleştiren davranışlara izin vermediği görülmektedir. Çünkü televizyon çalışanlarının amacı yarışmaların iyi bir şekilde düzenlenmesi ve bu yarışmalarda taklit edilen sanatçının kıyafetiyle yarışmacının kıyafetinin uyumlu olmasıdır. Öyle ki Raul'un Tony Manero kıyafetindeki bir düğmesinin eksik olması Raul için hayatının tepetaklak olmasına denktir. Bu, Raul'un tüketim ürünlerine olan bağlılığını ve imajların etkisi altında kaldığının en iyi şekilde ifadesidir. Ülkedeki askeri rejimin de amacı budur. Askeri yönetim hakkında konuşmayan, eleştirmeyen insan tipi üretmek için rejimin kültür endüstrisinin ürünlerine ihtiyacı vardır. Özellikle de Tony Manero filminde yönetmen, Pinochet yönetiminin, Şili halkının geçmişte yaşadığı darbeyi hatırlamaması ve eleştirel düşünme pratiğinden yoksun kalması, yani geçmişin yok sayılması için uyguladığı bilinçli unutturma politikalarında kültür endüstrisi ürünlerinden, özellikle de sinema filmlerinden ve televizyon programlarından etkili bir biçimde yararlanmışır. Ülkeyi işgal eden kültür endüstrisi ürünleriyle Şilililerin bellekleri tutsaklaşarak, apolitik hale gelmiştir. Eleştirel düşünme yeteneğini kaybetmiş travmatik bir toplumda, Pinochet iktidarı bu şekilde kendi tarihini inşa etmeyi başarmıştır.

Kültür endüstrisi ürünlerine olan bağlılık bir başka sahnede Raul'un bir kadını öldürerek sahip olduğu renkli televizyonu omuzunda taşıdığı sahneden yansır. Bu sahnede Raul televizyona tek başına sahip olmak, ondan yansıyan imajları tek başına izleyip tüketmek için askerlerin devriye gezdiği tekinsiz sokaklarda gizlenerek televizyonu omzunda taşır. Bu televizyon onun Şili'nin Tony Manero'su olması yönünde önemli bir araçtır. Godard'ın 1966 yapımlı Masculin Feminin yani diğer bir adıyla Marx ve Coca-Cola'nın Çocukları filminde ülkesindeki kapitalist sistemi eleştirmesi özellikle Tüketim Ürünüyle Konuşma bölümünde gerçekleşir. Bu bölümde; *"Bize bir televizyon ve bir de araba verin özgürlüğümüzü elimizden alma hakkına sahipsinizdir "* cümlesi Tony Manero filmi ve Şili için de geçerlidir. Bu, Raul'un ve onun üzerinden Şili'nin darbeye giden özgürlüğünün tüketim ürünleriyle beraber iyice yok olduğunun anlatımıdır.

Raul, Tony Manero'ya takıntılı derecede bağlıdır. Tony Manero gibi olabilmek için her şeyi yapar. Bu sadece yarışma için değil Tony Manero Raul'un hayatının merkezindedir. Onun gibi giyinir, onun gibi saçını boyar, onun gibi İngilizce konuşur. Burada dikkat çekici olan nokta İspanyolca altyazıyla seyirciye sunulan filmin diyaloglarını Raul'un İngilizce olarak ezberlemesi yani ithal edilen kültüre kendini entegre etme çabasıdır. Raul'un kültür endüstrisinin bir ürünü ve egemen ideolojinin bir aracı olan sinema sayesinde gündelik hayatını hayal dünyasındaki Tony Manero'ya harcamasının altında yatan sebep Adorno'nun sözlerinde bulunabilir. Sinemanın kitleleri etkileme ve yönlendirme gücü üzerine vurgu yapan Adorno (2007: 55-56) kültür endüstrisinin en karakteristik ürünü sayılan filmin amacının, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmak olduğunun altını çizer. Sinema seyircisi beyazperdede izlediği filmin sonrasında dışarıdaki sokakları filmin devamı olarak algılar. Filmin yarattığı hayal dünyası ile gerçeklik özdeş hale gelir. Bu filmlerin önemli özelliği çabuk kavranması ve eleştirel düşünmeye izin vermemesidir. Bu ürünler, insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde

tüketilmeye devam edilecektir. Tıpkı Raul örneğinde olduğu gibi. Ülkesinde diktatörlük rejiminin iyice yerleşmiş olduğu bir dönemde tekinsiz sokaklarda korkarak ilerleyen Raul'ün belki de tek kaçış noktası sinema salonudur. Hollywood sineması aynı zamanda bir kaçış sinemasıdır. Bu kaçış sineması, durumlarının farkına varamayanlar için yaşadıkları hoşnutsuzluklardan, zor yaşam koşullarından kaçışın aracı haline gelmiştir (Akbal Süalp, 2014: 111-116). Yani bu sinemada seyirci Adorno'nun da vurguladığı üzere eleştirel düşünme yeteneğini kaybetmiş; pasif ve tüketici bir nesne olarak görülmektedir. Çetin Erus'un da vurguladığı gibi (2013: 113) Hollywood sineması Üçüncü Dünyadaki az gelişmişlik koşullarının devam etmesini sağlayan, emperyalist ve kapitalist bir sinemadır.

Yönetmen Larrain verdiği bir röportajda Cumartesi Gecesi Ateşi filminin Üçüncü Dünya ülkeleri için çok önemli olduğunu vurgular. Aslında bu filmin üçüncü dünyadan sıradan Şilili bir adamın, birinci dünyadan gelen bir şeyi nasıl algıladığıyla ilgili bir film olduğunun altını çizer. Çünkü uzun süredir yabancı ülkelere bir sürü şeyin ithal edildiği bir kültür içinde yaşayan Raul kendi kimliğini korumayı bırakarak, ithal edilen kültürün içinde yaşamaya başlamıştır (Onaran ve Emin, 2009: 47). Bu algıyı da yaratan ve kuran birinci sinema yani Hollywood sinemasıdır. Bu sinemada amaç çok sayıda seyirciye ulaşip egemen ideolojiyi doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak göstermektir. Mevcut yaşam tarzı olarak Amerikan yaşam tarzı sunulur ve bu yaşam tarzının sorgulanmasını engellemek temel amaçtır (Yılmaz, 2008: 71). Chasteen'in de altını çizdiği gibi Şilililer her gece ABD halkının yaşam tarzını televizyon ekranından izlerken bu sayede Batı'nın tüketici kültürüne sıkı sıkıya dahil olurlar (2017: 12). Yani Larrain, Raul üzerinden Tony Manero karakteriyle kültür endüstrisi ürünleriyle dolu olan ülkesindeki kültürel ve sosyal yapının nasıl sömürgeleştirildiğini anlatırken toplumsal belleğinden yoksun kalan Şili halkının da geçmişine bu sayede tanıklık sağlar. Larrain, Şili'nin travmatik geçmişinin sinemasal belleğe kaydını tutarken aynı zamanda sinemayı Ulusay'ın da dikkat çektiği gibi "toplumsal bilinci yükseltmeyi hedefleyen dinamik bir mecra" olarak kullanır (2020: 374).

Travmatize Toplum: Travmatize Bireyler ve Hayatlar

Darbenin bireylerde yarattığı tahribat Raul ve Mario'nun sıradan yaşamını farklı bir noktaya taşır. Post Mortem filminde sevdiği kadın Nancy ile birlikte mutlu bir yuva kurmak isteyen Mario'nun darbe sonrasında nasıl bir insana dönüştüğünü gösteren Larrain, darbenin insan üzerinde ve dolaylı olarak toplum üzerinde bıraktığı etkiyi gözler önüne serer.

Post Mortem filminin Mario'su Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" kitabındaki Adolf Eichmann'ı hatırlatır. Bu kitapta Arendt, Yahudi soykırımının mimarı olarak sunduğu Adolf Eichmann'ın Nazi Almanya'sı döneminde milyonlarca Yahudi'yi toplama kamplarına göndermeden önceki hayatına dikkat çeker. Diktatörlük rejimlerinde düşünmeden, rahatsızlık duymadan ve sonrasında vicdan azabı çekmeden rejimin dışına dönen memurları ve düzeni ise şu sözlerle ifade eder: "Totaliter yönetimin özü ve belki de her bürokrasinin doğası, insanları yetkililere ve yönetim mekanizmasındaki çarklara dönüştürmekten ve nitekim onları insanlıktan çıkarmaktan ibarettir" (Arendt, 2018: 294). Arendt (2018) özetle Kötülüğün Sıradanlığı kitabında Nazi Almanya'sı döneminde kendisine verilen emirlerini yerine getiren, terfi etmekten başka bir düşünmeyen ve Yahudi halkına karşı suçlar işlerken bowlinge gidebilen Eichmann'ın hayatının nasıl normalden kötülüğün sıradanlığına döndüğünü betimler. Post Mortem filminin başkarakter Mario'nun davranışları bu kitapta anlatılan Eichmann'ın davranışlarına benzer. Öyle ki seyirci Post Mortem filminde Mario'nun sıradan Şilili bir devlet memurundan askeri rejimin bir parçası haline geldiğine ve şiddetin bir aracına dönüştüğüne şahitlik eder.

Darbe gecesi evi bombalanan Nancy, askeri rejimden kaçarak Mario'ya sığınır. Mario, Nancy'nin bütün ihtiyaçlarını karşılar. Bir gün Nancy'nin gizlendiği yerde aslında sevgilisiyle birlikte olduğunu gören Mario, Nancy'nin kendisini saklanmak için kullandığını anlar. Morg görevlisi olması nedeniyle darbenin Şili halkına neler yaptığının en yakın tanığı olan Mario, filmin finalinde Pinochet'nin ve askeri rejimin bir yansımasına dönüşür. Mario, filmin uzun kapanış sekansında sığınağa gizlenen sevgilileri sonsuza dek oraya hapseder. Yani aslında Pinochet'nin askeri rejime karşı gelenlere uyguladığı yöntem Mario üzerinden gösterilir. Foucault'nun ifade ettiği gibi şiddet zorlar, bükür, işkence uygular, tahrip eder ya da bütün imkânlara kapıyı kapatır. Bir direnişle karşılaştığında onu en aza indirmekten başka bir

seçeneği yoktur (Foucault, 2005: 73). İşte Mario da Nancy ve sevgilisine bütün imkânları kapatacak kapıyı kendisi hazırlar. Boan'ın (2021: 284) film ile ilgili yaptığı analizin merkezinde de bu durum yer alır. Boan, filmde morgda dağ gibi yığılan cesetlerin arka bir fon olarak kaldığını, yönetmenin asıl amacının Mario'nun darbe sonrasında askeri rejime uygun bir vatandaş tipine dönüşümünü göstermek olduğunu belirtir.

Filmde ilginç bir ayrıntı dikkat çeker. Filmin serim bölümünde Doktor Castillo'nun morgda Nancy'ye yaptığı otopsi görülür. Yani yönetmen filmin sonunda seyircinin öğreneceği ölümü, filmin başında verir. Bu, yönetmenin seyirciye eleştirel bir alan açtığı andır. Doktor Castillo, Nancy'nin susuzluktan dolayı öldüğünü söylediğinde, bu notu kayıtsızca yazan kişi, onun ölümüne sebep olan Mario'dan başkası değildir.

Tony Manero'nun Raul'ü ise darbenin şiddetine tanıklık etmiş, korkunun hâkim olduğu bir ülkede yaşam savaşı vermektedir. Raul, darbeden sonra Tony Manero olabilmek için her şeyi yapma potansiyeli yüksek bir karaktere dönüşür. Saldırıya uğrayan bir kadına yardım etmeye çalıştığında Raul'ün iyi niyetli bir şekilde kadına yanaştığını zanneden seyirci bir anda kadının Raul tarafından öldürülmesiyle şaşırır. Kadının evindeki renkli televizyona sahip olabilmek için kadını öldüren Raul, bu eylemden sonra hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam eder. Çünkü bu televizyon imajlarla beslenen Raul için bir ihtiyaçtır. Tony Manero'nun renkli dans pistini kendi çalıştığı barda gerçekleştirebilmek yani Tony Manero olabilmek için birçok kişiyi öldürür. Tıpkı Pinochet'nin kendi düzenini kurmak için önündeki engelleri yok etmesi gibi Raul de Tony Manero olma yolundaki engelleri birer birer ortadan kaldırır. Öldüren, hırsızlık yapan ve Tony Manero olma yolunda her şeyi mübah gören Raul, arkadaşı Goyo'nun Tony Manero kıyafetinin üstüne yarışmaya katılmaması için tuvaletini yapar ve yarışmadaki rakiplerinden birini böylece elemiş olur. Çünkü Raul dışındaki herkes Tony Manero olma yolunda onun düşmanıdır. Raul, yönetmenin ifadesiyle sıkı bir diktatörlük rejimi altında yaşayan bir toplumu temsil etmektedir (Onaran ve Emin, 2009: 47). Özellikle filmde Raul'ün askeri rejim ile bütünleştiğini gösteren bir sahne yer alır. Pinochet hükümetinin ülkeden gitmesi adına bildiri dağıtan bir kişiyi takip eden Raul, bu kişiyi öldürmeyi planlar ve eline bir taş alır. Raul'den önce askeri rejim bu kişinin önünü keser ve çantasındaki bildirileri görür ve askeri rejimin önündeki engel yine şiddetle sonlandırılır. Vurularak bir dere kenarına bırakılan kişinin yanına gelen Raul, yaşayan adamı kurtarmak yerine Tony Manero olması yolunda para edecek şeyleri adamın üstünden çalar ve askeri rejimin yaptığı gibi adamı orada bırakarak uzaklaşır. İnsan haklarını ihlal eden diktatörlük gibi Raul de öldürmekten, hırsızlık yapmaktan çekinmez. Wells'in de altını çizdiği (2017: 509) gibi adaletin olmadığı bir toplumda Raul'ün sorgulanma hatta ceza alma ihtimali dahi yoktur.

Film boyunca Tony Manero olabilmek için çabalayan Raul için o gün gelmiştir. Şili'nin Tony Manero'su olmak için yarışmaya birçok kişi katılır. Raul yarışmada Tony Manero olabilmek fırsatını kendisinden yaşça genç ve yakışıklı olan başka bir Şililiye kaptırır. Karısıyla beraber Şili'nin Tony Manero'su olduğu için sevinçli bir şekilde evine dönen genç adamı Raul takip etmeye başlar. Seyirci filmin başından bu yana Raul'ün Tony Manero olma yolunda önüne çıkan engelleri ne şekilde sonuçlandırdığını bildiği için genç adamın başına gelecekleri anlar. Hem Post Mortem hem de Tony Manero, darbenin bireyi nasıl yıkıp, darmadağın ederek rejimle bütünleştirdiğini en iyi şekilde ifade eden, etkisi uzun soluklu sonlarla biter.

No filmdeki Rene karakterinde ise insan haklarını ihlal eden bir durum yoktur. Rene, film boyunca reklam kampanyasında başarılı olmak için mücadele eder. Hayır kampanyasının kazandığını öğrendikleri an herkes sevinirken Rene hiçbir sevinç gösterisinde bulunmaz. Yüzünde oğlunun geleceği ve tüm Şili'nin geleceği için başarılı bir işe imza attığını gösteren mağrur bir ifade vardır. Kalabalığın arasından oğlunun elini tutarak gururla ayrılan Rene, ertesi gün başka bir kişi olmaz. Yine reklam kampanyalarının başında, bu kez hayır kampanyasının başındaki başarılı reklamcı olarak yer almaya devam eder. Yani yönetmen Pablo Larrain, Rene üzerinden Şili'de Pinochet'nin devrilmesiyle ülkenin demokrasiye adım attığını gösterirken, aynı zamanda ülkeye hâkim olan kültür endüstrisi ürünlerinin ve o ürünlerin pazarladığı imajların tüketilmeye devam edeceğine dair bir mesaj vererek filmin sonunu gerçekleştirir. Ayrıca filmin sonunda Rene daha önce diktatörlüğü destekleyen ve diktatörlük için

çalışan patronu ile beraber çalışmaya devam eder. Filmin başındaki gibi bir ürünün reklam kampanyası için müşteri görüşmesine aynı kalıp pazarlama cümleleri ile başlar. Aslında filmin sonunda darbenin yerini demokrasiye bırakması dışında mutlu ve aydınlık bir son yer almaz. Çünkü Rene karakteri üzerinden yönetmen bilinçli olarak neoliberal kapitalist sistemin istediği uygun vatandaş modelinin devam ettiğini gösterir. Yani Rene, muhalif güçlerle birlikte mücadele eden bir karakter değil, rejimin yarattığı karakterlerden biridir. Pinochet ülkeden gitse bile ülkeye hâkim olan ideoloji, yani neoliberal politikalar ve onun yarattığı karakterler ülke içinde var olmaya devam edecektir.

Travmatik Geçmiş Tanıklık

Sinemada travmanın nasıl temsil edildiği önemlidir. Çünkü geçmişte yaşanan travmatik durumun sinema aracılığıyla çarpıtılma ihtimali vardır. Bu nedenle Kaplan ve Wang de sinemada travmatik temsillerin var olan tarihi çarpıtma gücüne dayanarak travmatik temsillere şüpheyle yaklaşır. Sinemada travmatik temsillerin dört şekilde gerçekleştiğini öne sürerler. Travmanın temsilinde uygulanan dört adet sinematografik strateji; tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklıktır. Bu temsil biçimleri arasında politik açıdan yararlı ve kullanışlı buldukları tanıklık stratejisi olur. Çünkü tanıklık stratejisinde seyirciler ajitasyona düşmeden olayla ya da kişilerle empati kurma olanağı yakalar ve bu sayede travmatik durumlara eleştirel bir açıdan yaklaşabilir. Ama diğer strateji biçimlerinde örneğin izleyicinin röntgenci pozisyonunda yer aldığı temsil biçimi izleyiciyi yaşanan travmatik durumlardan haz almaya teşvik etme tehlikesi taşır. Bu nedenle temsil biçimlerinde seyircinin konumlandırılacağı alan önemlidir. Travmanın temsilinde uygulanan tanıklık etme stratejisinde seyirci dramatik durumu hissedecek, ama aynı zamanda olaylara belli bir mesafeye yaklaşarak travmatize kişilerin travmatize durumlarına eleştirel bir açıdan bakma imkânı yakalayacaktır. Bu nedenle tanıklık; travmatik olayları seyirciye aktaran en kullanışlı temsil biçimidir (2004: 8-10).

Pablo Larrain de Pinochet üçlemesinde Şili'nin travmatik geçmişinin temsilinde tanıklık stratejisini uygular. Tony Manero filminde Raul, Post Mortem de Mario ve No filminde Rene'nin hikâyelerinden yola çıkarak darbe sürecinin bireyler ve toplum üzerindeki etkisine odaklanır. Böylece yönetmen Şili'de yaşanan travmatik durumu seyirciye yansıtırken sürekli askerlerin gösterildiği, tankların yoğun olarak kullanıldığı, Pinochet'nin sürekli olarak vurgulandığı bir travmatik anlatımı değil toplumda yaşanan kırılmayı ve yıkıcı etkileri bireysel temsillerle sunarak, izleyiciyi travmatik durumun sonuçlarıyla yüzleştirir. Yani Larrain'in toplumsal bellekte yer alan travmatik durumu kişisel bir hikâyeden yola çıkarak anlatmayı tercih etmesi, geçmişi konu edinen filmlerde çoğunlukla karşılaşılan bir yaklaşımdır. Duruel Erkılıç'ın da vurguladığı üzere (2014: 17) büyük bir tarihsel anlatı oluşturmak yerine, kişisel olandan yola çıkarak, kişisel tarihsel anlatı içine yerleştirmek sinema ve tarih ilişkisini ele alan filmlerde öne çıkan bir özelliktir. Sönmez de travmatik anlatı yapısının bireysel hikâyeler üzerinden ilerlemesini birçok kişinin benzer travmalara sahip olduğunu göstermesi açısından önemli olduğuna dikkati çeker. Çünkü yönetmen bireysel hikâyeden yola çıkarak ele aldığı konuyu dramatikleştirmeden kolektif bir anlatıya dönüştürme imkânı yakalar. Böylece bireysel hikâyeler ülkenin toplumsal ve tarihsel durumu hakkında bilgi verici olur (2015: 38). Bu temsil biçimiyle seyirci darbenin bireyler üzerinde yarattığı etkiye kişisel yaşamlara tanıklık ederek katılım sağlarken aynı zamanda daha geniş toplumsal çıkarımlarda da bulunabilme imkânı yakalar.

Larrain, Pinochet üçlemesinde tanıklık stratejisini kurma yolunda belgesel ve kurmacanın birlikteliğinden yararlanır. Ülkesi için halen sıcaklığını koruyan bir konuyu kurmacayla öyküleştiren ve belgesel teknikleriyle belgeleyen Larrain, Şili'nin travmatik geçmişini bellek mekânı haline gelen sinemayla kaydetmeyi başararak, belleğin yitimine ve unutmaya karşı siper oluşturur. Pablo Larrain, Pinochet üçlemesinde ele aldığı travmatik konunun inandırıcılığını belgesel filmin özelliklerini kullanarak arttırmıştır. Örneğin No filminde 80'li yılların video teknolojisi olan U-matic 3:4 kullanılmıştır. Geçmişe ait kayıtların, resimlerin, arşiv görüntülerinin kullanıldığı bu filmin yüzde otuzu arşiv görüntülerinden oluşmaktadır (Yücel, 2017: 24-29). Kurmaca içerisinde belge görüntülerinin kullanılması filmin gerçekçi olan yanının ortaya çıkmasını desteklemektedir. Belgesel filmlerde de sıkça kullanılan hareketli kamera, izleyiciyi tanıklık pozisyonuna yerleştirmiştir. Özellikle Tony Manero filminde Raul karakteri üzerinden askeri araçlar gösterilmeden sadece Raul'ü takip eden hareketli

kamera tekniğiyle toplumun ve bireylerin sarsıntılı durumları perdeye yansır. Aynı zamanda bu teknik seyirciye dışarıdan bir göz olarak travmatik duruma eleştirel bir perspektiften bakma imkânı sağlar. Bu bağlamda Larrain, Pinochet üçlemesinde geçmişin travmatik izlerini aydınlatmaya ve izleyiciyi bilgilendirmeye çalışırken Suner'in sinemaya yüklediği işlevleri de yerine getirir. Pablo Larrain'in Pinochet üçlemesi bir yandan toplumsal süreçlere "tanıklık sağlarken" bir yandan da "eleştirel müdahalelerde" bulunarak "seyirciye yeni görme ve düşünme biçimleri" önermektedir (2006: 10).

SONUÇ

1970'li yıllarda Latin Amerika ülkelerinde ardı sıra yaşanan darbeler, ülkelerin geçmişlerinin travmatik görünümüne sahip olmasının en önemli sebebidir. Şili'nin de geçmişle hesaplaşma mücadelesinde yaşanan olayların tekrarlanmaması için temel mottosu geçmişin unutulmasına hayır olmuştur. Bu nedenle ülkelerin geçmiş travmatik durumların kaydını tutan, geçmişin tanıklığını yapan örneklerle ihtiyaçları vardır. Askeri rejim boyunca üretimi engellenen Şili sineması, askeri gücün etkisini kaybetmesiyle beraber toplumsal belleğin tanıklığını yapan, sinemayı etkili bir bellek mekânına dönüştüren örnekler vermeye başlamıştır. Bu çalışmada darbe sürecini bizzat yaşamış bir yönetmen olan Pablo Larrain'in sinema tarihine Pinochet üçlemesi olarak geçen Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmlerinde Şili'nin travmatik geçmiş bilgisini nasıl inşa ettiği ve toplumsal belleğin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğu teorik bir çerçevede incelenmiştir.

Çözümleme sonucunda Larrain'in Pinochet üçlemesinde ele aldığı karakterleri apolitik olarak çizdiği tespit edilmiştir. Darbe sürecine tanıklık etmiş ve bunu bizzat yaşamış bu karakterlerin apolitik olarak seçilmesinin nedeni darbenin bireyler üzerinde yarattığı tahribatı gözler önüne sermek içindir. Darbenin koşulları bu üç karakterin hayatlarını belirlemiştir. Post Mortem filminde sıradan bir yaşamı olan Mario'nun Pinochet'nin ve askeri rejimin bir yansımaya dönüştüğüne seyirci tanıklık eder. Mario, Pinochet'nin askeri rejime karşı gelenlere uyguladığı yöntemi sevdiği kadın ve sevgilisini saklandıkları sığınağa sonsuza dek kilitleyerek gösterir. Böylece seyirci Mario'nun sıradan Şilili bir devlet memurundan nasıl askeri rejimin bir parçası haline geldiğine ve şiddetin bir aracına dönüştüğüne şahitlik eder. Raul ise hayatının merkezinde yer alan Tony Manero olabilmek için birçok kişiyi öldürür. Tıpkı Pinochet'in kendi düzenini kurmak için önündeki engelleri yok etmesi gibi Raul de Tony Manero olma yolundaki engelleri birer birer ortadan kaldırır. Yani Raul ve Mario sıkı bir diktatörlük rejimi altında yaşayan bir toplumu temsil eden karakterlerdir. Film boyunca askeri diktatörlüğün istediği vatandaş tipine uygun davranışlar Raul ve Mario tarafından sergilenir. Raul ve Mario'dan farklı olarak No filminin karakteri Rene'de insan haklarını ihlal eden bir durum yoktur. Rene de tıpkı Raul ve Mario'da olduğu gibi apolitik ve rejimin yarattığı bir karakterdir.

Pablo Larrain'in üçlemenin her bir filminde; Kaplan ve Wang'in sinemada travmatik temsil biçimlerinden politik açıdan yararlı ve kullanışlı buldukları tanıklık stratejisini uyguladığı tespit edilmiştir. Larrain, travmatik anlatısında Raul, Mario ve Rene'nin kişisel yaşamlarından yola çıkarak darbe sürecinin bireyler üzerindeki etkisine odaklanır. Böylece yönetmen sürekli askeri rejim temsilcilerinin gösterildiği ve kullanıldığı bir anlatıyı değil, toplumda yaşanan kırılmayı ve yıkıcı etkileri bireysel temsillerle sunar. Bu temsil biçimiyle seyirci darbenin bireyler üzerinde yarattığı etkiye şahitlik ederken daha geniş toplumsal ve tarihsel çıkarımlarda bulunabilme imkânı yakalar.

Çözümleme sonucunda Larrain, Pinochet üçlemesinde tanıklık stratejisini kurma yolunda belgesel ve kurmacanın birlikteliğinden yararlanır. Ülkesinde geçmişle hesaplaşmanın devam ettiği bir süreçte sıcaklığını koruyan bir konuyu kurmacayla anlaşılır hale getiren ve öyküleştiren Larrain, travmatik geçmişe şahit olmayanların da tanıklığını bu şekilde sağlar. Ülkesindeki travmatik geçmişi kurmacayla öyküleştiren Larrain, arşiv görüntüleriyle de ele aldığı konuya inandırıcılığı arttırarak bir anlamda geçmişini belgeler. Bu bağlamda Larrain'in, Pinochet üçlemesi Şilililerin toplumsal bellekte kalıcı izler bırakan geçmişini hatırlatmaya ve unutturmamaya çalışır.

Sonuç olarak Şilili yönetmen Pablo Larrain bizzat deneyimlediği askeri darbenin birey üzerinde bıraktığı etkiyi ve toplumun darmadağın edildiğinin resmini sinemasal belleğe Pinochet üçlemesiyle kaydeder. Travmatik dönemlerin insan ve toplum üzerindeki etkisini sorgulayarak resmi tarih

söylemlerinin dışında bir karşı söylem pratiği geliştirir. Bu filmlerle Şili'nin tarihi geçmişine yönelik alternatif bir hatırlama ve geçmişle hesaplaşma biçimi ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2007). *Kültür Endüstrisi*, (Çev: Nihat Ülner; Mustafa Tüzel; Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. Tül. (2014). *Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak*. Murat İri (Der.), *Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları, s. 103-125.
- Arendt, Hannah (2018). *Kötülüğün Sıradanlığı*, (Çev: Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*, (Çev: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Augue, Marc (1999). *Unutma Biçimleri*, (Çev: Mehmet Sert), İstanbul: Om Yayınevi.
- Başaran İnce, Gökçen (2010). "Medya ve Toplumsal Hafıza". *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(1), s. 9-29.
- Bilgin, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*, Ankara: Aşina Kitaplar.
- Blight, David W. (2015). *Bellek Patlaması: Neden ve Neden Şimdi?*, (Editörler), Pascal Boyer ve James V. Wertsch. (Çev: Yonca Aşçı Dalar), *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 301-319.
- Boan, Xose Pereira (2021). *Theaters, TV and the Microwave: Screening Regimes in Pablo Larraín's Trilogy*, *Quarterly Review of Film and Video*, 38:3, s. 278-297.
- Burke, Peter (2020). *Toplumsal Hafıza Olarak Tarih'ten*, (Editörler), Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy. (Çev: Zehra Can; Ümit Keskin; Tarık Özbek), *Kolektif Hafıza Kitabı*, Ankara: Dipnot Yayınları, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 181-187.
- Chasteen, John C. (2017). *Latin Amerika Tarihi: Kanla ve Ateşle Yoğrulmuş Toprakların Öyküsü*, (Çev: Ekin Duru), İstanbul: Say Yayınları.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar*, (Çev: Alaeddin Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çelenk, Sevilay (2010). *Bir Bellek Mekânı Olarak Televizyon: Bu Kalp Seni Unutur mu?*, *Mülkiye Dergisi*, 34 (269), s. 171-197.
- Çetin Erus, Zeynep (2013). *Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği* (Editör), Zeynep Özarslan. *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınları, s.93-130.
- Demirer, Temel (2008). *Zulmün ve İsyanın Latincesi*, (Editör), Sibel Özbudun. *Latin Amerika'da İsyanın Tarihi*, Ankara: Ütopya Yayınları, s.17-86.
- Draaisma, Douwe (2014). *Bellek Metaforları*, (Çev: Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Duruel Erkiş, Senem (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: Deki Yayınları.
- Erdem, Nilüfer (2015). *Sonbahar: Travmayla Anlam Arasında Kurula Sağaltıcı Bir Köprü*. (Editör), Özden Terbaş. *Sinema ve Psikanaliz- 2/Kayıp Zaman*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 47-55.
- Ferro, Marc (1995). *Sinema ve Tarih*, (Çev: Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Foucault, Michel (2005). *Özne ve İktidar*, (Çev: Işık Ergüden ve Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2020). *Popüler Hafızada Film: Michael Foucault'yla Mülakattan*, (Editörler), Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy. (Çev: Zehra Can; Ümit Keskin; Tarık Özbek), *Kolektif Hafıza Kitabı*, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 215-217.

- Halbwachs, Maurice (2017). Kolektif Hafıza, (Çev: Banu Barış), Ankara: Heretik Yayınları.
- Herman, Judith (2020). Travma ve İyileşme, (Çev: Tamer Tosun), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Huysen, Andreas (1999). Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, Ann ve Wang, Ban (2004). Trauma and Cinema, Cross-Cultural Explorations, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaptanoğlu Cem (2009). “Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama”, Toplum ve Hekim Dergisi, 24 (3), s. 212-215.
- Kaptanoğlu, Cem (2000). “Ben Hayali, Ulusal Kimlik ve Travma”, Birikim, 134-135, s. 87-91.
- Küçüköner, Mustafa (2007). “İmge ve Bellek İlişkinine Bir Bakış”, Sanat Dergisi, 12(0), s.79-82.
- Mersin, Serhan (2010). “Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek”, Sinecine, 1(2), s. 5-29.
- Morley, David ve Robins, Kevin (2011). Kimlik Mekânları, (Çev: Emrehan Zeybekoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2011). Ahlakın Soykütüğü, (Çev: Zeynep Alangoya), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nora, Pierre (2006). Hafıza Mekânları, (Çev: Mehmet Emin Özcan), Ankara: Dost Yayınları.
- Olick, Jeffrey K. (2014). “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür”, (Çev: Meral Güneşdoğmuş), Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 1(2), s. 175-211.
- Onaran, Gözde ve Emin, Esen (2009). “Sıradan Şilili Bir Adamın Algısı”. Altyazı Dergi, 83, s. 47.
- Oskay, Ünsal (2001). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, İstanbul: YKY Yayınları.
- Pennebaker, James ve Gonzales, Amy (2015). Tarih Yazmak: Kolektif Belleğin Altında Yatan Sosyal ve Psikolojik Süreçler. (Editörler), Pascal Boyer ve James V. Wertsch. (Çev: Yonca Aşçı Dalar), Zihinde ve Kültürde Bellek, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 217-245.
- Ricoeur, Paul (2020). Hafıza, Tarih, Unutuş, (Çev: Mehmet Emin Özcan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, Mithat (2016). Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarlo, Beatriz (2012). Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma, (Çev: Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları.
- Schudson, Michael (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri, (Çev. B. Kovulmaz). Cogito, 50, s. 179-199.
- Sönmez, Sevcan (2015). Filmlerle Hatırlamak, Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi, İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, Asuman (2013). 2000 Sonrası Türk Belgesellerinde Toplumsal Bellek ve Geçmişin Temsili, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Tapia, Rosa (2019). Affect, Spectacle, and Horror in Pablo Larrain’s Post Mortem, (Editör) Patricia Vilches, Negotiating Space in Latin America, Volume 32, Publisher, Brill/Rodopi, s. 281-299.
- Traverso, Enzo (2009). Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih Bellek Politika, (Çev: Işık Ergüden), İstanbul: Versus Yayınları.

Ulusay, Nejat (2020). Latin Amerika'da Sinema ve Siyaset, (Derleyenler), Kazım Ateş ve Esra Akgemci. Dünyanın Ters Köşesi, Amerika: Tarih, Toplum, Kültür, (İstanbul: İletişim Yayınları, s. 373-390.

Wells, Robert (2017). Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larrain. Journal of Latin American Cultural Studies, 26:4, s. 503-522.

Yalçınkaya, Ayhan (2005). Siyasal ve Bellek Platon'da Yansıma Platon'u Yansıtmaya, Ankara: Phoenix Yayınları.

Yılmaz, Ertan (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, (Derleyenler), Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji. Sinema İdeoloji Politika ve Büyüleyen Faşizm). Ankara: Nirengi Kitap, s. 63-85.

Yücel, Fırat (2017). "Travolta, Mikrodalga ve Neruda. Altyazı Dergi", 170, s. 24-30.

TÜRKİYE’NİN MOBİLYA TASARIM TARİHİ, 1800-2000

Nevin Aslı CAN
Yeditepe Üniversitesi, Türkiye
asli.can@yeditepe.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-5897-7696

Avşar GÜRPINAR
İstanbul Bilgi Üniversitesi, Türkiye
avsar.gurpinar@bilgi.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7787-9912

<i>Atf</i>	Can, A. ve Gürpınar, A. (2021). TÜRKİYE’NİN MOBİLYA TASARIM TARİHİ, 1800-2000. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1004-1018.
------------	---

ÖZ

Mobilya tasarımı sadece bir tasarım unsuru ya da ögesi olarak düşünülemez. Binaların içinde varlığını sürdüren eden her öge, belirli bir alan için yaşam tarzının bir bileşenidir. Bu çalışmada kronolojik olarak incelenen mobilya tasarımı tarihi, aynı zamanda benimsenen yaşama biçimlerinin, değişen teknolojilerin ve farklılaşan bağlamların bir yorumudur. Bu durum, söz konusu tipolojilerin kültürel yorumlarını takip etmeyi çok kritik hale getirir. *1800-2000 Türkiye Mobilya Tasarım Tarihi* adlı bu makale ideolojik kavramların mobilyanın morfolojik diline çevirisini inceler. Metinde Osmanlı batılılaşmasından günümüze kadarki dönüşüm süreci, her önemli dönemin kilometre taşı bağlamında tartışılır. Bu kilometre taşları yalnızca belirli bir dönemi tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda birçok katmanlaşmış bağlamda mobilya tasarımı alanındaki operasyonel, ideolojik, teknolojik, morfolojik değişiklikleri de temsil eder. Ayrıca makale, bu modernizasyonun mobilya diline tercümesini sorgulamayı kendine amaç edinir. Bu betimleme girişimi Dolmabahçe Sarayı'nın içi ile başlar ve konuyu çeşitli aktörler, firmalar, kurumlar ve özel yapımlar üzerinden detaylı bir incelemeye tabi tutar.

Anahtar Kelimeler: *Mobilya Tasarımı, Türkiye, Tarih.*

THE FURNITURE DESIGN HISTORY OF TURKEY, 1800-2000

ABSTRACT

Furniture design can't be considered only as a design notion. Every item existing in the interiors of buildings is a component of the lifestyle for a specific space. The furniture design of a state investigated chronologically is also an interpretation of the adopted lifestyles, changing technologies and transforming contexts, which makes it very critical to follow the cultural practices of this very typology. This paper called *The Furniture Design History of Turkey, 1800-2000* investigates the translation of the ideological concepts to the morphological language of furniture. The transformation process from the Ottoman westernisation up to this day is discussed through several milestones of every significant period. Those milestones not only define a specific era, but also stand for the operational, ideological, technological, morphological changes in the field of furniture design within its many folded contexts. Furthermore, the article questions the translation of this very modernisation to the language of furniture. This attempt of description starts with the interior of Dolmabahçe Palace and is examined through several figures, firms, institutions, and special productions, up to this day.

Keywords: *Furniture Design, Turkey, History.*

INTRODUCTION

The 18th century can be interpreted as the early times of the Ottoman Empire's communications with the western world. In this specific period, Ottoman Empire acknowledged the existence of other figures in the world by sending delegates abroad, and in that sense, it opened the door to the western visual or intellectual outputs to reach to its so far untouched topology.

Despite these improvements and attempts to outreach the western society, the Ottoman way of communication with the West was more incidental than projecting a conscious state of mind. Hence a modernisation, which constitutes awareness, cannot be mentioned for this period. The genuine modernism of the Ottoman Empire began with internalising the notions accumulated in its contexture in the 18th century, and was reflected on all the existing cultural practices, as well as the imported new ones.

This paper called *The Furniture Design History of Turkey, 1800-2000* investigates the translation of this very modernisation to the language of furniture. The transformation process from the Ottoman westernisation up to this day is discussed through several milestones of every significant period. This attempt of description starts with the interior of Dolmabahçe Palace and is examined through several figures, firms, institutions, and special productions, until this day.

It's not a coincidence to choose the Dolmabahçe Palace as the starting point. This very building stands for the relocation of the emperor from the palace locating in the old Turkish neighbourhood to a new place in a Neo-Baroque style, which is a perfect symbol for the modernisation of the state. The imported semiological elements on the façades are repeated in the interior as well. These notions are the reasons that this very building was chosen as the first milestone for history of modern furniture in Turkey.

The foundation of the Turkish Republic in 1923 is a massive breaking point, not only in the legal regime but also in all contexts and practices. Cultural practices are affected by this massive change as well. The furniture design in the republican period continually changes according to ideological understandings, as well as imitating tendency as today's threat for creating a unique Turkish Furniture Style and providing issues added value for the sector, of designers and architects. The critical milestones of these transformations are also studied in detail.

Another turning point could be identified in the early 1980s, where neo-liberal lifestyle and capitalist economy is adopted. This transformation enabled diversities to co-exist, also in the cultural area, as well as in the furniture design. Hence the paper conceptualises the productions of this period and gives a general frame of the furniture design up to this date.

Furniture in the Late Ottoman Period

Beşiktaş Palace, located on the premises of Dolmabahçe Palace before it, is demolished in 1843 by the orders of Sultan Abdülmecid (reign: 1839-1861) because it was inconvenient. The foundations of Dolmabahçe Palace, designed by Garabet and Nicogos Balyan, are laid the same year, and the building was completed in 1856. The palace is comprised of three parts: Mabeyn-i Humayun (the wing reserved for men, also called *selamlık*), Muayede Salonu (the Ceremonial Hall) and Harem-i Humayun (the Imperial Harem). While Neo-Baroque style dominates its interior and exterior façades and ornaments in line with the period's Westernisation tendencies, the palace resembles a large Turkish House regarding its architectural plan. The furniture chosen to suit the preponderant decoration is in Rococo style; the interior space design is modelled after Western palaces. Some of the furniture of Dolmabahçe Palace is procured from Europe, the USA and the Far East. Apart from these, several pieces are bought from stores and manufactories then located in Galata, Pera and Nişantaşı, such as Narlıyan, Psalty, Hakkı Usta, Mora Biraderler, and Refik Bey Marangoz Fabrikası. The interior space design and furniture of Dolmabahçe Palace constitute one of the most prominent representations of post-Tanzimat era Westernisation. The Palace can be considered one of the first examples wherein furniture, in what we could call the Western sense, enters the domestic space in Turkey. Sitting, study and storage units that

used to exist inside the building as a part/ an extension of it detach from the building for the first time and become "mobile" as the Turkish word for furniture (*mobilya*) implies (Arıburun, 2002).

As another critical milestone, founded in 1843, the Hereke Factory begins production in 1845 under the name Hereke Fabrika-i Humayunu (Hereke Imperial Factory) to meet the upholstery and drapery needs of the palaces under construction at the time. Jacquard loom and designers are brought from France for the Hereke Factory, the most comprehensive factory for silk weaving yet established in the Ottoman Empire, and production is launched. In 1891, which could be considered a milestone year for Ottoman carpet weaving, Hereke Imperial Factory starts manufacturing carpets with one hundred new looms, almost half a century after its establishment. During this production process, which begins under the patronage of Sultan Abdülhamid II (reign: 1876-1909) with artisans brought from Sivas, Ladik and Manisa, the craftsmen are first asked to weave sample patterns provided by the court, which are later elaborated to create an authentic Hereke style. The Hereke Factory, producing silk upholstery and drapery for the palaces, is extended with carpet weaving units, and thus the beginnings of the world-renowned Hereke carpet weaving take shape. In the same period, a weaving workshop called Hereke Dokumhanesi (Hereke Weaving House) is also located in Dolmabahçe Palace, operating as a subsidiary of the Factory (URL-1).

"Maison Baker" Furniture Store in Beyoğlu chain store, owned by British George Baker, who settles in Istanbul in 1856 following the Crimean War and his sons, does not manufacture furniture. The stores sell several different goods made in England, ranging from furniture to fabric, haberdashery to sports equipment. This chain store, which has one branch in Tünel and three on İstiklal Avenue, is liquidated in the 1950s (Uzunarslan, 2002).



Figure 1. Maison Baker Ad, 1902.

Source: Gökhan Akçura Archive.

"Maison Psalty" Furniture Workshop in Beyoğlu opened by Jean Psalty in 1867, adapts the fashion trends in Europa to the Ottoman Empire, at times altogether imitating them. Psalty, whose furniture is preferred mostly by the court circles and affluent families, owns four shops, including one on İstiklal Avenue and one in Galata, in addition to those opened in Tünel in 1893 and Tepebaşı in 1913. Known to have also imported "Thonet" chairs from Austria during this period, all furniture sold in Psalty, including imports; bear the store's label. The Psalty Furniture Decoration Company, which also designs interior spaces and is often found to advertise in the newspapers of the period, closes down in 1952 (Uzunarslan, 2002).

With the influence of furniture stores and manufactories proliferating particularly in Istanbul, in the 1890s, furniture starts to be also used in governmental buildings. This period defines the late Ottoman understanding of the interior design.

Furniture and the Early Republican Architects

After the foundation of the Turkish Republic, with the need of furniture emerging hand in hand with the construction endeavours in Ankara, various stores begin to open. Most famous among these is the furniture store owned by Selahattin Refik Sırmalı established in 1928. Preferred by the celebrities and the newly rich, the store supplies furniture also to the newly established governmental offices and ministries. Selahattin Refik Sırmalı also undertakes the decoration of these spaces. Sırmalı moves his store from Ankara to İstanbul in the early 1930s, renaming it as *Dekorasyon* (Decoration), and continues his business in line with his previous style.

The 1930s are a period when the modern understanding of architecture is questioned and redefined through a contemporary approach. During this time when the scopes of the notions of "architect" and "design" are broadened, the task of the architect is redefined in line with the total design perspective.

The journal *Arkitekt* devotes more coverage to interior spaces and furniture arrangements. Turkey adopts the same approach. Architects, who only designed the interior spaces of their buildings, also start to design furniture.

Ascribed a critical role in improving the well-being of the nation in the 1930s, consumer goods are also associated with the reforms and accepted as a symbol of modernity. Household and consumer goods, judged over concepts like comfort, hygiene, and modernity, are encouraged to be "domestic goods" and the National Economy and Savings Society is established on December 19, 1929, to raise awareness to this end. The domestic goods fair held in İstanbul between 1929 and 1938 are among the most important events of the society. These events, where products spanning a broad spectrum from weaving to furniture, from woodworks to glassworks and ceramics are exhibited, not only embody a powerful representation of the nation, but also are of critical importance also as a reflection of the everyday life of people (Turan and Ödekan, 2009).

Another important public event, Balkan Conference Furniture Design Competition held at Yıldız Palace in 1931 as a part of the Third Balkan Conference is an example regarding illustrating architects' engagement with the design of everyday goods. Announced under the title Yıldız Sarayı Tefriş Projesi (Yıldız Palace Furnishing Project), participants in the competition are asked to design the furniture of Yıldız ceremonial hall and conference building. Ömer Nazimi Yaver (Yenal) is selected as the winner among the six competing architects, and his project is applied (URL-1).

Sedad Hakkı Eldem, one of the major architects and still considered as the most important architect of Turkey also commented on the furniture issue of modern Turkey. In his article titled *Mobilya* (Furniture) he emphasises, that, in order to suit people's taste and needs, and at the same time be simple and affordable, furniture forms must be determined by an architect (Eldem, 1931).

Sedad Hakkı Eldem worked together with Fazıl Aysu, an important interior designer, for the interior space and furniture design of the Yalova Thermal Hotel, designed by Eldem in 1934. In Eldem's words, for the first time in the county, all projects down to the very last detail, from the exterior to the interior,

were unified. The furniture, doorknobs, lamps, carpets, drapery, and curtains were all tailor-made in accordance with the drawings of an architect (Tanju and Tanyeli, 2009).



Figure 2. Yalova Thermal Hotel, 1934-1937. Designed by Sedad Hakkı Eldem.

Source: SALT Research and Rahmi M. Koç Archive, Sedad Hakkı Eldem Archive.

The 1940s are the years of war, and the escalated tendency of National Architectural Movement. Modernist approach is abandoned back then, but this abandonment is only on the surface. The ideology of interior and furniture still comprises the international modernist style. Also because of the war, those years aren't productive years because of the lack of materials, except of wood, and bad economy. In the 40s, one of the main materials that was used for furniture production is solid wood, and Turkey has considerable high softwoods (pine etc. especially for structural purposes) and hardwoods (beech, oak, etc. for furniture production or decoration) sources not only in this day but also in the past. But lack of advanced wood processing industry may be considered as one of the reasons for the piaffe. Furthermore, "durable" engineered wood-based products such as particleboard, fiberboard, etc. are relatively new for furniture industry even if they were developed so long ago. Moreover, these wood-based products increased the accessibility of the furniture by low-incomes.

The Industrialization in the Post-War Period

The effect of the war lasts until the early 1950s. In his article *Mobilya Meselesi* (The Furniture Question) Zeki Sayar, the founder of the *Arkitekt* magazine and an architect, says that finding good furniture, particularly in the country is virtually impossible. This is because of the question of furniture, just like the case of housing, remains entirely unexplored (Sayar, 1950).

In the 1950s, the furniture available on the market is mostly imitations of Western models, produced out of nondurable materials and very costly due to the unavailability of mass production.

Large-scale furniture factories do not exist, and production is carried out in small workshops run by small individual capital. Sayar enumerates the reasons for the country's failure to produce good furniture as the shortage of material, technical and artistic incompetence, and lack of capital and credit. In his opinion, furniture is an issue to be resolved by the state through mass production. The ultimate goal, which is to provide elegant, robust and affordable furniture can be attained through the measures of facilitating import, lending credit support to small-capital furniture workshops, and ensuring that furniture designers are actively involved in the process.

In 1950's, lots of furniture designers establish their shops and workshops. One of them is Moderno, co-founded by Fazıl Aysu and Baki Aktar on October 8, 1953. Active in furniture manufacturing, interior design and material supply, Moderno owns a showroom in Beyoğlu, a manufactory in the adjoining

building, a second workshop, manufactory and storage room in Cihangir, and an office in Galata Arşimidis Han. Among the several figures that have worked with the company alongside its founders are İlhan Koman, Şadi Çalık and Nuri Doğan. Moderno closes down in 1966 due to financial troubles.

Another furniture store, Şark Mobilya, is founded by Ali İhsan Şark in Ankara. It gains popularity with its Danish-style furniture. It continues with design and production under the leadership of Memduh Şen, maintaining a similar style (Karakuş, 2007).

Sadi Öziş and İlhan Koman establish their metal sculpture studio under the Academy of Fine Arts in 1955. While the studio is founded solely to practice metal sculpture, financial constraints of the time prompt artists to seek additional income. In 1956, with the financial support of Öziş's father Tevfik Bey and his friend businessman Mazhar Süleymangil, Sadi Öziş and İlhan Koman establish Kare Metal, which produces metal furniture, mainly chairs. In 1957, their fellow architect Şadi Çalık joins them for a brief period. When both Koman and Çalık leave the group in 1958, Sadi Öziş continues his business under the name of Galeri T for a while. In the 2000s, Kare Metal once again begins to produce hand-made furniture with the name Kare through the efforts of Sadi Öziş's son, Neptün Öziş.



Figure 3. İlhan Koman, while working at the Kare Metal Atelier founded at the Istanbul State Academy of Fine Arts in the mid 1950s.

Source: SALT Research, Sadi Öziş and Kare Metal Archive.

Established by Mehmet İrfan Dolgun, Sim Furniture Company produces the first mass-produced portable armchair model in the furniture industry in Turkey in 1957. Sim Mobilya also goes down in history as the first factory that uses compression nail gun for upholstery. In 1972, it produces the first mass-produced sofa bed in Turkey. With some of its production exported to Libya in 1975, Sim Furniture becomes Turkey's first furniture exporter (URL-2).

Clemens Holzmeister designs the Grand National Assembly building of Turkey in 1938. An interior design competition is launched in 1956 for the furniture of the building, after a lengthy construction process due to World War II. The furniture and interior space designs of the award-winning designers in the competition, among the Sadun Ersin, Reşat Sevinçsoy, Muhlis Türkmen and Gazanfer Erim, are applied. Some of this furniture and designs are still used in the parliament building.



Figure 4 Coffee Table for the Grand National Assembly of Turkey, Block A, 1959. Ceramic Top: Füreyâ Koral Atelier. Structural Design: Sadun Ersin. Photo: Ali İnceoğlu, DATUMM Archive.

Starting its production by manufacturing doors and windows in 1957 in a little carpentry workshop in Kayseri, İstikbal Furniture currently produces various furniture like wardrobes, bedroom sets, tables and chairs.

Founded by Metin Atabey Ata in 1958, ERSA produces simple furniture using water pipes and other similar materials due to the scarcity of supplies. Still in operation, the company currently manufactures office furniture, sofas, living room sets and other seating units.

Professors and Professionals

The same production dynamics go on also in 1960s, however in the 1960s and 1970s, single designer figures as professional designers and professors appear on the furniture scene. One of them is Neziĥ Eldem. Born in 1921 in İstanbul, he participates in State Painting Exhibitions and all İstanbul and Ankara exhibitions of the Association of Fine Arts, of which he becomes a member at the age of fifteen. After graduating from the Department of Architecture at the Academy of Fine Arts in 1944, Eldem starts to teach architectural survey and freestyle painting courses at the School of Engineering Department of Architecture in the same year. When the institution is restructured as İstanbul Technical University, he works as the assistant of Paul Bonatz at the Department of Building Science of the same institution. He travels to Italy in 1952 and participates in courses given by Gio Ponti in the Polytechnic University of Milan, as well as contributing to some architectural and industrial product designs in Ponti's office. During his two years in Italy, he is also in charge of designing and overseeing the production of the mosaics and bronze railings of Anıtkabir manufactured in his country. Becoming an associate professor in 1954 and a professor in 1962, Eldem works in the academy until his retirement in 1988. He can be deemed as one of the most significant designers of the 20th century Turkey, not only with the prominent buildings he designs, most notably the building of Ankara Municipality completed in 1949, but also with his interior design projects. Among these are adaptive reuse projects in historic buildings in İstanbul, such as the Ancient Orient Museum (1964-1974, Sultanahmet), İstanbul Technical University (ITU) Faculty of Mines G Hall (1964, Maćka), and Conference Hall No. 109 in the Taşkışla Building, as well as the Karaköy Ziraat Bankası Annex in 1971-1972 and the conversion of the former Harbiye Mektebi (War School) to the İstanbul Military Museum (Yücel, 2005).

Erkek Meslek Öğretmen Okulu (later known as Gazi University, Technical Education Faculty, Furniture and Decoration Education), which was founded in 1937-38 provide technical teacher in the field of furniture.

In terms of interior design production, Utarit İzgi's firm is one of the major establishments. Born in İstanbul in 1920, Utarit İzgi graduates from Galatasaray High School and İstanbul State Academy of Fine Arts Department of Architecture. Following his graduation in 1946, he does not embark upon constructing buildings for ten years; instead, as soon as he finishes university, he becomes the assistant of Sedat Hakkı Eldem. He submits a competence thesis to İstanbul Technical University Faculty of Architecture Department of Building Science and finishes his term as an assistant. He continues to teach

courses on fine structure, architectural project studio, and interior architecture studio at the Department of Decorative Arts. Choosing project-based partnerships throughout his career, for the most part, he realises projects with many different teams: Utarit İzgi+Mahmut an architecture office (1956-1959), M6 Architects Group (1959-1962), M3 Architects Group (1962-1975), Armo Architecture (1975-1980). He founds Utarit İzgi Architecture Firm (1980-2003) in 1980. In addition to his academic career, which he leaves in 1975, as of 1952, his work focuses on residences and office buildings, organisation of interior space, and furniture design both individually and in collaboration with his colleagues (URL-3).

In the 1960s, various furniture districts are established in Ankara and İstanbul. Siteler, located in the Altındağ district of Ankara, is the first and most established industrial district for furniture in Turkey. Small and medium-scale furniture production and export are carried out on a dice square kilometre plot in Siteler. There are 5644 enterprises producing furniture and around 10,500 people are employed in the complex (URL-4).

Modoko in İstanbul is established as the Furniture Manufacturers' District with the initiative of Ministry of Industry and Trade. Housing 450 furniture and decoration stores, the district is currently among the most important venues in the field of furniture sale (URL-5).

Again, in 1960s several interior decoration projects and furniture produced for specific places take the design scene. The Middle East Technical University (METU) project must be considered as an overdesign, from the site plan to the furniture inside the faculties. The design of Altuğ and Behruz Çinici wins the architectural project competition launched for the METU campus. The architects themselves apply the project. The furniture, conceived in harmony with the architecture, is designed and produced by Altuğ-Behruz Çinici and Mehmet Asatekin, together with Güner Mutaf, founder of the Department of Industrial Design at METU.

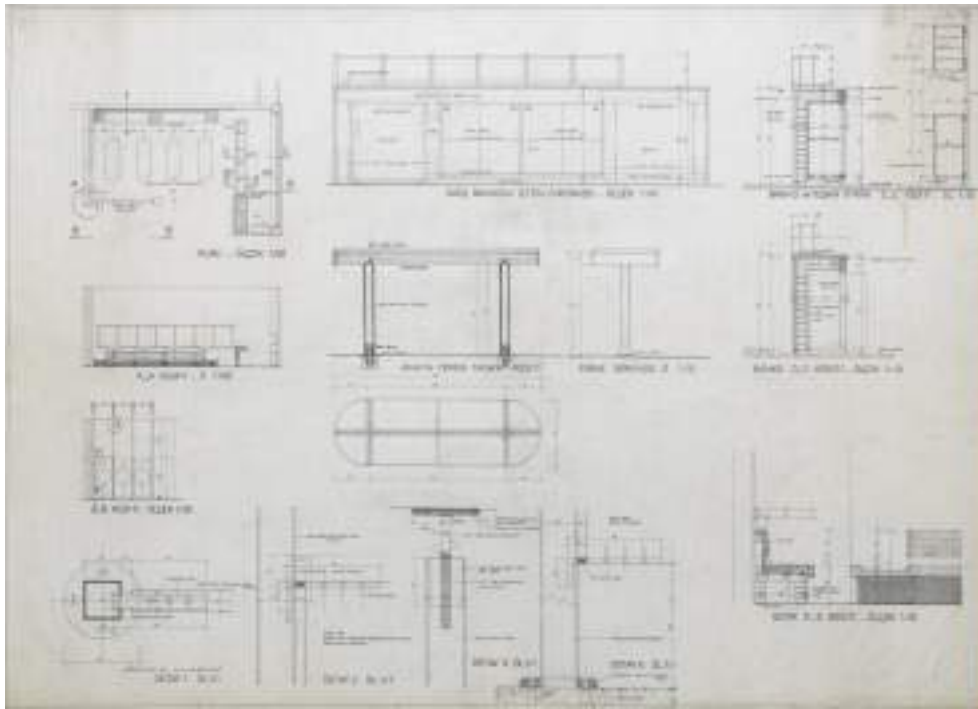


Figure 5. METU Faculty of Architecture, Cafeteria Furniture. Design by Altuğ-Behruz Çinici.

Source: SALT Research, Altuğ-Behruz Çinici Archive.

Butik A, another unique design store is established in 1960 in Ankara by Azmi and Bediz Koz, graduates of the Academy of Fine Arts. High-ranking bureaucrats and artists prefer their simple designs influenced

mainly by wooden Danish furniture. Musician Ulvi Cemal Erkin's House, with its furniture design by Azmi Koz and interior design by Bediz Koz, is among the most significant examples of this practice. Butik A, renamed as MPD in the late 1960s, continues production today under the leadership of Bediz Koz (Karakuş, 2007).

Another significant interior design project is the design of the GİMA stores in Ankara in 1966. Five floors of the Emek Business Centre constructed in Kızılay; Ankara by the Pension Fund based on the projects of architect Enver Tokay are conceived as a vast GİMA store (Turkey's first supermarket chain). The store's project and its supervision are entrusted to Utarit İzgi and Önder Küçükerman. Project preparation and detailing phases are conducted very swiftly over a month between June 1 and July 1, 1966, and the store is ready to open for business by the end of November the same year. It opened at the beginning of January 1967 under the name GİMA Mağazaları (GİMA Stores) (URL-2).

In the 1970s, the furniture and interior design scene is again under the influence of single design figures, also serving as professors in universities. One of them is Babür Kerim İncedayı. Born in İstanbul, Babür Kerim İncedayı graduates from İstanbul State Academy of Fine Arts Department of Interior Architecture in 1969. Between 1969 and 1974, he works and conducts research field of industrial design in Rome and Milan, Italy. Returning to Turkey in 1975, he works as a lecturer in İstanbul UESYO (Higher School of Applied Industrial Arts) Department of Industrial Design between 1975 and 1979, and again in the same department at Mimar Sinan University between 1979 and 2000. His works have been part of international exhibitions and fairs. İncedayı has been in charge of establishing integrated production facilities in Italy and Russia. Recipient of several awards, İncedayı has been working in the Interior Architecture and Industrial Design Departments at Yeditepe University since 1998. Having founded the Department of Art and Design of this university in the 2003-2004 Fall Semester, İncedayı currently serves as chair of the department (URL-2).

Another and prominent design figure is Önder Küçükerman. Born in 1939, Önder Küçükerman graduates from İstanbul State Academy of Fine Arts in 1965 and begins to work as a teaching assistant in the same institution. In 1971, he establishes the first industrial design department in Turkey at the academy and serves as the department chair until 1980. He holds the position of Assistant Dean in 1980 in the newly founded Faculty of Industrial Arts at the Academy of Fine Arts. Between 1987 and 1993, he works as Dean of the Faculty of Architecture at Mimar Sinan University for two terms and serves as the chair of the Department of Industrial Design from 1971 onwards until his retirement in 2006. Küçükerman believes that the design must be industrially grounded, and, in his own words, his one-on-one relationship with furniture design comes to a halt. Between 1984 and 1992, as an advisor to state ministries under the Prime Ministry and the Ministry of Culture and Tourism, he prepares projects explicitly aimed at the multidimensional organisation, development and enhancement of traditional industrial resources in Turkey from the perspectives of design and creativity. During the same period, he serves as board member for Sümerbank/Sümerhalı and works in design management positions. After retiring from Mimar Sinan Fine Arts University, Önder Küçükerman is appointed as Vice-President of Haliç University in 2006, where he has been working as the chair of Industrial Design Department at the Faculty of Architecture since 2008. He also continues to serve as a faculty member in Mimar Sinan Fine Arts University Department of Industrial Design.

The 1970s are also the years of establishing fancy furniture and design stores. One of these stores is Interno Showroom in Nişantaşı. Interno is originally a firm established in 1962 by Yıldırım Kocacıklıoğlu and Turhan Uncuoğlu, graduates of the Academy of Fine Arts Department of Interior Architecture and starts its business in Kadri Han in Beyoğlu. During its early years, the company makes a name for itself through masterful contemporary interior design projects. With the visionary approach of the partners who travel to Italy, closely follow magazines such as *Domus*, and gain a profound understanding of the projects of preeminent designers and architects of the era such as Marcel Breuer and Gio Ponti, the contemporary creates a series of trailblazing contemporary furniture designs that have never been produced or sold in Turkey. In 1970, Interno moves to its showroom in Nişantaşı, which will

come to be a hallmark of the company as its home over 30 years. With the reproductions of furniture designs by early modernists such as Breuer and Corbusier, authentic designs brought to life by company partners through these influences, and the selection of contemporary accessories assembled with the professional care, Interno soon turns into a kind of unique modern design museum in Turkey. This multidisciplinary presentation of designs not only offers a detailed perspective of contemporary life to its customers but also serves as a role model in İstanbul regarding store marketing. Adopting an approach far ahead of its time, Interno lays the foundations of both a modern understanding of space and a modern furniture industry that did not entirely exist at that time. These bold design attempts, which date to a trying period in Turkey with import bans and scarcity of technology and material, contribute to training many craftspeople in Turkey (Karakuş, 2007).



Figure 6. Interno Showroom, Nişantaşı, İstanbul.

Source: Yıldırım Kocacıklıoğlu Archive.

One of today's worldwide famous firms of Turkey, Atelye Derin is founded in 1971 in Kadıköy, İstanbul by designer Aziz Sarıyer. The company takes the name Derin in 1972. In the "Designers' Odyssey '94" exhibition organised by ETMK (Industrial Designers' Society of Turkey) in 1994, Aziz Sarıyer's chair design wins the ETMK '94 Design Award. Continuing its production line in partnership with his son Derin Sarıyer as of 1997, and occasionally collaborating with designers like Arif and Bülend Özden, the firm begins to work internationally in 2000. Currently, it continues to sell its designs in 45 countries (URL-6).

The furniture firm Zenger is founded in İstanbul in 1971 by artist and designer Yılmaz Zenger, who was born in Ankara in 1933 and graduated from İstanbul Technical University Department of Architecture in 1948. Manufacturing a variety of products such as decorative objects, furniture, and sculptures from diverse materials including primarily fiberglass, and also plastic, medium density fibreboard, etc., the firm maintains its production today, while also providing prototype production, moulding, model manufacturing and design support for various local and international companies; and catering to designers who want to create outstanding products in projects and application on a range spanning custom designed products to mass productions, as well as tailor-made mouldings to production methods for producers, all in international standards.



Figure 7. Sketches by Yılmaz Zenger.

Source: Yılmaz Zenger Archive.

Family Tradition

Being one of the essential firms of Turkey in the design field, the origins of Koleksiyon furniture date back to a small metal workshop opened by architect Faruk Malhan in 1972 at the Ankara Iron Industry Estate. In 1976, in addition to metal production, the establishment begins the production of wooden and upholstered products, which constitute the essence of furniture. Its stores are opened in Kavaklıdere, Ankara and Nişantaşı, İstanbul in 1981. The Koleksiyon production facilities are founded in Tekirdağ in 1988, and the integrated exposition and sales compound in Büyükdere, İstanbul in 1994. Currently, Koleksiyon puts the industry in the service of design at its factory with a production capacity of 400,000 square meters of wooden furniture and 54,000 pieces of upholstered furniture. It manufactures designs and furniture for cultural and business centres, accommodation and recreation facilities, offices and residences (URL-3).

Doğan Furniture, founded by Hacı Ali Doğan in Çanakkale 1972, adopts the name Doğaş Inc. in 1987. Working in industries of furniture, energy, mining, retail, health, and tourism, Doğanlar Group becomes a holding and assumes its place as one of the pillars of the economy under the name Doğanlar Investment Holding. Upon also acquiring Kelebek Furniture in 2012, it rises to the high ranks of the furniture market in Turkey. Today, Doğaşaş is among the largest 500 companies of Turkey with its 200 plus stores in Turkey and abroad, also exporting its products to 65 countries (URL-7).

Presented as the first furniture supermarket of Turkey, Medaş Furniture and Decoration, Inc. is opened in Ayazağa, İstanbul in 1974. Manufacturing both modern and classic furniture, the firm begins to operate as a factory-market in 1986. Medaş is currently not operational (URL-2).

Nurettin Kunurkaya in Ankara founds one of the many diverse establishments, NURUS as a carpenter's workshop in 1927. Nurettin Usta Furniture Group decides to specialise in office furniture in line with the increase in demand from the private and public sectors as of 1980. As office furniture manufacturing continues to develop, incorporated companies titled NURUS, NUMAŞ, and NUPA are established in 1983, 1990, and 1991 respectively and included under the group. By 1990, NURUS has become an internationally recognized brand. As a one-stop supplier, it continues to export its brand to over 30 countries from its new high technology logistics centre comprising metal, wood, laminate, lacquer, and upholstery production facilities (URL-8).

Boydak Holding, initially established in Kayseri in 1957, continues to work as an industry leader with its 38 companies operating in numerous fields including furniture, textiles, chemistry, marketing, cables and wires, steel and iron, logistics, energy, finance, and aeronautics. Boydak Holding is the proprietor of leading brands such as Bellona, İstikbal, Mondi, Hes Kablo, Noyteks and Form Sünger. Boytaş Furniture Industry and Trade, Inc. (Boytaş) is a group company under Boydak Holding. Operating in the furniture, and chairs for the brands Bellona, İstikbal and Mondi. Founded in Kayseri in 1995, Boytaş launches production in 1996. Currently, the company continues its operations in five different facilities with a total of 379,000 square meters outdoors and 234,000 square meters indoor area. It has 3970 employees. With its current production capacity, Boytaş is the biggest and leading manufacturer of the industry (URL-9).

Profession Networks

Founded as per the decision taken in the General Assembly of TMMOB /The Union of Chambers of Turkish Engineers and Architects) in 1976, TMMOB Chamber of Interior Architects is one of the first interior architects' organisations worldwide to acquire chamber status. TMMOB Chamber of Interior Architects continues to work to advance the profession; promote professional rights and integrity; ensure compliance with professional rules and methods, and institute professional discipline (URL-3).

Corresponding to the greatest economic transformation Turkey experienced throughout its history, the 1980s are proclaimed to mark the rise of capitalism driven by the hegemony of neoliberal policies introduced through the January 24, 1980 decisions. The breaking point, which can be described as a transition from import substitution policies to an export-based industry model, manifests itself not solely in production modes and statistics, but also in pluralisation of consumer products and images in particular. During this period when especially furniture import and production undergo a radical change, the varieties in furniture have increased as a result of both readily accessible diverse material and technologies, and the exponential growth of the flow of information via magazines and brochures, as well as the deregulation of import and export; in this context, approaches to decoration have also diversified.

The accumulation of knowledge on furniture and organization of interior space that begins to become prevalent in Turkey from the 1980s onwards manifests itself in the design and decoration publications that enter the market at the end of the decade. These sources, which shift direction regarding content, and begin to focus on new technologies, architecture, and industrial products in the 2000s, enter circulation in the late 1980s. Noteworthy among these publications are magazines titled *Arredamento Dekorasyon* and *Tasarım*.



Figure 8. Kamhi-Grünberg House, Burgazada. Design by Utarit İzgi.

Source: SALT Research, Utarit İzgi Archive.

Office Furniture Industry and Businessmen Association (OMSİAD) conducts its activities with the aim of promoting Turkish office furniture industry, which has become competitive worldwide with its growing volume, quality, technology and designs, both on national and international platforms, and increasing sectorial impact by creating collaborations in the social, economic, cultural and other fields (URL-3).

One of the milestones of 2000s, the Association of Turkish Furniture Manufacturers (MOSDER) is founded with the aim of establishing the vision of “Turkish Furniture” with its different and original designs on a par with international standards. The industry is concentrated in the provinces of İstanbul, Ankara, Kayseri, Bursa (İnegöl), İzmir and Adana. (URL-3).

The 2000s are also crucial for various design competitions. First held in 2005, the İMMİB Furniture Design Competition organised by İstanbul Minerals and Metals Exporters’ Associations (İMMİB), awards annual prizes in four to five different professional and student categories.

CONCLUSION

The 2000s are the period when the traditional structure of production is replaced by industrial production in line with changing technologies and increasing flow of information. Swiftly turning to branding through this mode of production, the sector augments its furniture retail sales with chain stores. The growth of the industry results from factors such as the increasing rate of urbanisation and rise in the number of housing units and office spaces. Furniture and interior designers make names for themselves both under their own brands and through the products they design for chain stores, including products they develop for chain stores, including prominent international brands.

Another critical improvement is that the Swedish furniture store IKEA opens in Ümraniye, İstanbul under MAPA Furniture and Accessories, Inc. This branch is followed by subsequent stores in İzmir, Bayrampaşa (İstanbul), Bursa and Ankara. This very issue made significant changes, especially for newly wedded young people, with the decoration their houses. It is reasonable to mention, that most of the living rooms of the couples look very alike.

In the 2000s there is also a digital growth concerning furniture and design in Turkey. The first one is SALT Research Architecture and Design Archive. Pioneered by Pelin Derviş and Gökhan Karakuş, the archive is established in 2008 under SALT research to document and archive practices of architecture and design, which are commonly considered as distinct fields, in the scope of the same literature. Opened to public access in 2010 at www.saltresearch.org, the portal includes archives of architects such as Sedat Hakkı Eldem, Utarit İzgi, Hayati Tabanlıoğlu, Cengiz Bektaş, as well as the archives of design groups like Kare Metal, MPD, and Intero etc. The efforts to expand the archive are still on going, and its span continues to be broadened with new documents and sources.

The second digital archive is DATUMM. Realized in 2015 as a scientific research project of the İzmir University of Economics, DATUMM (Documenting and Archiving Turkish Modern Furniture) is launched to fill the gaps in the history of furniture design and document production processes. Comprised of exhibition, catalogue, documentary and digital archive components, the project presents a valuable digital archive.

The furniture design of Turkey in the 2000s reflect the new understanding of unique approaches. There are many boutique shops and designers, which are quite expensive, however suggest similar tastes with each other. It's easy to observe that marble made a comeback to the field of tables. Even though mass products continue to exist, boutique designers have a significant importance in the new decoration trends.

The story of furniture in Turkey has not been totally told yet. There are fragments of several small articles, a few numbers of exhibitions and some digital platforms, however, none of them cover the whole history of furniture design in Turkey. This very paper intends to bring these small fragments together and attempts to tell, not the whole story, but the essence and milestones of furniture design in Turkey, which differs from other countries with its constantly changes in design approaches, within the scope of the political and economic dynamics.

REFERENCES

- Arıburun, L. N. E., (2002). "19. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyaları: Batılılaşma Etkisi ve Biçimsel Açıdan Yemek Kültüründeki Değişim Süreci [19th Century Ottoman Palace Furniture: Influence of Westernisation and the Process of Change in Food Culture]", (Unpublished Doctoral Dissertation), Istanbul Technical University.
- Çelik, Z., (1992). "Exposition Fever Carried East", in *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs*, Oakland, University of California Press, p. 158-183.
- Cezar, M., (1983). "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne [From the Academy of Fine Arts to Mimar Sinan University at the Centennial]", in *Kurumumuz 100 Yaşında [Our Institution Turns 100]*, İstanbul, Mimar Sinan University Press, p. 5-84.
- Eldem, S. H., (1931). "Mobilya [Furniture]", *Arkitekt*, 8, p. 273-274.
- Ergüney, Y.D., and Pilehvarian, N. K., (2015). "On Dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti / Ottoman Representation in Nineteenth Century Universal Expositions", *Megaron*, 2, p. 224-240.
- Erkol, İ., (2009). "Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık [Utarit İzgi and Modern Architecture in Turkey]", (Unpublished Master's Thesis), İstanbul Technical University.
- Göncüoğlu, S. F., (2010). "İlk Fuar [First Fair]", in *İstanbul'un İlkleri Enleri [İstanbul's Firsts Bests]*, İstanbul, Ötüken Publications, p. 134-135.
- Karakuş, G., (2013). *Erken Modernistler [Early Modernists]*, in *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya [Furniture in Early Republican Period]*, İstanbul, İç Mimarlar Odası Publications, p. 37-46.
- Küçükerman, Ö., (1998). "Osmanlı İmparatorluğunda Mobilya [Furniture in the Ottoman Empire]", *Tombak*, Sayı 22, p. 3-12.
- Nazır, B., (2009). "Dersaadet Chamber of Commerce and International Exhibitions", *History Studies: International Journal of History*, 1, p. 132-145.
- Özdemir, M., (2011). "Türkiye'de Turizmin Başlaması: Osmanlı'da Sanayileşme Çabaları: Sergi-i Umumi-i Osmani [The Start of Tourism in Turkey: Industrialization Efforts in the Ottoman Empire: Ottoman Exposition]", *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 22, p. 87-90.
- Sayar, Z., (1950). "Mobilya Meselesi [The Furniture Question]", *Arkitekt*, 3-4, p. 61-64.

Tanju, B., and Tanyeli, U., (2009). Sedad Hakkı Eldem II: Reprospektif [Sedad Hakkı Eldem II: Retrospective], İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Publications.

Turan, G., ve Ödekan, A., (2009). “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Yerli Malı Kavramı ve Yerli İstanbul Malı Sergileri / The Idea of Domestic Products and İstanbul Domestic Products Exhibitions During the Early Republican Period in Turkey”, itüdergisi/b sosyal bilimler, 6, p. 15-26.

Uzunarslan, Ş., (2008). “Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekân ve Mobilya [Space and Furniture in Early Republican Period Housing]”, Unpublished Competency in the Arts Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University.

Yücel, A., (2005). “O, Mimar Nezih Bey’di... [He was architect Mr. Nezih]”, Mimarlık, 11-12, p. 1.

ELECTRONIC SOURCES

URL-1 <https://www.millisaraylar.gov.tr/> (Access Date: 13.03.2020)

URL-2 <http://datumm.org/welcome> (Access Date: 13.03.2020)

URL-3 <http://www.etsm.org.tr/etsm/?r=kronoloji/index> (Access Date: 13.03.2020)

URL-4 https://tr.wikipedia.org/wiki/Siteler,_Alt%C4%B1nda%C4%9F (Access Date: 13.03.2020)

URL-5 <https://www.modoko.com.tr/sayfa/1/hakkimizda.html> (Access Date: 13.03.2020)

URL-6 <http://www.derindesign.com/en-us/> (Access Date: 13.03.2020)

URL-7 <https://www.dogtaskelebek.com/sirket-hakkinda> (Access Date: 13.03.2020)

URL-8 <https://www.nurus.com/tr> (Access Date: 13.03.2020)

URL-9 <https://kurumsal.bellona.com.tr> (Access Date: 13.03.2020)

PANDEMİ DÖNEMİNDE TÜRKİYE’DE DİJİTAL VATANDAŞLIK OLGUSU

Nur Emine KOÇ
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
nurkoc@aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-3477-8019

Erdem KOÇ
İstanbul Maltepe Üniversitesi, Türkiye
erdemkoch@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3164-9796

<i>Atıf</i>	Koç, N. E. ve Koç, E. (2021). PANDEMİ DÖNEMİ’NDE TÜRKİYE’DE DİJİTAL VATANDAŞLIK OLGUSU. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1019-1035.
-------------	--

ÖZ

Dijital vatandaşlık, katılımcı kültürle herhangi bir düzeyde etkileşim kurmak için bilgisayar, internet ve dijital cihazları kullanan bir katılımcının teknolojiyi doğru şekilde kullanmasıdır. Teknolojik gelişimler günbegün arttıkça ve özellikle pandeminin hayatımıza girmesi ile birlikte, tüm dünya İnternete bağımlı hale gelmiştir. Sosyalleşmekten, banka işlemlerini gerçekleştirmeye, eğitimden dijital oyunlara, market alışverişinden devlet işlemlerine kadar her iş artık dijital platformlarda gerçekleşmektedir. Pandeminin etkisiyle daha da küreselleşen dünyada yeni medyanın gündelik yaşama etkisi ve kullanım biçimleri vatandaşlık kavramının da değişmesine sebep olmuştur. Sınırlar bulanık, kavramlar küresel hale gelmeye başlamıştır. Dijital platformlarda çokça vakit geçiren katılımcılar artık kendileri o platformlara ait hissetmeye başlamıştır. Böylelikle dijital vatandaşlık önem arz eden bir konu haline gelmiştir. Dijital vatandaşlık denildiğinde ilk akla gelen, Ribble ve Bailey’nin Dijital Vatandaşlık Modelidir. Bu dijital vatandaşlık modelinde, birbiriyle ilişkili dokuz unsurdan oluşan bir çerçeve bulunmaktadır. Bu çalışmada, bu modelden esinlenerek dijital teknoloji kullanıcılarının dijital erişimi ile başlayan dijital vatandaşlık öğeleri, dijital ticaret, dijital iletişim, dijital okuryazarlık, dijital etik, dijital hukuk, dijital haklar ve sorumluluklar, dijital sağlık ve dijital güvenlik olarak irdelenecektir. Her bir öğenin hâkimiyeti internet katılımcılarını dijital vatandaş olarak adlandırmaya bir adım daha yaklaştırır. Bu öğeler ayrıca pandemi sonrası süreçte eğitimden ekonomiye, sağlıktan hukuka, dijitalleşen her bir konuda rehber olma niteliğindedir. Bu çalışmada, Kovid- 19 küresel pandemi sürecindeki dijital vatandaşlık ve hızlı gelişen dijital dünya arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler ile dijital vatandaşlığın Türkiye’deki algısının şekillenmiş biçimi irdelenmek istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Dijital Vatandaşlık, Dijital İletişim, Dijital Etik, Dijital Mahremiyet, Dijital (Online)Eğitim.*

DIGITAL CITIZENSHIP CASE IN TURKEY DURING PANDEMIC PERIOD

ABSTRACT

Digital citizenship is the accurate use of technology of a subscriber using computers, the Internet, and digital tools to interact with the participatory culture. Humanity became dependent on the Internet with the increasing technological developments and especially the emergence of the pandemic. Everything from socializing to bank transactions, education, digital games, grocery shopping, and governmental processes are now actualized on digital platforms. The impact of new media on daily life and the ways of use have caused the concept of citizenship to change in a world that has become more global with the effect of the pandemic. Borders began to become blurry and concepts to become global. Subscribers spending a lot of time on digital platforms began to feel that they now belong to those platforms. Thus, digital citizenship has become an important subject. The first thing that comes to mind considering digital citizenship is the Model of Citizenship Model by Ribble and Bailey. This model of digital citizenship has a framework consisting of nine elements associated with each other. In this study, the digital citizenship elements starting with the digital access of digital technology users as digital trade, digital communication, digital literacy, digital ethics, digital law, digital rights and responsibilities, digital health, and digital security based on this model will be examined. Mastery of each element brings Internet subscribers one step closer to be named as digital citizens. These elements also serve as guidance for all subjects transferred to the digital medium such as education, economy, health, and law after the pandemic. The relationship between digital citizenship and the rapidly developing digital world during the Covid-19 pandemic will be revealed in this study. The researchers intend to examine the way digital citizenship is perceived in Turkey with semi-structured interviews.

Keywords: *Digital Citizenship, Digital Communication, Digital Socializing, Digital Ethics, Digital Privacy, Digital (Online) Education.*

GİRİŞ

Ribble (2015) dijital vatandaşlık üzerine kitabının açılışında şu retorik soruyu okuyucularına sormaktadır; “Neden herkes-yöneticiler, öğretmenler, ebeveynler, öğrenciler- “dijital toplum”u dikkate almalı? (s.7) Aradan geçen yılların ardından bu sorunun anlamı daha anlaşılır olmaya başlamıştır. Yaşanılan küresel Covid-19 salgını dünyanın dört bir yanındaki insanların sosyal ve fiziksel mesafe uygulamalarını zorunlu hale getirdi. İnsanların bir araya geldiği sosyal ortamlar ve işyerleri kapatılmıştır. Tüm hayat, dijital platformlar üzerinden devam ederken dijitalle adapte olamayan şirketler iflas etmiştir. Yeni medya platformlarını doğru kullanabilen işyerlerinden pandemi öncesi de dijital üzerinden iş yapanlar, sadece sürdürülebilirliklerini devam ettirmekle kalmayıp kazançlarını iki üç katına çıkarmışlardır. Teknoloji konusunda yeterli donanım ve bilgi birikimine sahip olup olmadığına bakılmaksızın eğitimciler ve öğrenciler bir gecede okul temelli eğitim yöntemini çevrimiçi öğrenmeye taşımakla görevlendirilmiştir. Bu durum da kısa süre içerisinde hem eğitimciler hem de öğrenciler açısından öğretme ve öğrenme odaklı sorunlar yaşanmasına, dijital hazırlığı olmayan iş sektörlerinin sekteye uğramasına, dijitalle asla dönemeyecek sektörlerin birçoğunun da iflasına sebep olmuştur. Dijital hayata yeni yeni geçiş sağlanmaya çalışıldığı bir dönemdeyken, pandeminin ansızın hayatımıza girişi ile birlikte tüm faaliyetler bu platformlar üzerinden işlemeye başlamıştır (Ribble, 2015:20). Böylelikle tüm dünyayı saran dijital vatandaşlık kavramı Türkiye'nin de gündemine girmiştir. Sağlıktan eğitime, bankacılık işlemlerinden spor faaliyetlerine kadar her sektör dijital platformlarda yerini bulmuştur. Yoksa uzun bir süreç olan bu pandemi döneminde yok olmaya mahkûm olmuşlardır.

Bu çalışmada, Kovid- 19 küresel pandemi sürecindeki vatandaşlık ve hızlı gelişen dijital dünya arasındaki ilişki ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, eğitim, vatandaşlık ve dijital dünya tanımları, dijital ticaret, dijital etik, dijital mahremiyet, dijital hukuk kavramları da incelenecektir. Bununla birlikte eleştirel dijital okuryazarlık ve vatandaşlık kavramlarına değinilecektir. Sonuç bölümünde, pandeminin bir sonucu olarak giderek daha belirgin hale gelen eşitsizlikler incelenerek dijital görünürlüğü avantaj ve dezavantajları, araştırma için yapılan yarı yapılandırılmış görüşme sonuçları ile tartışılacaktır.

DİJİTAL VATANDAŞLIK

Vatandaşlık; demokrasi, topluluk ve eğitim arasındaki karmaşık bir etkileşim olarak değerlendirilmektedir. Dewey'e göre demokrasi “bir hükümet biçiminden daha fazlasıdır; esasen bir arada yaşama deneyiminin kazanılmasıdır” (1916:83). Demokratik yönetim biçimi, paylaşılan değerler kümesine sahip bir topluluk ile sosyal ve politik faaliyetlere sorumlu bir şekilde katılan bireylere ihtiyaç duyar.

Demokratik toplumlarda vatandaş katılımları yüz yüze olabileceği gibi dijital çağı yaşadığımız günümüz toplumlarında çevrimiçi olarak da katılabilmeyi gerektirir. Katılımcı demokrasiyi destekleyen toplumdaki vatandaşlığın özellikleri ile ilgi Westheimer ve Kahne de (2004) üç özellikten bahsetmektedir; (kişisel) olarak sorumlu yurttaş, katılımcı yurttaş ve adalet odaklı yurttaş. Krutka ve Carpenter (2017); Mattson ve Curran (2017), demokrasi eğitiminde dijital araçları ve uygulamaları da içine alan vatandaşlık kavramı açıklamasını genişletmişlerdir. Buna göre, yurttaşlık kavramı sadece belli bir coğrafyaya veya kişisel sorumluluklara dayanan önceden belirlenmiş bir statü değil, bunun yerine günlük pratikler yoluyla sürekli müzakere edilen ahlaki ve sivil kimlik gelişiminin karmaşık bir sosyokültürel perspektifinden görülmelidir (Nasir ve Kirshner, 2003:139).

Dijital okuryazar bir vatandaş olmak, sosyal adalet yönelimiyle çeşitli çevrimiçi topluluklarla etkileşim kurmak için ekranlar arasında okuma, yazma ve etkileşim yeteneğini kapsar. Bu daha geniş dijital okuryazarlık çerçevesi içinde, kullanıcıların yalnızca çevrimiçi ortamlarda nasıl okuyup yazacaklarını değil, aynı zamanda bunu üretken, sorumlu ve eleştirel dijital vatandaşlar olarak nasıl yapacaklarını daha derin seviyelerde düşünmelerini sağlayan eleştirel bir okuryazarlık pedagojisi olarak değerlendirilmektedir.

Dijital vatandaşlık, teknik beceriden daha fazlasını gerektirir. Bireylerin, eşitlik ve değişim için kolektif olarak çalışan vatandaşlar olarak çevrimiçi diyalogla ilgili karmaşık fikirlerle yüzleşmesine sebep olur. Mirra'ya göre, eğitim programları gençleri eşitsizliğin egemen olduğu işlevsiz bir sivil yaşamı kabul etmek için eğitmekten vazgeçmeli ve bunun yerine gençlerin hayal güçlerinin ve yaratıcılıklarının desteklendiği bir dijital vatandaşlık görüşüne doğru ilerlemelidir (2020).

Pandemi Döneminde Dijital Vatandaşlık

Çin'in Wuhan kentinde 2019 yılı Aralık ayında ortaya çıkan ve bütün dünyaya yayılan Kovid-19 Korona Virüs salgını, dünyada şok etkisi yaratmış ve neredeyse eşi görülmemiş bir şekilde tüm alanlarda işleyişi durdurmuştur. 11 Mart 2020'de Dünya Sağlık Örgütü (WHO), Kovid-19'u bir salgın ilan etmiş ve 31 Temmuz 2020 itibariyle, Kovid-19'un 217'den fazla ülke ve bölgeye yayıldığını, yaklaşık 17,1 milyon doğrulanmış vaka ve 668.073 ölüme sebep olduğunu bildirmiştir (WHO, 2020).

Salgını yavaşlatmak için tüm ülkeler seferberlik ilan etmiştir ve vatandaşlarına virüsün yayılmasını durdurmak ve ölümleri önlemek için çağrılar yapmaya başlamıştır. Medya platformları aracılığı ile birlik ve dayanışma ruhunu ön plana çıkaran reklam kampanyaları düzenlenmeye başlamıştır. Sosyal medyada dolaşan hashtag'ler, insanların basit ve bireysel önlemlerle etkili ve büyük yararlar sağlayacak adımlar atmaları konusunda çağrılarda bulunmaya başlamıştır. Bunlardan bazıları; #Ayrı Ama Tek Başına Değil, #Ellerinizi Yıkayın, #MaskeMesafeTemizlik, #Sosyal Mesafeyi Koruyun, #Evde Kal gibi insanlardaki motivasyonu artırıcı ve Kovid-19 un yıkıcı sürecini önlemeye yönelik mesajlar içermektedir. Bununla birlikte ülkelerin Sağlık Bakanlıkları tarafından çevrimiçi bilgi edinme platformları kurularak, risk haritaları, grafikler, makaleler ve bilgilendirici videolar yayınlanmaya başlamıştır.

Eğitim kurumlarının adeta bir gece içerisinde yüz yüze eğitimden uzaktan eğitime geçmesi kuşkusuz eğitimciler ve öğrenciler üzerinde yoğun bir baskı yaratmıştır. Bu durumda aslında uzun zamandır akademik çalışmalarda dile getirilen, medya okuryazarlığının önemiyle başlayıp günümüz dijital okuryazarlık bilincinin ve yetisinin geliştirilmesinin, ülkeler ve kurumlar bazında hazırlıklı olunmasının ne kadar önemli olduğu gerçeğini gözler önüne sermiştir.

Salgın sürecin beklendiği gibi kısa süreli olmayacak olması ile birlikte, 2020 yılının bahar aylarına geldiğinde, eğitim yöneticileri tarafından yaşanan süreç “evden eğitim, uzaktan eğitim, çevrimiçi eğitim” olarak değil “Kovid-19 Dönemi Eğitim Faaliyetleri” olarak tanımlanmaya başlamıştır (Hughes & Jones, 2020). Her ne kadar sürdürülen çevrimiçi eğitim faaliyetleri bir tür geçici kriz yönetimi olarak görülse de, Kovid-19 sonrası dünyada dijital vatandaşlık için gerekli olan bilgi ve tecrübeyi kazandırması beklenmektedir.

Kovid-19 pandemi süreci, her yaşta vatandaşın öğrenmek, bilgilenmek, yakın ve uzaktaki aile, arkadaşlar ve topluluklarla ilgilenmek ve onlarla bağlantı kurmak için dijital okuryazarlık uygulamalarını kullanmasını zorunlu kılmıştır. Bu değişiklikler, eğitimcilerin bilgiye hızlı ulaşma biçimlerini sorgulamalarına ve vatandaşlık modellerini yeniden şekillendirmelerine sebep olmuştur. Çevrimiçi ortamda hızlı ve güvenli bir şekilde etkileşim kurmak için teknik yeterliliğe sahip olmak ve basit kurallara uyum gösterebilme becerileri dijital vatandaşlık kavramını daha belirgin hale getirdiği düşünülmektedir. Hem demokrasinin hem de okuryazarlığın daha katılımcı bireyler ortaya çıkarmayı hedeflemeleri, dijital çağı yaşadığımız günümüz toplumunda eğitimcilerden katılımcı dijital vatandaşlar yetiştirmelerini beklemektedir (Stitzlein, 2020:83).

Eğitimde Teknoloji için Uluslararası Toplum Derneği, (ISTE), gençlerin dijital vatandaşlar olarak topluluklara katılırken kendilerine şu soruları sormalarının önemine dikkat çekmiştir;

Çevrimiçi kaynakların doğruluğunu, bakış açısını ve geçerliliğini nasıl değerlendirebilirim?

Benden farklı inanç ve deneyimlere sahip insanlarla saygılı bir şekilde etkileşim kurabileceğim çevrimiçi alanları nasıl bulabilir ve / veya geliştirebilirim?

Etkileşim kurmak ve organizasyonlara katılmak için teknolojiyi nasıl kullanabilirim ve topluma nasıl fayda sağlayabilirim?

Ekran zamanımı diğer etkinlikler ve sosyal etkileşimle dengelemeyi nasıl öğrenebilirim? (ISTE,2000)

Bu sorular, eğitimcilerin dijital vatandaşlık müfredatlarına diğer katılımcı vatandaşlarla etkileşimde bulunmak ve daha demokratik topluluklar oluşturmak için dijital araçlar ve onlara bağlı platformları kullanırken etik kararlar verebilmelerine yardımcı olmuştur. Hem yüz yüze hem de çevrimiçi topluluk etkileşimlerinde dijital vatandaşlığı geliştirmeye yönelik ihtiyaç özellikle Kovid-19 pandemi süreci içerisinde bulunan şu dönemde, dijital vatandaşlık bilinci ön plana çıkarılarak bir ihtiyaç haline almıştır.

Bu yoğun veri bombardımanında bulunan süreçte, çevrimiçi kaynakların doğruluğunu, perspektifini ve geçerliliğini değerlendirerek bilgiyi doğru şekilde ele almak da doğru vatandaş olabilmek açısından önem arz etmektedir. Kovid-19 salgını, 2020'nin başlarında tüm dünyaya yayılmaya başladığında, Dünya Sağlık Örgütü Genel Direktörü Dr. Tedros Ghebreyesus, “Sadece bir salgınla mücadele etmiyoruz; bir infodemik (korona salgınıyla ilgili özellikle sosyal medya aracılığıyla ortaya çıkan ve çok hızlı yayılan komplo teorileri ve bilim dışı açıklamalar) ile de savaşıyoruz” demiştir (2020:44). Çünkü salgının hızının arttırması ve küresel bir hal almasıyla birlikte, çeşitli çevrimiçi platformlarda insanlar tarafından kaynağı belli olmayan ve bilimsel bir veriye dayanmayan grafikler, çizelgeler, tablolar ve videolar paylaşılmaya başlamıştır. İlk bakışta bilgilendirme amacı taşıdığı düşünülse de gittikçe artan bir seviyede karamsar tablolar çizilmeye başlaması toplumlarda travmatik etkiler ortaya çıkarmış ve bireylerin yaşam kalitelerinin önemli ölçüde düşmesine neden olmuştur. Bu durum, ülkeler bazında salgının seyri ve uygulanan tedavilerin etkisi açısından zorlayıcı sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Dijital okuryazarlık yeterliliğine sahip olan bireyler, farklı bilgi kaynaklarını inceleyerek anlamlar oluşturmaya çalışmış, sunulan bilgileri eleştirel bir şekilde değerlendirerek Kovid-19 salgın sürecinden en az etkilenen kesim olmuştur.

Doğru bilgiye ulaşmanın gitgide daha da zorlaştığı bu dönemde, saygı çerçevesinde etkileşim kurulabilecek çevrimiçi topluluklar ve sosyal medya araçları, özellikle salgın sürecinde, doğru ve güvenli çevrimiçi etkinliklerle adeta bir cankurtaran simidi görevi görmüştür. Bununla birlikte taciz, istenmeyen katılımcıların gruplarına dâhil olması, nefret ve saldırgan ifade ve video görüntülerinin yer alması gibi bazı tehdit unsurları da ortaya çıkmıştır. Bu nedenle katılımcılar, çevrimiçi ortamlarda ve e-posta alışverişinde medeni, profesyonel ve etkili iletişimi sürdürülebilir hale getirmek için dijital etik kurallarına pandemi öncesine nazaran çok daha fazla ihtiyaç duymaya başlamışlardır (Quality Matters, 2020, "Netiquette," para. 1).

Dijital Etik

Kovid-19 salgını, tüm iş sektörlerinin dijital ortamlarda sürdürülmesini zorunlu kıldığından, yüz yüze eğitimde belirgin olmayan fırsat eşitsizlikleri ortaya çıkarmıştır. Dijitale taşınamayacak olan kuaförlük, yemek, sağlık, spor sektörü sekteye uğrarken bazı sektörler de pandemi vesilesiyle yükselişe geçmiştir. Örneğin eğitim sektöründe, sınıf ortamında verilen eğitime her öğrenci ulaşabilirken, uzaktan eğitime sadece dijital teknoloji imkânları olan öğrencilerin ulaşabiliyor olması göz ardı edilmemesi gereken bir sorun olarak gündeme gelmeye başlamıştır. Bu durum yetkili kurumların çevrimiçi eğitim ortamlarına her öğrencinin erişebilmesi ve eğitimde fırsat eşitliği yaratılabilmesi için bir nevi adalet odaklı dijital vatandaşlık sağlanabilmesi konusunu gündeme getirmiştir.

Bundan 10 yıl öncesine kadar medya okuryazarlığı üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar, eğitim kurumlarının daha esnek ve daha teknoloji dostu alanlar olması gerektiği çağrılarını yapmaktaydı. Örneğin, Rogers, Purcell, Gates, Mahiri ve Blume (2000:422) “dijital bilgi ekonomisinde siber ayrışma” kavramını önermiştir. Coiro(2020) eğitim yöneticilerini hem resmi hem de gayri resmi öğrenme ortamlarında dijital uygulamaların ne anlama geldiğini düşünmeye davet etmiştir. Kovid-19 Korona Virüs Salgını, etnik ve sosyal gruplar arasında yaşanan eşitsizlikleri belirginleştirirken diğer yandan dijital teknolojilere erişim imkânlarındaki uçurumu gün yüzüne çıkarmıştır.

Sınırlı ekonomik imkânları nedeniyle dijital vatandaşlığın bir parçası olamayan kesimlerle ilgili gerekli iyileştirmelerin yapılması, eğitim çağında bulunan öğrencilerin çevrimiçi eğitime dâhil olabilmesi ve toplum olarak etkili dijital vatandaşlığın gerçekleşmesi için daha fazla çalışmalar yapılması gerektiğine işaret etmektedir. Bu süreç, eğitim yöneticilerinin dijital vatandaşlıkla ilgilenebilmesi, farklı seviyedeki eğitim kurumlarındaki eğitimcilerin sosyal, ekonomik ve akademik farklılıkları ele alabilmesi için bir fırsat ortaya çıkarmıştır.

Günümüz dünyasında bütün toplumların aynı hızda ve aynı seviyede dijital teknolojilere ulaşamayacağı gerçeği göz önünde bulundurularak, geleneksel medya çeşitlerinden televizyonu eğitim programlarına dâhil etmek dijital teknolojilere geçiş sürecindeki fırsat eşitsizliğini bir nebze olsa da ortadan kaldırmaya yardımcı olmuştur. Elliott, öğrencilerin 1980'lerde ve 1990'larda yaşadıklarına benzer şekilde eğitim programlarına katılmalarına olanak tanıyan kamu televizyon istasyonlarında eğitim programlarının yayınlanmasıyla sosyal sınıflar arası eşitsizliği gidermeye yardımcı olduğunu söylemektedir (2020).

Dijital etik tıpkı dijital eğitimde olduğu gibi vatandaşlar arasındaki eşitsizliği kaldırmayı amaçlamaktadır. Öğrenciler küçük yaştan büyüklüklerine kadar nasıl önce sınıfta sonra toplumda doğru davranışlar sergilemeyi öğrenirse, dijital dünyaya da bunun eğitimini alarak yavaş yavaş adım atmalıdır. Sadece yeni medya politikalarında görünen hukuki haklar çerçevesinde değil, topluluk içinde yazılı olmayan fakat uyulan kurallara da riayet etmeyi öğrenmelidir. Önce kendilerine sonra da katıldıkları çevrimiçi topluluklardaki katılımcılara saygılı olmayı özümseyerek dijital dünyada varlığını sürdürmelidir ki kendi fikirlerine uygun olmayan bir davranış ya da içerik gördüklerinde kavga ederek değil karşılıklı fikir alışverişi yaparak karşılık versin. Dijital etik algısında bir dijital vatandaş çevrimiçi olduğunda önce kendinden beklenen tavır ve davranışları sorumluluklarını bilerek karşılar ve dijital dünyanın gerekliliklerine göre hareket eder. Etik kuralları arasında saygınlık, güvenilirlik, dürüstlük, yanlış bir

durumla karşılaştığında bunu raporlandırabilme, katıldığı topluluğun kurallarını özümseme ve ona göre davranış sergileme gibi daha çok yazılı olmayan kurallar bulunmaktadır. Bunların edinimi ise küçük yaştan başlayarak uzman kişiler tarafından verilmelidir. Etik kurallarının kısa zamanda edinimi mümkün olmamaktadır (Ess, 2010:44).

Dijital Mahremiyet

Genellikle etik kuralları ile iç içe ilerleyen ve dijital dünya ile sınırlılıkları değişen mahremiyet olgusu, özel alanın sınırlarının çizilmesidir. Dijital dünyada var olunuşu gerçekleştirmek için bu sınırların genişlediği görülsede bu olgu, kültürden kültüre, ülkeden ülkeye değişim göstermektedir. Özel verilerin mahremiyeti sadece yeni medya platformlarında oluşturulan içeriklerden ibaret değildir. İnsanın en doğal haklarından biri olan mahremiyet, bilgi mahremiyeti, kişisel mahremiyet ve bölgesel mahremiyet olarak da ele alınabilmektedir (Giddens, 1994:32). Bilgilerimizin, kişisel verilerimizin ve ikametgâhımızın gizliliği en temel mahremiyet öğelerindedir. Bankacılık işlemleri, sağlık işlemleri, devlet tabanlı dijital platformların erişimleri, ticari işlemler, çevrimiçi eğitim, çevrimiçi alışveriş, kullanılan sosyal medya platformlarının şifreleri, içerikleri gibi pek çok konu dijital mahremiyetin yeni sınırlarını belirlemektedir. Pandemi dönemi ile daha çok belirginleşen katılımcıların dijital platformları kullanma sıklığı yeni mahremiyet kurallarını belirleyip, yine çoğu yazılı olmayan kurallarla şekillenmiştir.

Dijital mahremiyet, her ne kadar geç de olsa yasalar çerçevesinde koruma altına alınırken, katılımcıların bazen farkında olmadan bazen de gönüllük esası ile mahremiyet sınırlarını aştıkları gözlemlenmektedir. Kimi zaman dijital dünyada görünür olmak uğruna kimi zaman da üçüncü kişilerin verilerimize ulaşabileceklerinden habersiz mahremiyet sınırlarını kendi ellerimizle aşarız. Dijital dünyada oluşan dijital izlerimizin bizi her zaman takip edeceğini bilerek büyük verinin çevrimiçi dünyanın işleyişini hedefli reklamcılıkla döndürdüğünü, çevrimiçi davranışların kayıt altına alındığı ve takip edildiği bilip bile isteyerek bu platformlarda yerimizi alırız. Bir dijital vatandaş, dijital mahremiyet sınırlılıklarını bilip kendi sınırlarını çizen, gereksiz yere kişisel verileri bu platformlarda paylaşmayan kişidir. Hedefli reklamcılıktan ya da yapay zekâsının sunduğu hizmetlerden uzak kalamasa da bireysel olarak diğer bir katılımcının kişisel verilerini ihlal etmez, kişilik haklarına zarar vermez. Dijital toplumun en karmaşık yazılı olmayan kurallarına sahip olan dijital etik ve mahremiyet kuralları, bir o kadar da olmazsa olmazdır. Mahremiyeti tehdit eden unsurlardan ve oluşabilecek risklerden uzak durmayı başarabilen bir dijital vatandaş, dijital dünyada, amaca özgü, nitelikli, güvenilir ve kendi rızasının bilincinde vakit geçirerek, bu dünyada geçirilen bilinçsiz zamanı kaliteliye çevirebilir.

Dijital Hukuki Haklar ve Sorumluluklar

Günümüz toplumu pandeminin de etkisiyle her geçen gün daha çok fiziksel, dijital ve hibrit yaşam tarzlarının harmanlanmış haliyle hayatımızı sürdürür hale gelmiş bulunmaktayız. Bu yaşam tarzı da insanları dijital dünyaya daha bağımlı, iletişimin pek çok çeşidini çevrimiçi gerçekleştiren farklı bireyler haline gelmiş bulunmaktayız. Bu farklılıklar hukuki haklar ve sorumluluklar açısından da yeniden şekillenmiş, hatta değişim ve dönüşüm bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu sebeple kişinin gerçek hayatta sahip olduğu hukuki haklar dijital dünya için de geçerli olup, anayasal güvencelerle korunur hale gelmiştir (Slatter, 1997:67).

Erişim özgürlüğüne sahip her katılımcı istediği içeriği, istediği dijital platformda, istediği şekilde paylaşamaz. Dijital toplulukların riayet etmesi gereken kurallar çerçevesinde davranması gerekmektedir. Dijital platformlar üzerinden yapılan hakaret içerikli söylemler, paylaşımlar, kişisel verilerin kötüye kullanılması, telif hakları gerektiren içeriklerin izinsiz kullanımı, dijital yolla yapılan her türlü sahtecilik ve dolandırıcılık eylemleri, dijital ortamlardaki her türlü terör faaliyetleri (ülkeden ülkeye değişik kanunlar içermekle beraber), hackleme gibi her türlü bilişim suçları, çocuk pornografisi, istismar, yetkisiz erişimler gibi çeşitli suçların hukuki caydırıcı sonuçları bulunmaktadır. Bu konuların takibi dijital platformlar

üzerinden de gerçekleştirilebildiği gibi, bu platformlardaki diğer katılımcılar tarafından ihbar yoluyla da takip edilmektedir(Küzeci, 2010:15).

Siber zorbalığı da içeren bu tür suçlar, her türlü düşmanca çevrimiçi faaliyeti engellemek adına kanunlarca korunmaktadır. Dijital ortamlarda başlayan bu tür suç faaliyetleri sanal ortamlarla kalmayıp kişileri kandırmak suretiyle gerçek hayatta da para, can ve mal kaybına yol açmaktadır.

Dijital vatandaşlar, hak ve sorumluluklarını, özgürlüklerinin sınırlarını bildiklerinden interneti ve yeni medya araçlarını daha bilinçli kullanmaktadır. Bu sebeple hukuki haklarından haberdar olarak, diğer katılımcıların insani haklarına da daha saygılı ve kendi hak ve sorumluluklarının bilinciyle hem daha seçici hem de daha korunaklı olarak dijital platformları kullanırlar.

Dijital Güvenlik

Dijital Güvenlik, katılımcıların çevrimiçi kimliklerini, verilerini ve diğer varlıklarını korumak için kullanılan kaynakları tanımlayan terimdir. Akıllı telefonlarda kullanılan sim kartlar, her türlü kişisel dijital cihaz, tüm web servisleri ve anti virüs programları gibi hayatı kolaylaştıran pek çok aracı içeren dijital güvenlik yapılanması, çevrimiçi katılımcılar için kimliklerini korumak adına büyük önem arz etmektedir.

Dijital hukuk kapsamında da değerlendirilebilecek olan dijital güvenlik, siber güvenliğin bir alt kolu olarak da düşünülebilir. Katılımcıların dijital kimliklerini ve verilerini koruma altına alır, güvenli internet erişim ve etkileşimi sağlar. Siber güvenlik ise, tüm dijital altyapıyı, ağı ve bilgileri korur (Assante, 2011).

Sosyal medya platformlarının kişisel verileri büyük veride tutarken hedefli reklamcılık uğruna verilerin ifşası da gerçekleşmektedir. Kişilerin kişisel ödeme verilerinin, kimlik ve sağlık bilgilerinin de saklandığı dijital platformlarda, katılımcıların rızası ile ya da bazen rızası alınmadan da işlemler yapılmış olduğu görülmektedir. Facebook'un katılımcılarının kişisel verilerini üçüncü bir şirketle paylaştığı ve bu konuda yargı önüne çıktığı dönemde çok revaçta olan bu konu pek çok tartışmalara yol açmıştır. Katılımcıların dijital verilerinin tam anlamıyla korunması hala önemli bir tartışma konusu niteliği taşımaktadır.

Siber güvenlik ayrıca devletin, vatandaşları kullanmaya teşvik ettiği, e-devlet, e-nabız, Hayat Eve Sığar gibi uygulamaları da hem tüm vatandaşlarının verilerini toplamak adına hem de vatandaşlarının resmi işlemlerini güvenli bir şekilde devlete ait yeni medya mecralarından kolaylıkla gerçekleştirmesi adına korur, saklar ve vatandaşlarına kolay erişim sağlar. Devlet güvencesi ile mühürlenmiş yeni medya platformları hem devletin görünürlüğünü pekiştirir hem de güvenilirliğini ve işlevselliğini artırır. Gelenekselde günlerce toplanan resmi evraklar, uzun kuyruklarla beklenen randevu sistemleri yerini e-randevulara ve kolayca resmiyeti sorgulanabilen QR kodlu dijital evraklara dönüşmüştür. Pandemi dönemindeki devletçe takip edilen zatürre ve Kovid19 aşı faaliyetleri ve Kovid19'a yakalanan hastaların karantina, ilaç ve hastanelik olma durumları, temaslı kişilerin tespiti ve karantinaya alınması devletin güvenilir, sıkı korunan yeni medya platformlarından gerçekleşmektedir. Özellikle pandemi döneminde dijital vatandaş olarak bu bilgilere hâkim olmak hayat standartlarını artırıcı ve kolaylaştırıcı etkiye sahip olmuştur.

Dijital Sağlık

Genel olarak dijital sağlık, sağlık çalışanlarının hastalarının sağlık durumlarının uzun vadede takip altına alabilmek, böylelikle hastalığın kökenine inerek sebeplerini bulmada yardımcı olmaya yaramaktadır. Dijital sağlık verileri özel ya da devlet sağlık kuruluşları demeden tüm sağlık kontrollerini, randevuları, aşıları, yapılan tetkikleri ve teşhisleri platformunda bulundurarak hem hastaya hem de sağlık çalışanlarına kolaylık sağlamaktadır. Böylelikle dijital verileri kayıtlı hastalara daha çabuk teşhis konulup daha kolay müdahale sağlanabilmektedir. Hasta verilerinin dijitale geçişi ve sağlıkta akıllı cihazların kullanımı ile eski tetkikler bile ulaşılır kılmıştır. Hastanın kendi rızasına bırakılmayan bu uygulama, vatandaşların özel ya da devlet fark etmeksizin doktora gitmesi ve her türlü yapılan işlemin devlet tarafından e-nabız

uygulanmasına işlenmesi ile gerçekleşmektedir. Sağlık kuruluşları bu verileri e nabız sistemine yüklemekle mükelleftir. Böylece dijital vatandaş olmayı tercih etmek ya da etmemek bir seçenek olmaktan çıkmıştır. Pandemi döneminden önce sadece e-randevu olarak doktorunu yüz yüze görmeye gidebilen vatandaş, artık e-randevu ile e-görüşme de gerçekleştirebilir hale gelmiştir. Zoom gibi çeşitli platformlar üzerinden gerçekleştirilen bu uygulama, Türkiye’de yeni uygulanan hem doktorlara hem de hastalara yeni olan bir seans şeklidir. Reçeteler de artık verilen numaralarla eczanelerden alınabildiğinden, yüz yüze görüşmenin yerini tutmasa da pandemi dönemi çerçevesinde işlevsel olmuştur.

Dijital Pazarlama

Dijital Ticaret sadece Türkiye’de değil, tüm dünyada kısa sürede yaygınlaşan en önemli dijital faaliyetlerden biri olmuştur. Bireysel katılımcıdan şirketlere kadar herkesin ilgi odağı haline gelen dijital pazarlama, özellikle sosyal medya ve yeni medya platformlarında yerini almıştır. Küçük sermaye ile bile kolaylıkla ve aracısız da yapılabilen dijital pazarlama, dijital reklamcılıktan beslenir. Hedefli reklamcılığın kolay bir şekilde uygulanabildiği sosyal medya platformları, katılımcıların hem ihtiyaçlarını değiştirir hem de tüketim alışkanlıklarını şekillendirir hale gelmiştir. Bu sebeple gitgide daha çok çeşitlenen sosyal medya platformları, sadece bireysel katılımı değil işletme pazarlarında da stratejik müşteri portföyü oluşturma nezdinde çok hızlı ve etkin bir yol kat etmiştir (Jenkins, 2013:270).

Sosyal medya ile sınırları kalkan dijital pazar daha çok katılımcıya ulaşarak en etkin pazarlama yöntemi haline gelmiştir. Firma imajı oluşturma, müşteri çekme ve çevrim içi alışverişe kolaylaştırılmış olanaklar sağlayan dijital platformlarda yapılan alışveriş işlemleri e-ticaret olarak adlandırılır. Özellikle Web3.0’ın hayatımıza girmesi ile birlikte akıllı telefonlardan kolaylıkla takip edilmeye başlayan dijital platformlar, her an kişinin yanında olduğundan dijital reklama daha çok maruz kalınmayı hedeflemektedir. Geleneksele göre çok daha düşük maliyet gerektiren dijital Pazar, şirketlerin hedef kitle olarak belirledikleri kişilere e-mail yolları ile başlamış, fiziksel ürünler, maddi olmayan ürünler (sigorta, fatura gibi) ve dijitalleştirilmiş ürünler (müzik, film gibi) şekilde devam etmiştir.

Katılımcıların fizikselde bulmakta zorlandığı ürünlerin dijital pazarda bulunması, hızlı ve kolay bir şekilde geri dönüt alınabilmesi, şirketlerin rekabet açısından ön plana çıkmalarını sağlarken, katılımcılar için de satın alma kararlarını etkileyen bir faktör olmuştur. Bir dijital vatandaş, güvenilir alışveriş için doğru dijital platformu bulabilecek kabiliyettir. Dolandırıcı, sahte sitelerden kaçınarak, kişisel verilerini koruyarak alışverişini tamamlar, şikâyeti varsa ürün değişimini ve müşteri temsilcisini çevrimiçi bulabilir ve ürününün değişimini sağlar. Fiyat karşılaştırması yaparak işine yarayan en ucuz ve en kaliteli ürünü bulur ve onu tercih eder.

Bloglar, mikrobloglar, sosyal ağ siteleri, wikiler, sosyal oyunlar, podcasting, medya ve içerik paylaşım siteleri ve formları gibi dijital pazar araçlarını takip eder, çok çeşitli ürünler olsa da ihtiyacı olanı güvenli sitelerden almayı başarır (Rainie, 2012:89).

Dijital İletişim

Tüm bu dijital etkinlikleri gerçekleştirebilmenin en önemli aracı ise dijital iletişimdir. Günlük hayatımızdaki iletişimimiz sinyaller ile gerçekleşmektedir. Bu sesler (örneğin ses sinyalleri) doğası gereği analogdur. Uzak mesafeden iletişim sağlanmak istendiğinde ise bu analog sinyaller efektif bir transmisyon sistemi ile kablolar aracılığıyla yollanmaktadır. Analog ses dijitalle göre daha zahmetli ve daha zordur. Geleneksel iletişimden farklı olarak dijital ortamlarda sesin dağılımı analog sinyallerle değil dijital sinyallerle algılanmaktadır.

Uzak mesafelerdeki iletişim için geleneksel iletişimde kullanılan analog sinyaller, deformasyona uğrar, ses karışması yaşanır, fakat dijital sinyallerle sağlanan dijital iletişim, doğru internet bağlantısı sağlanırsa, kesintisiz yalın ve açık bir şekilde iletişim gerçekleşir. Örnek olarak pek çok toplantı, söyleşi ve kongrelerin çevrimiçi yapılmaya başlanması ile birlikte, geleneksel sistemde maruz kalınan ortam sesleri sıfıra

indirgenir ve katılımcılar ev konforunda, çevresel faktörlerden etkilenmeden bu toplantıları dinler. Bu çevrimiçi dersler için de geçerlidir. Müsaitliği olmayan katılımcıların, tekrar dinlemeleri için toplantı veya ders, kayıt altına alınabilir. Böylelikle özellikle pandemi dönemi için çevrimiçi katılımcılara toplantı/ders dışı katılım sağlanmış olur. Her ne kadar bu tarz iletişim şekillerinde güvenlik ihlalleri yaşansa da, bir dijital vatandaş hangi içeriği nerede ve nasıl paylaşacağını bilir, kendisi için gereken toplantılara, kongrelere çevrimiçi olarak katılır ve çevrimiçi platformlarda geleneğe nazaran çok daha efektif bir şekilde kişisel gelişimini arttırabileceğinin farkındadır.

Bir dijital vatandaş akıllı telefon kullanımını, e-maillerine ve sosyal medyaya ulaşabilmek adına bilgisayar kullanımını, sitelerde kendi hesabını açmak için gerekli güvenli şifre seçimini yaparak gerek yazılı gerekse sesli ve kamera görüntülü iletişimi gerçekleştirir. Kendini sahte hesaplardan, dolandırıcılardan korur, onlara maruz kaldıysa iletişimini keser ve onların kendi hesabına erişimini engeller. Gerekirse sosyal medya otoritelerine şikâyetinde bulunur. Bloglar, podcastlar ve videolar da dijital iletişiminin birer öğeleridirler (Bennett, 2008:21).

Dijital Okuryazarlık

Dijital platformları kullanırken bir dijital vatandaşın maruz kaldığı her bir dijital etkileşim, onun sözel ve yazılı dili, hareketli içerikleri, bilgisayarı, yeni medyayı ve sosyal medyayı ve birçok farklı medya türünü kullanma becerisine göre değişkenlik gösterir.

Öncelikle bir dijital vatandaş, dijital platformlarda bilgi ve beceri birikimi edinir, bilişsel bir psikolojik ya da sosyolojik bir bakış açısı geliştirir. Dijital medya, tıpkı geleneksel medya gibi enformasyon yayar, fikirleri organize eder, değerler yayar, beklentiler yaratır, bunları pekiştirir ve davranış modelleri sağlar (Cortes, 2005:55). Günümüzde dijital medya, etki ve yönlendirme özellikleri ile her türlü birey üzerinde (özellikle çocuk ve gençlerde) önemli bir manipulatif etkiye sahiptir. Bu nedenle bu etkileşimin en aza indirgenmesi ve katılımcıların dijital platformları doğru kullanmaları için alacakları eğitim büyük önem arz etmektedir. Dijital medya okuryazarlığı, anaokulundan başlayarak yeni medya uzmanları tarafından doğru bir müfredatla hazırlanması gereken ve her kademedede etkin bir biçimde aktarılması gereken bir olgudur. Dijital vatandaşların hem ana akım medyayı hem de dijital medyayı doğru anlamlandırmalarını, güvenli bir şekilde kullanmalarını ve başka katılımcıları mağdur bırakmadan ya da şiddete maruz bırakmadan kullanmalarını öğrenmelerini sağlar.

Tüketim toplumu olarak adlandırılan günümüzde, her şey gibi iletişimin kendisi de metalaşmıştır. İletişim kültürünün endüstrileşmesi, tüm içeriklerin popüler kültüre göre şekillenmesi uzun vadede toplumları yüzeysel ve gerçekle gerçeküstücülük arasındaki farkı ayırt edemeyen topluluklar yaratmaya yol açacaktır. Bu sebeple küçük yaştan itibaren dijital medya okuryazarlığı eğitimi alan ve bunun devamını sağlayan birey, daha bilinçli bir tüketici ve üretici olarak dijital platformlarda yer alır ve hem kendini hem de ait olduğu çevrimiçi toplulukları korur ve doğru iletişimle kendisine maksimum fayda sağlar.

YÖNTEM

Bu çalışmada yeni medya ve sosyal medya platformlarını aktif olarak kullanan ve kendini dijital vatandaş olarak atfeden gönüllü olarak seçilen on beş kişi ile yarı yapılandırılmış görüşme yapılarak dijital vatandaşlığın Türkiye'deki genç kuşaktaki algısı araştırılmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde yarı yapılandırılmış görüşme yararlanılan çalışma grubu, kullanılan veri toplama aracı, verilerin toplanması ve verilerin analizi yer almaktadır.

Çalışma Grubu

Çalışmada 7 si kadın, 8 i erkek olmak üzere 15 kişi ile görüşülmüştür. Araştırma gönüllülük esasına dayandırılmıştır. 15 kişi sosyal medyayı ve teknolojiyi aktif ve uzman olarak kullanımlarına göre seçilmişlerdir. Sosyal medyayı uzman ve aktif kullanımları baz alınmıştır bu sebeple yaş aralığı 19- 26

arasında oluşmuştur. Seçimde sosyal medyayı kaç senedir kullandıkları, çalışma alanları ve okudukları bölümler de etkili olmuştur. Çalışmaya katılan kişilerin 10'u İstanbul'da, 3'ü İzmir'de, 2'si ise Ankara'da ikamet etmektedir. 7'si Yeni Medya Bölümü, 3'ü Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, 2'ü de Bilgisayar Mühendisliği okumaktadırlar. 2'si Yeni Medya Bölümü mezunu, 1 tanesi ise Yazılım Mühendisliği bölümü mezunudur.

Tablo 1.Katılımcıların Demografik özellikleri

Kod Adı	Yaş	Cinsiyet	Eğitim Düzeyi
K1	19	Kadın	Yeni medya bölümü öğrencisi
K2	19	Kadın	Yeni medya bölümü öğrencisi
K3	21	Erkek	Yeni medya bölümü öğrencisi
K4	20	Erkek	Yeni medya bölümü öğrencisi
K5	22	Erkek	Yeni medya bölümü öğrencisi
K6	22	Kadın	Yeni medya bölümü öğrencisi
K7	23	Kadın	Yeni medya bölümü öğrencisi
K8	21	Kadın	Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü öğrencisi
K9	22	Erkek	Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü öğrencisi
K10	23	Kadın	Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü öğrencisi
K11	19	Erkek	Bilgisayar Mühendisliği öğrencisi
K12	21	Erkek	Bilgisayar Mühendisliği öğrencisi
K13	24	Erkek	Yeni medya bölümü mezunu
K14	25	Kadın	Yeni medya bölümü mezunu
K15	26	Erkek	Yazılım mühendisi mezunu

Tablo 2. Araştırmanın Katılımcıları

19-26yaş aralığı	Kadın	Erkek	
15 Kişi	7	8	
	İstanbul	İzmir	Ankara
15 kişi ikamet yerleri	10	3	2
	Yeni medya	Görsel İletişim ve Tasarım	Bilgisayar Mühendisliği
15/12sinin öğrenim gördükleri bölümler	7	3	2

Veri Toplama Aracı

Bu çalışmada veriler yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin seçilme nedeni ise katılımcılara daha derinlikli sorular sorulabilmesi ve katılımcıların verdikleri cevaplara göre şekillenmesinin istenmesidir. Yeni olmayan fakat yeni yeni isimlendirilen dijital vatandaşlık temalı soruların katılımcıları yanıt bazlı yönlendirmemesine, kolay ve anlaşılır olmasına dikkat edilmiştir. Hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formunun kontrolleri uzman kişiler tarafından yapılmış ve onay alınmıştır.

Gözlem üzerine de dayandırılan görüşmelerde katılımcıların davranışları ve mimikleri de dikkate alınmıştır. Pandemi dolayısıyla Zoom üzerinden kamera açık bir şekilde karşılıklı yapılan görüşmelerde isim, soy isim vb. özelliklerin çalışmada kullanılmayacağı açıkça kendilerine belirtilmiştir. Randevular katılımcıların uygun oldukları saatler üzerinden ayarlanmış ve görüşmeler 20 ile 30 dk arasında sürmüştür. Katılımcılara ayrıca ses kayıtlarının da alındığı ve gerekli yerlerde notlar alınacağı, elde edilen verilerin araştırma dışında kullanılmayacağı, üçüncü kişilerle paylaşılmayacağı da belirtilmiştir. Pandemi dolayısıyla katılımcıların soruları ekrana yansıtılmıştır ve açıkça hakları kendilerine önceden email yolu ile yollanmış, Zoom görüşmesi esnasında bir kez daha okunmuş, katılımcı olmayı kabul ettiklerini hem Zoom görüşmesi esnasında sözlü olarak hem de e-mail yoluyla yazılı olarak beyan etmeleri istenmiştir. Görüşmeler kabul ettiklerinin beyanından sonra başlamıştır.

Görüşme formunda yer alan sorular aşağıdaki gibidir:

Dijital platformlara ait hissediyor musunuz? Hissediyorsanız hangilerine? Neden?

Dijital vatandaşlık nedir?

Kimler dijital vatandaş olabilir? Neden?

Sizce etkin bir dijital vatandaş nasıl olmalıdır?

Kendinizi bir dijital vatandaş olarak tanımlar mısınız? Neden?

Geleneksel vatandaşlıkla dijital vatandaşlık arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

Bulgular

Araştırma sorularının temelini oluşturan konu dijital vatandaşlık olgusunun kullanıcılar arasında ne kadar yaygınlaştığı üzerinedir.

Katılımcılara sorulan ilk soru “Kendinizi dijital platformlara ait hissediyor musunuz? Hangilerine ve neden?”dir. Veriler incelenmiş ve tablolar halinde gruplandırılmıştır.

Tablo 3. Dijital Aidiyet Sorusu

TABLO 3	Dijital Platformlara Aidiyet			
	EVET	YÜZDE(%)	HAYIR	YÜZDE(%)
	12	80	3	20

Katılımcıların %80'i dijital platformlarına kendilerini ait hissettiklerini tereddütsüz bir şekilde belirtmişlerdir. Kalan %20 ise doğrudan ait hissetmediklerini fakat özellikle pandemi döneminin insanları eve kapaması ve tüm işlerin evden halledildiği, eğitimin bu platformlarda yürütüldüğü bu dönemde, tüm günlerinin bu platformlarda geçtiğini de belirttiler.

Tablo 4. Hangi Dijital Platformlara Aidiyet Hissi Duyarsınız Sorusu

TABLO 4	Hangi dijital platformlara aidiyet hissi duyarsınız?	Instagram	Twitter	Youtube
Sayı:	12 katılımcı	4	3	5
Yüzde:	%100	% 33.3	% 25	% 41.6

Dijital platformlara aidiyet duyan 12 katılımcıya isim vermeden hangi dijital platformlara aidiyet hissi duyduklarını sorduğumuzda hiç sorgulamadan sosyal medya platformlarının isimlerini vermişlerdir. Aidiyet hisseden katılımcılardan %41.6'sı Youtube'a, %33.3'ü Instagram'a, %25'i ise Twitter'a aidiyet hissettiğini bildirmişlerdir.

Neden bu platformlara aidiyet hissettikleri sorulduğunda,

Youtube platformu için kendi dinledikleri müzikler ve takip ettikleri kanallarda oluşturulan katılımcı kültüre kendilerini yakın hissettiklerini, kendilerinin anlaşılır oldukları ve görünür hissettikleri bir platform olduğunu belirtmişlerdir. K1 ve K15, Youtube'un Türkiye'de en çok kullanılan sosyal medya platformu olduğunu, bu sebeple popülaritesinin Türkiye'de fazla olduğunu, popüler olmasının da bu platformda yer almak ve bu platforma ait hissetmesini etkileyen önemli bir faktör olduğunu vurgulamışlardır.

Instagram'a aidiyet hisseden katılımcılar ise bu platformda hem satış yaptıklarını hem de şirket olarak da sosyal medyayı buradan yönettiklerini, kendi piar çalışmalarını da bu platformdan gerçekleştirdiklerini belirtmişlerdir. Ayrıca K3 ve K5 de sosyalleşmek yeni insanlarla tanışmak için de bu platformu kullandıklarını belirtmişlerdir.

Twitter'ı seçen katılımcılar ise platformda özgürce her istediklerini konuşabildiklerini, katıldıkları topluluklarda özsayılarını gerçekleştirdiklerini ve gerektiğinde istedikleri gibi konuşarak fikir ayrılıklarını ortaya koyabildiklerini belirtmişlerdir. Bu yüzden de Twitter için ilk kullandıkları kelime "özgür hissetme" kelimesi olmuştur. Aidiyetin özgürlükle bağlantılı olduğunu düşünen K7 ve K9, bu platformda hem iş yapabildiklerini, hem de duygu ve düşüncelerini açıkça ifade edebildikleri gruplara ve kişilere rahatça ulaşabildiklerini bildirmişlerdir.

Dijital vatandaşlığın tanımının 2. Soru olarak yöneltildiği katılımcılar öncelikle vatandaşlık kavramını sorgulamışlardır. Sonra da bunu dijitalle uyarlamışlardır. Aşağıdaki tabloya göre de vatandaşlığın gerekliliklerini sıralamışlardır.

Tablo 5. Dijital Vatandaşlık Tanımı Sorusu

TABLO 5	Ait olduğu topluluğa uyum sağlama	Kendini temsil edeceği kişiyi seçme	Topluluğun gerektirdiği sorumlulukları yerine getirme	Düzenin sağlanması için kurallarının konulması
15 katılımcı	10	8	12	14
Yüzdesi	%66.6	%53.3	%80	%93.3

Katılımcıların %93.3'ü vatandaşlık kavramının tanımı için gereken şartlar içinde en önemli olanın düzenin sağlanması için kuralların konulması olduğunu belirtmiştir. Kuralları konulan toplulukların düzen ve nizam içinde olacağını düşündükleri dijital platformların olmazsa olmazının bu konu olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcıların %80'i topluluğun gerektirdiği sorumlulukların yerine getirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. K12, toplulukta kural koyan kişinin (otoritenin) sorumluluk dağılımı yapıp görevlerin yerine getirilip getirilmediğini kontrol etmesi gerektiğini belirtmiştir. Böylelikle vatandaşlığın konulan kuralları uyulması gerektiği ve topluluktaki katılımcıların kendine düşen görevleri yerine getirmeleri gerektiğini söylemiştir. Katılımcıların %53.3'ü ise hem dijital hem de gerçek hayattaki vatandaşlıkta kendilerini temsil edecek kişiyi seçmek istediklerini, %66.6'sı ise ait oldukları dijital topluluğa uyum sağlanması gerektiğini vurgulamışlardır.

"Kimler dijital vatandaş olabilir?" sorusuna ise aşağıdaki tablodaki gibi cevaplar alınmıştır:

Tablo 6. Kimler Dijital Vatandaş Olabilir?

TABLO 6	Dijital ortamları aktif şekilde kullanabilen	Dijital ortamda iletişim kurabilen ve bunun sürdürülebilirliğini sağlayabilen	Dijital veriyi (bilgiyi) doğru şekilde alabilen ve bu platformlara eleştirel bakış sağlayabilen	Dijital hak ve sorumluluklarını bilen	Dijital etik ve mahremiyet kurallarına hâkim olan ve uyan
15 katılımcı	15	12	10	11	9
Yüzdesi	%100	%80	%66.6	%73.3	%60

Katılımcıların tamamı dijital vatandaş olabilmek için dijital ortamları aktif bir şekilde kullanabilmek gerektiğini söylemişlerdir. %80'i dijital ortamda iletişim kurabilen ve bunun sürdürülebilirliğini sağlayabilen kişilerin dijital vatandaş olarak adlandırılabilirliğini belirtmişlerdir. %73.3'ü ise dijital vatandaş olabilmenin dijital hak ve sorumluluklarını bilmeyi gerektirdiğini savunmuşlardır. K6, bir katılımcının haklarını bilmeden bu platformları kullanmasının hem kendine hem de uzun vadede yaşadığı topluma ve bulunduğu dijital topluluğa zarar vereceğini söylemiştir, ayrıca K7 ise herkes dijital platformlardaki sorumluluklarını bilirse diğer katılımcıların haklarına daha saygılı olacaklarını vurgulamıştır. Katılımcıların %66.6'sı ise dijital bilgiyi doğru şekilde alabilen ve bu bilginin kullanımını bilinçli ve ayırt edici şekilde özümseyebilen ve bu platformlara eleştirel bakış sağlayabilen kişilerin, %60'ı ise dijital etik ve mahremiyet kurallarına hâkim olan katılımcıların bu kurallara uyararak dijital vatandaş olabileceklerini söylemişlerdir.

Sizce etkin bir dijital vatandaş nasıl olmalı sorusuna verilen cevaplar aşağıdaki gibidir:

Tablo 7: Etkin bir Dijital Vatandaş Nasıl Olmalı Sorusu

TABLO 7	Sürekli ağa bağlı ve erişime açık olmalı	Dijital iletişime her an hazır ve açık olan	Dijital güvenliğini sağlayabilen	Dijital Ticaret yapabilen	Dijital okuryazarlığı bilen
15 katılımcı	15	14	12	10	9
Yüzdesi	%100	%93.3	%80	%66.6	%60

Katılımcıların %100'ü bir dijital vatandaşın ağa sürekli bağlı olması ve erişime sürekli açık olması gerektiği belirtmişlerdir. %93.3'ü de dijital vatandaşın dijital iletişime her an açık ve hazır olmasının önemini vurgulamıştır. Bir diğer yandan katılımcıların %80'i bir dijital vatandaşın dijital platformlarda güçlü parola ve kullanıcı isimleri ile kendi güvenliğini sağlayabilmesi gerektiğini, verilerini saklama ve depolama konusunda kimseye ihtiyaç duymadan özellikle virüslere karşı kendi kimliğini ve verilerini koruyucu pozisyonda olması gerektiğini vurgulamışlardır. Katılımcıların %66.6'sı ise dijital vatandaşın dijital alış satış yapabilmesi, karşısına çıkabilecek siber tehlikelerden kendini koruyabilmesi, bir diğer yandan da dijital ticaretin kolaylıklarını da kullanabilecek olması gerektiğini savunmuşlardır. Katılımcıların %60'ı da, bir dijital vatandaşın dijital platformları düzgün şekilde kullanabilen, doğru ya da yanlış olan bilgilerin

farkına varan, diğer katılımcılarla rahatlıkla bilgi paylaşımı yapabilen bir insan olması gerektiğini söylemişlerdir.

“Kendinizi bir dijital vatandaş olarak tanımlar mısınız?” sorusu ise aşağıdaki cevaplar öbeğinde toplanmıştır: Tüm katılımcılar bu soruya evet cevabı vermiştir. Evet çünkü:

Tablo 8. “Kendinizi Bir Dijital Vatandaş Olarak Tanımlar mısınız?” Sorusu

TABLO 8	Dijital kültüre saygılıyım	Dijital güvenliğimi sağlarım	Dijital haklarımı, hukuku bilirim	Dijital okuryazarım	Dijital erişimim süreklilik gösterir
15 katılımcı	12	13	11	10	15
Yüzdesi	%80	%86.6	%73.3	%66.6	%100

Katılımcıların hepsi kendilerini dijital erişime açık ve sürekli ağa bağlı olarak tanımlamaktadır. Katılımcıların %86.6’sı dijital güvenliklerini sağlayabildiklerinden, %80’i dijital kültüre saygılı, güncel bilgiye açık ve çabuk öğrenen, dijital kültürün gerektirdiği kullanma becerilerine hâkim olduklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların %73.3’ü kendilerini dijital vatandaş olarak tanımlama sebeplerinin arasında dijital hak ve hukuklarının farkında olduklarını söyleyerek, siber zorbalıktan uzak ve farkında olduklarını, gerekirse hukuki tedbir alabileceklerini, hacklemelere karşı da tedbirli ve bilgili olduklarını bildirmişlerdir. Bu sebeple de katılımcıların %66.6’sı kendilerini dijital okuryazar olarak da tanımlamaktadırlar.

Son soru olarak katılımcılara geleneksel vatandaşlıkla dijital vatandaşlık arasındaki benzerlik ve farklılıklar sorulduğunda katılımcılar her iki vatandaşlığın da öncelikle aidiyet gerektirdiğini, iletişim, ticaret, okuryazarlık ve kanun yönünden her ikisinin de sorumluluklar arz ettiğini belirtmişlerdir. Dijital güvenliğin geleneksel vatandaşlıkta olduğundan daha kolay aşılabileceği o sebeple de geleneksel vatandaşlığa göre daha görünür ve daha kolay ihlale açık olduğunu vurgulamışlardır. Dijital etik ve mahremiyet olgularının da geleneksel vatandaşlıktan ayrıldığını, kuşak farklılıklarından ve dijital kültürün farklı ihtiyaçlarından kaynaklı etik ve mahremiyet kavramlarının dönüşüme uğradığını belirten katılımcılar, bu olguların dijital kültürün ihtiyaçlarına göre düzenlenmesi gerektiğinin de altını çizmişlerdir.

Verilerin Analizi

Yarı yapılandırılmış görüşmelerde elde edilen veriler bilgisayar ortamına aktarılmış, yazılı doküman şekline deşifre edilmiştir. Elde edilen nitel veriler çözümlenmiş daha sonra özetlenerek kategorize edilmiştir. İki araştırmacının yapmış olduğu deşifre karşılaştırılarak farklı kodlamalar gözden geçirilmiştir. Fikir birliğine varılarak düzenlemeler yapılmış ve anlamlı bütün haline getirilmiştir.

Yapılan araştırmaya göre 19-26 yaş aralığındaki katılımcıların yeni medyaya yatkınlığı ve uzmanlığı da göz önünde bulundurularak tereddütsüz bir şekilde büyük çoğunluğu kendilerini dijital platformlara ait hissettiklerini belirtmişlerdir. Katılımcıların %46’sı Youtube platformunu hem etkin kullandıklarını hem de bu platformun Türk kullanıcılarının çok olmasından ve kolay kullanımı olduğundan kendilerini bu platforma ait hissettiklerini belirtmişlerdir. %33’ü ise yine Türkiye’de çok revaçta olan Instagram’ı aynı sebeplerle kendilerine yakın ve oradaki katılımcı kültüre ait hissettiklerini belirtmişlerdir. Böylelikle yapılan araştırmaya göre sırasıyla Youtube, Instagram ve Twitter, içinde bulunduğumuz pandemi döneminde de en çok tercih edilen ve ait hissedilen sosyal medya platformu olmuşlardır. Twitter için özellikle pek çok katılımcı tarafından kullanılan Twitter’da iken kendilerini özgür hissetme duygusu, katılımcılar her ne kadar yeni medya alanında yetkin olsalar da, gerçek ile gerçeküstüçülük hissini karıştırdığı gözlemlenmektedir. Bu sebeple bu platformlara maruz kalan katılımcıların içinde buldukları platformları da doğru ve efektif bir şekilde tanımları da büyük önem arz etmektedir.

İkinci soru ise dijital vatandaşlık tanımı üzerinedir. Genç kuşak katılımcıların dijital vatandaşlık anlayışları sorgulanmak istenmiştir. Katılımcılara göre önem sırasına göre bir dijital vatandaş ait olduğu toplulukta düzenin sağlanması için topluluğun kurallarına uymalı, topluluğun gerektirdiği sorumlulukları yerine getirmeli ve topluluğa uyum sağlamalı, çevrimiçi topluluklarda kendini temsil edecek kişiyi seçmelidir.

Kimler dijital vatandaş olabilir sorusuna ise sırasıyla dijital ortamları aktif olarak kullanabilen, bu ortamlarda iletişim kurabilen ve bunun devamlılığını sürdürebilen, dijital hak ve sorumluluklarının bilincinde, dijital içerikleri doğru anlamlandırabilen ve bu içeriklere eleştirel bakabilen, dijital etik ve mahremiyet kurallarına uyum sağlayabilen bireyler olarak cevap vermişlerdir. Katılımcıların tamamını ortak cevap olarak dijital platformları aktif kullanabilen kişilerin dijital vatandaş tanımı olarak belirtirken, yine aynı katılımcıların dijital vatandaş olabilmek için en az önemsedikleri unsurun dijital mahremiyet ve etik olduğu gözlemlenmiştir.

Etkin bir dijital vatandaş olmanın en temel gerekliliğini sürekli ağa bağlı ve erişime açık olarak seçen katılımcılar, yine büyük bir yüzdeyle de bir dijital vatandaşın dijital iletişime her an hazır ve açık olması gerektiğini de vurgulamışlardır. Dijital okuryazarlığın gereklilikler sırasında olduğu en son sırada olduğu görüşmede dijital alışveriş ve dijital güvenlik öğeleri okuryazarlıktan önce gelecek gereklilikler listesine girmiştir.

Kendileri dijital vatandaş olarak tanımlayıp tanımlamadıkları sorulduğunda ise dijital erişimde sürekliliğin önemini vurgulayarak kendi dijital güvenliklerini sağladıklarından emin olduklarını, dijital haklarını bildiklerini belirtmişlerdir. Yine bu soruda da en düşük yüzdeyi dijital okuryazarlık olarak, katılımcıların kendilerini diğer öğelere göre daha az yetkin hissettikleri bir alan olmuştur.

Genel olarak kendilerini dijital vatandaş olarak tanımlayan katılımcılar dijital platformların geleneksele göre korsanlığa, dolandırıcılığa ve yalana daha açık olduğunu belirterek güvenlik ihlalinin yine bu platformlarca çözülmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Mahremiyet ve etik kurallarının geleneksele göre dijitalde evrildiğini, şekillendiğini ve değiştiğini belirterek haklarının kanunlarca daha kapsamlı korunması gerektiğinin vurgusunu yapmışlardır.

Güvenlik, güvenilirlik, mahremiyet ev etik ihlallerinin olduğunu belirtmelerine rağmen çevrimiçi kalmaya devam edeceklerini çünkü artık gerek iş hayatlarında gerekse özel hayatlarında dijital platformlarla var olduklarını, pandemi dönemiyle bu durumun geçen senelere nazaran katbekat daha belirgin olduğunu belirtmişlerdir. Hayat eve dijital dünyayla sığar diyerek pandemi döneminde dijital platformların yokluğunun düşünülemez bir durum olduğunu da vurgulamışlardır.

SONUÇ

Kovid-19 krizi dijital vatandaş olmanın önemini farkına varılmasını sağlamıştır. Hala devam etmekte olan pandemi süreci ve gelecekte olması muhtemel benzer küresel sorunlar insanların izole bir hayat sürmelerini zorunlu kılmıştır ve kılacaktır. Burada önemli olan nokta, küresel olarak krize girildiğinde değil kriz öncesi hazırlık dönemi olmalıdır. Özellikle Kovid-19 gibi küresel çapta etkili olan krizler artık büyük devletlerinde sadece kendilerini koruyarak atlatabilecekleri bir süreç olmadığı gerçeğini su yüzüne çıkarmıştır. Bu da tüm devletlerin işbirliği kurmaları ve sorunlara ortak çözümler üretmeleri gerektiğini göstermiştir. Birleşmiş Milletler 2016 yılında yayınladığı bildirmede bu hususa dikkat çekmiş ve devletlerin olası küresel kriz ortamlarına karşı işbirliği yaparak/sağlayarak yoksul ve savunmasız insanları da kapsayan kalıcı önlemler alma/geliştirmeleri çağrısında bulunmuştur.

Harari (2020) dijital vatandaşlık ile ilgili çalışmaların sadece mevcut tehditlerin nasıl üstesinden gelineceğini değil, fırtına sonrası bir dönemde nasıl bir dünya düzeninde yaşanacağını da içeren bir kapsamda genişletilmesi gerektiğinden bahsetmektedir.

Sonuç olarak, dijital okuryazarlık alanındaki çalışmamız, öngörülemeyen bir gelecekte devam edecek soruları ele almayı hedeflemelidir. Alternatifler arasında seçim yaparken, kendimize sadece acil tehdidin nasıl üstesinden geleceğimizi değil, aynı zamanda fırtına geçtikten sonra nasıl bir dünyada yaşayacağımızı da sormalıyız.

Dünyanın dört bir yanındaki ülkeler, dijital izleme, ulusal izolasyon/ küresel dayanışma, halkın bilim anlayışı ve medyanın rolü konusunda tehlikeli seçimlerle karşı karşıya kalmaktadır. Bu konular dijital araçlar, alanlar ve uygulamalarla birbirine bağlıdır. Pandemi sonrası ne tür bir dünyada yaşayacağımız konusunda, sadece hükümetler değil, vatandaşlar da kritik bir role sahiptir. Eğitimciler, daha eşitlikçi bir dünya yaratmak için (yeniden) etik olarak adapte olabilen dijital vatandaşları yetiştirmede merkezi bir rol oynamaya hazırlıklı olmalıdır. Dijital medya okuryazarlığı ön plana çıkarılmalı ve eğitim her bir aşamasında zorunlu ders olarak yeni medya uzmanları tarafından öğrencilere aktarılmalıdır.

Dijital platformların doğru kullanımının ihtiyacı, pandemide topyekün bir iyileşmenin gerekliliği ve önemi anlaşıldığı gibi tüm vatandaşlar tarafından anlaşılmalı ve gerek ana akım medyada gerekse tüm popüler olan yeni medya ve sosyal medya platformlarında kamu spotları oluşturularak bu platformların yanlış ve gereksiz kullanımları azaltılmalıdır.

KAYNAKÇA

Anderson, M., Toor, S., Rainie, L., & Smith, A. (2018). *Activism in the social media age*. Washington, DC: Pew Research Center.

Assante, M., Tobey, D. (2011, February 4). *Enhancing the Cybersecurity Workforce*. Retrieved from <http://ieeexplore.ieee.org/document/5708280/>.

Bennett, W. L. (2008). *Changing citizenship in the digital age*. *Civic Life Online: Learning How Digital Media Can Engage Youth*, 1, 1-24.

Cheng, E.R., & Wilkinson, T.A. (2020, April 13). *Agonizing over screen time? Follow the three C's*. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2020/04/13/parenting/manage-screen-time-coronavirus.html> (Erişim 19 Aralık 2020).

Coiro, J. (2020). *Toward a multifaceted heuristic of digital reading to inform assessment, research, practice, and policy*. *Reading Research Quarterly*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1002/rrq.302>.

Cortes, Carlos E. (2005), "How the Media Teach" in G.Schwarz and P.U. Brown (eds.), *Media Literacy, Transforming Curriculum and Teaching*, Massachusetts:Blackwell Synergy. 55 .

Dewey, J. (1916). *Democracy in education: An introduction to the philosophy of education*. New York, NY: Macmillan.

Elliott, B. (2020, April 8). *State superintendent announces launch of 'VA TV Classroom' by Virginia public television stations*. WHRO Public Media. Retrieved from <https://whro.org/classroom>.

Ess, C. (2010). *Digital Media Ethics*, Polity Press, Cambridge, UK. 44.

Giddens, A. (1994). *Mahremiyetin Dönüşümü*, Çev: İdris Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 32.

Harari, Y.N. (2020, March 20). *The world after coronavirus*. *The Financial Times*. Retrieved from <https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>.

Hughes, H., & Jones, S. (2020, April 1). *This is not home schooling, distance learning or online schooling* [Web log post]. Retrieved from <https://www.ajc.com/blog/get-schooled/opinion-on-this-not-home-schooling-distance-learning-online-schooling/b9rNnK77eyVLhsRMhaqZwL/>

International Society for Technology in Education (ISTE) (2020). DigCitCommit. Retrieved from <https://digcitcommit.org/>

Jenkins, H., & Carpentier, N. (2013). Theorizing participatory intensities: A Conversation about participation and politics. *Convergence*, 19(3), 265-286.

Krutka, D.G., & Carpenter, J.P. (2017). Digital citizenship in the curriculum. *Educational Leadership*, 75(3), 50–55.

Küzeci, E. (2010). *Kişisel Verilerin Korunması*, Turhan, Ankara. 15.

Mirra, N. [@Nicole_Mirra]. (2020, April 17). Umm, this is how you do the #DontRushChallenge, right? What my research REJECTS and what it EMBRACES. Now THAT is[Video attached] [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/Nicole_Mirra/status/1251211508283039744?s=20.

Mossberger, K., Tolbert, C. J. and McNeal, R. S. 2007. *Digital citizenship: The Internet, society and participation*, Cambridge, MA: The MIT Press.

Nasir, N.S., & Kirshner, B. (2003). The cultural construction of moral and civic identities. *Applied Developmental Science*, 7(3), 138–147. https://doi.org/10.1207/S1532480XA0703_4.

Quality Matters. (2020). What are the policies and expectations for QM online workshops? Retrieved from <https://www.qualitymatters.org/qm-membership/faqs/workshop-policies>.

Rainie, L., & Wellman, B. (2012). *Networked: The New social operating system*. Cambridge, MA: MIT Press. 89.

Ribble, M. (2015). *Digital citizenship in schools: Nine elements all students should know*(3rd ed.). Eugene, OR: International Society for Technology in Education.

Slatter, D. (1997). *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge: Polity Press. 67.

Stitzlein, S.M. (2020). *Learning how to hope: Reviving democracy through our schools and civil society*. New York, NY: Oxford University Press.

United Nations. (2016, October 3). Inequalities exacerbate climate impacts on poor and vulnerable people—new UN report. Retrieved from <https://news.un.org/en/story/2016/10/541742-inequalities-exacerbate-climate-impacts-poor-and-vulnerable-people-new-un>.

Westheimer, J., & Kahne, J. (2004). What kind of citizen? The politics of educating for democracy. *American Educational Research Journal*, 41(2), 237–269. <https://doi.org/10.3102/00028312041002237>.

World Health Organization. WHO Director-General's Opening Remarks at the Media Briefing on COVID-19. Available online <https://www.who.int/dg/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020> (accessed on 23 September 2020).

SIKIŞTIRILMIŞ TOPRAK YAPILAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Rojda Naz ALİBEYOĞLU
Kafkas Üniversitesi, Türkiye
r.alibeyoglu@kafkas.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9063-0764>

Mehmet Selim ÖKTEN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
selim.okten@msgsu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-4689-767X>

<i>Atıf</i>	Alibeyoğlu, R. N. ve Ökten, M. S. (2021). SIKIŞTIRILMIŞ TOPRAK YAPILAR ÜZERİNE BİR İNCELEME. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1036-1057.
-------------	---

ÖZ

Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniği (STYT) insanlık tarihi boyunca etkin olarak kullanılan yapım sistemlerinden biridir. Dünya'nın farklı bölgelerinden ve zaman dilimlerinden günümüze kadar ulaşılmış olan örnekler, bu yapım tekniğinin değişen koşullara kolay uyum sağlayabilen bir teknik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip olan ve günümüzde mevcut yapım tekniklerine yeniden bir alternatif olarak gündemde olan STYT'nin tarihsel süreçteki gelişimini ortaya koymak, tekniğin temel prensiplerini analiz etmek, uygulama şartlarını basit deney düzeneklerini de içeren çizimlerle açıklamak ve tekniğin diğer disiplinlerle olan etkileşimini incelemek amaçlanmaktadır. STYT'nin günümüz uygulamaları, dünyadan ve ülkemizden örneklerle yapım tarihi, yer, tasarımcı, teknik bilgiler ve değerlendirme başlıkları altında özetlenmiş, farklılıklar ve benzerliklerin karşılaştırılabilmesi için tablo oluşturulmuştur. Çalışmanın sonuçları STYT'nin kolay uygulanabilir, yapısal konforu sağlayabilen, doğal kaynağa sahip, iyileştirmeler ile yatay yüklere karşı dirençli, sürdürülebilir ve estetik kaygıları karşılayabilen bir teknik olarak günümüz yapım tekniklerine iyi bir alternatif olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sıkıştırılmış Toprak, Yapım Tekniği, Stabilize Edilmiş Toprak, Yapısal Konfor, Sürdürülebilirlik

AN INVESTIGATION ON RAMMED EARTH STRUCTURES

ABSTRACT

Rammed Earth Technique is one of the construction systems that have been used effectively throughout human history. Examples from different regions and time zones of the world reveal that this construction technique is a technique that can easily adapt to changing conditions. In this study, It is aimed to reveal the development of Rammed Earth Technique, which has a history of hundreds of years and is on the agenda again as an alternative to existing construction techniques, to analyze the basic principles of the technique, to explain the application conditions with drawings including simple experimental setups, and the interaction of the technique with other disciplines. The current applications of Rammed Earth are summarized under the titles of construction date, location, designer, technical information and evaluation with examples from the world and our country, and a table has been created to compare differences and similarities. The results of the study show that technique is a convenient alternative to today's construction techniques as a technique that can be easily applied, provides

structural comfort, has natural resources, is resistant to horizontal loads with improvements, and can meet aesthetic concerns.

Keywords: *Rammed Earth, Construction Technique, Stabilized Earth, Structural Comfort, Sustainability*

GİRİŞ

Yeni strüktür sistemlerinin ve malzemelerin etkin olarak kullanıldığı günümüzde insan nüfusunun %30'u toprak yapılar da yaşamaktadır (Guillard & Houben, 1994). Binlerce yıllık yapılar veya kalıntıları incelendiğinde, bu yapıların yapım tekniklerinde ana malzeme olarak toprağın kullanıldığı görülmektedir. İnsanın belki de en önemli ihtiyaçlarından biri olan barınma ihtiyacını karşılayabilmek için topraktan yararlandığı, bu yapıların günümüzde bulunan yapılarla kıyaslandığında şaşırtıcı derecede sağlam kalabildiği, tarihinin MÖ 9000'li yıllara dayandığı gerçeği, dünyanın çeşitli bölgelerinde bulunan örneklerle kendini anlatmaktadır (Kömürçüoğlu, 1962).

Toprak yapılar kendi içlerinde; toprak yapım tekniği, toprak içeriğinin zenginleştirilmesi, değiştirilmesi, modüler ve tek parça elemanların kullanılması gibi parametrelerle ayrılmaktadır. Taşıyıcı sistem açısından incelendiğinde günümüzde modern yapılar da etkin olarak kullanılan, taşıyıcı ve bölücü toprak duvar yapım tekniği olan Sıkıştırılmış Toprak (Rammed Earth) Yapım Tekniği dikkat çekmektedir.

Toprağın ana malzeme, taşıyıcı ve taşıyıcı olmayan bölücü bir strüktür sistemi unsuru olarak kullanıldığı, geleneksel haliyle değerlendirildiğinde ve sınıflandırıldığında bir yığma yapım sistemi türü olan Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniği (STYT) binlerce yıl kullanılmış ve günümüze birçok örneği ulaştırmış bir yapım tekniğidir. Basit çerçevede değerlendirildiğinde pişmemiş toprağın kalıplar içerisinde gerekli ekipman sayesinde sıkıştırılması ve daha sonra kullanılması prensiplerine dayanmaktadır. Malzemenin temininin ve işlenmesinin kolaylığı, pratik deneysel çalışmalara uygun olması, malzeme özelliklerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu gelişimin sonucu olarak özellikle son 20 yıl içinde yapı mühendisliği ve yapı fiziği açısından günümüz şartlarına uyum sağlayan malzemenin kullanım alanı genişlemiştir (Burroughs, 2008).

Yapı sektöründe malzeme üretiminde iki türlü yaklaşım söz konusudur. Birincisi teknolojinin ilerlemesi, endüstrileşme ve maliyetlerin düşürülmesi gibi sebeplerle kimyasal içeriği yüksek malzemeler kullanarak, doğal kaynakları tüketen, kirlüten, fabrikasyona ve seri üretime daha yatkın bir yaklaşımdır. İkincisi ise, gelecek kuşakların malzemeye olan erişim hakkını sürdürebilmek adına doğal kaynakları etkin kullanan bir yaklaşımdır. Bu doğrultuda doğal kaynakların sınırlı olması malzemede çeşitliliğe olan ihtiyacı ortaya çıkarmaktadır. Sürdürülebilir yapılar elde edebilmek için bu çeşitlilikten yararlanmak gerekmektedir. Toprak, diğer doğal malzemelerle kıyaslandığında miktar ve ulaşılabilirlik açısından büyük avantaja sahiptir. Yapılarda estetik, strüktürel ve konfor anlamında ihtiyacı sağlayabilen Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniği, günümüzde iklim ve yer farkı gözetmeksizin uygulanabilmektedir.

Araştırma için ilk aşamada Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniği; tarihsel süreçteki gelişim, yapım tekniği ve malzeme niteliği, yalıtım özellikleri, sürdürülebilirlik ve konfor şartları gibi parametreler çerçevesinde literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması yapılırken "Google Akademik" arama motoru kullanılmıştır. Aramada "Sıkıştırılmış Toprak Yapılar" (Rammed Earth Constructions), "Sıkıştırılmış Toprak Malzemesi" (Rammed Earth Material), "Sıkıştırılmış Toprak Tasarım ve Yapım Yönergeleri" (Rammed Earth Design and Construction Guidelines) ve "Sıkıştırılmış Toprağın Sürdürülebilirliği" (Sustainability of Rammed Earth) anahtar kelimeleri kullanılmıştır. Arama sonucu çıkan makalelerden Elsevier, ASCE, Taylor & Francis ve Springer veritabanlarında yer alan dergilere öncelik verilmiştir. Makalelerin başlıkları ve özetleri öncelikli olarak okunarak eleme yapılmış ve konu ile ilgili makalelere ulaşılmıştır. Son olarak seçilen makalelerin referans bölümlerinde yer alan ve atf

verilen çalışmalar incelenerek yine konu ile ilgili olan diğer makalelere ulaşılmıştır. Alan çalışması için seçilen yapılar ile benzerlikler gösterebilecek çalışmalara öncelik verilmiştir. Türkiye’de Yapı Biyolojisi ve Ekoloji Enstitüsü (YBE) ile görüşme yapılmış ve bu kurum aracılığı ile bir uygulamacı ile irtibata geçilmiştir. Türkiye’den verilen örnekte uygulamacının verdiği bilgiler kullanılmıştır.

Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniğinin yapı mühendisliği ve fiziği açısından olumlu ve olumsuz yönlerinin değerlendirildiği çalışmada, örnek yapılar üzerinden hazırlanan tabloda yapım yılı, yer, plan ölçüleri, malzeme içeriği, sıkıştırma tekniği başlıklarını içeren bilgiler özet olarak sunulmuştur. Çalışma sonuçlarının toprak yapı geleneğine sahip ülkemizde, doğal yapı malzemesinden üretilmiş ve özellikleri geliştirilmiş, alternatif bir sistemin tekrar değerlendirilmesini sağlaması ve araştırmacılar için bir altyapı oluşturması beklenmektedir.

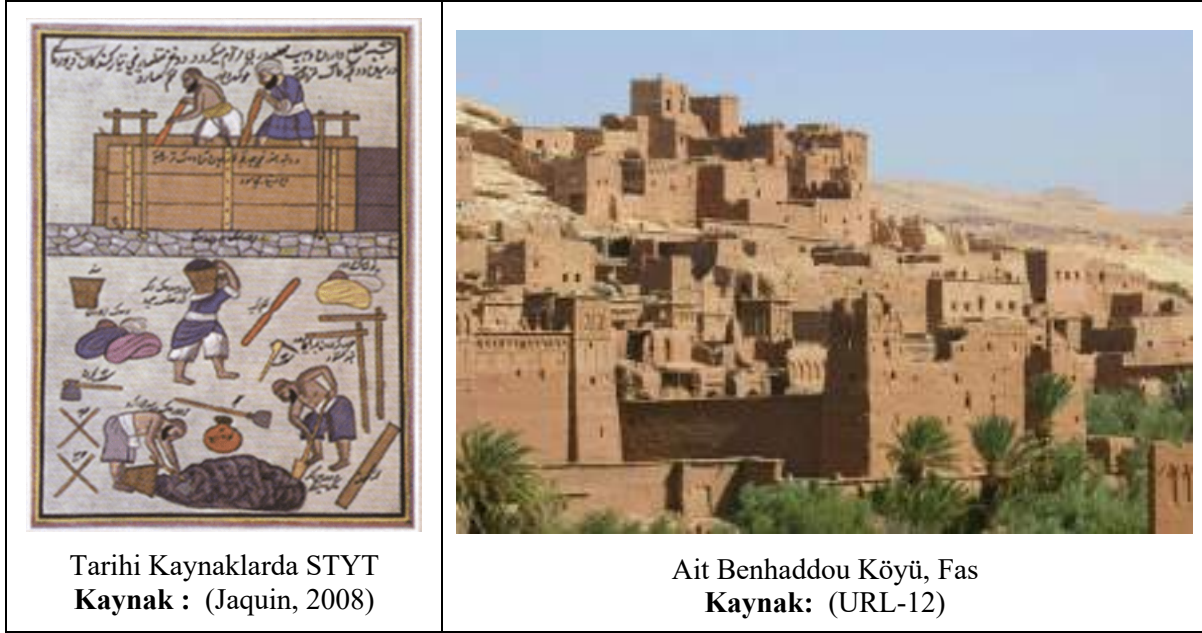
TARİHSEL SÜREÇ

STYT; Portekizce Tapia, İspanyolca Taipa Sırpça Bjenica, Çince Hangtu, ülkemizde bilinen adıyla dövme kerpiç yapı olarak nitelendirilmektedir (Pevsner, Fleming, ve Honour 1966). Malzeme olarak toprak, kalıp ve toprağı sıkıştırmak için kullanılan bir aletten oluşan tekniğin ilk örnekleri MÖ 2000’li yıllarda Çin ve yakın çevresinde bulunmuştur. STYT ile yapılmış duvarların kalınlıkları 2-4 metreye, uzunlukları ise 70 metreye varmaktadır. Çin’de bulunan Çin Seddi’nin bir bölümü de STYT ile yapılmıştır (Paul A. Jaquin vd., 2008). Genellikle sıcak ve orta sıcak sayılabilecek bölgelerde örneklerine rastlanan tekniğin, iklim ve hava koşulları göz önünde bulundurulduğunda Antarktika’da, toprak koşulları göz önüne alındığında ise çöl bölgelerinde örnekleri bulunmamaktadır. Bahsedilen yapım tekniği Hindistan, Akdeniz kıyıları, Brezilya ve Nepal gibi bölgelerde daha yaygındır. Ortadoğu’da araştırma kazılarının azlığı sebebiyle yaygın karşılaşılmadığı düşünülen tekniğin, İspanya gibi bir dönem Müslümanlık etkisinde kalmış bölgelerde örnekleri bulunmaktadır. İspanya’nın özellikle güney kısımlarında STYT ile inşa edilmiş yapı örnekleri görülmektedir. Alhambra Sarayı bu örneklerin mimari açıdan en etkileyici olanlarından (Paul A. Jaquin vd., 2008). Alhambra örneğinde olduğu gibi günümüze ulaşmış ve hala aktif olarak kullanılan yapılardan bir tanesi de Tibet Bölgesi’nde bulunan Potala Sarayı’dır (Resim 1).

	
<p>Çin Seddi Kaynak : (URL-10)</p>	<p>Çin Gözlem Kulesi Kaynak : (URL-11)</p>
	
<p>Alhambra Sarayı Kaynak : (Fernández-Puertas, t.y.)</p>	<p>Potala Sarayı Kaynak : (Harris, 2013)</p>

Resim 1. Tarihsel Örnekler

Örnek yapılar incelendiğinde STYT'nin bölgelere göre farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Taş ve ahşap malzemenin bol bulunduğu bölgelerde toprak genel olarak duvarlarda koruyucu bir sıva ya da duvarı oluşturan elemanlar arasında bağlayıcı bir harç olarak kullanılmıştır. Taş ve ahşap malzemenin kısıtlı olarak temin edilebildiği yerlerde ise STYT tekniğinin malzeme temini ve yapım kolaylığı sebebiyle uzun yıllar tercih edildiği görülmektedir. Yapım tekniğinde çok uzun bir dönem toprağın birbirine tutunması için bağlayıcı madde kullanılmamıştır. Bu süreçte toprağın içerisinde bulunan minerallerden, bunların su ve nem ile oluşturduğu yapıdan faydalanılmıştır. Ancak bazı bölgelerde bağlayıcı madde olarak hayvan kanı kullanılmıştır (URL-1). Yapı örnekleri incelendiğinde herhangi bir yapı tipi sınırlaması görülmemiştir. Saraylar, şehir duvarları, konutlar görülen yapı tipleridir (Resim 2).



Tarihi Kaynaklarda STYT
Kaynak : (Jaquin, 2008)

Ait Benhaddou Köyü, Fas
Kaynak: (URL-12)

Resim 2. Tarihi Belge ve Köy Yerleşimi

Yeni yapım sistemlerinin gelişmesiyle STYT'nin eski ve çağdışı bulunduğu dönemler olsa da kullanılan kaynakların sınırlı olması, yeni kullanılan malzemelerin nakliye, temin, eleman yetiştirme maliyetleri ve zorlukları, toprak yapılara olan ilginin her dönem sürmesini sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da ortaya çıkan barınma sorunları, temini kolay, maliyeti düşük ve işçiliği basit olan toprak malzemeye olan ilgiyi yeniden canlandırmış ve bunun üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Toprak yapıların geliştirilmesi için 19.yy'da enstitüler kurulmuş, halk eğitime çalışılmıştır (Kafesçioğlu, 1980).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan çelik ve betonarme yapım sistemleri, çimento ve çelik üretimi sırasında harcanan yüksek enerji ve ortaya çıkan atıklar sebebiyle çevresel etki açısından sorgulanmaktadır. Bu soruna karşı gündeme getirilen alternatif tekniklerden birisi de STYT ile yapılar üretmektir. Geleneksel STYT, gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkelerde kısa süreli konut ihtiyacının karşılanması gereken doğal afet, savaş gibi durumlarda geçici veya ekonomik yetersizliğin bulunduğu bölgelerde kalıcı yapı olarak hala kullanılmaktadır. STYT yapılar, gelişmiş ülkelerde konu hakkında yapılan araştırmalar sonucunda hazırlanmış teknik yapım kodlarına uygun olarak inşa edilmektedir. Stabilizasyonu sağlamak için eklenen çelik elemanlar ve çimento katkısı ile betonarme yapım kodları altında yer almaktadır (Windstorm & Schmidt, 2013).

SIKIŞTIRILMIŞ TOPRAK YAPIM TEKNİĞİ (STYT)

Toprağın ana malzeme olarak kullanıldığı ve yapının bu toprağın üst üste katmanlar halinde kalıplar arasında bir ekipman ile sıkıştırılması sonucu elde edilen duvarlar sayesinde taşındığı, toprak esaslı yığma yapım sistemine STYT denilmektedir. Günümüze kadar gelen örneklerin çoğunda sistemin

taşıyıcı duvarların oluşturduğu yapılardan meydana geldiği görülmekle birlikte çatı, döşeme ve mobilyalarda da bu tekniğin kullanıldığı görülmüştür (Gramlich, 2013). Ülkemizde görülen bir diğer örnek tipi ise mezarlardır (Resim 3). Dövme kerpiç yapım tekniği ile sıkıştırılmış toprak bloklarından oluşan mezarlara, Bursa ili, Nilüfer ilçesi, Gölyazı Mahallesi'nde yer alan ve antik coğrafyada Bithynia ile Mysia Bölgeleri'nin güney sınırında bulunan Apollonia kentinin Nekropolü'nde rastlanmaktadır (Ercan, 2020). Dünyada ise özellikle Güney Asya Bölgesi'nde hala aktif olarak kullanılan teknik ile inşa edilen yapılar bulunmaktadır (Shrestha, ve diğerleri, 2020). STYT; toprak seçimi, bağlayıcı eklenmesi, su kullanımı, kalıp kurulumu, karışımı yerleştirme, sıkıştırma, kütleme ve yüzey bitirme aşamalarından oluşmaktadır.



Resim 3. Yapı dışındaki STYT örnekleri

Toprak seçimi

STYT ile yapılmış elemanların yapım prensibi geçmişten günümüze çok büyük değişikliğe uğramamıştır. Kullanılacak olan toprak yapının konumlanacağı araziden temin edilmektedir. Küçük ölçekli yapılarda kullanılan toprak tipi belirli bir kaynaktan alınmakta, yapı ölçeği büyüdükçe kaynak çeşitlenmekte ve farklılaşmaktadır. Kaynak için seçilmesi gereken toprak katmanı organik bileşenlerden yoksun, mineral bakımından zengin olmalı ve işlem sırasında tarım arazilerine zarar vermektan kaçınılmalıdır. Bu noktada atılması gereken ilk adım tarım için kullanılacak olan organik bileşenlerce zengin, mineral bakımından eksik ilk toprak katmanını sıyırmaktır (Çepel, 1988). Üst katman sıyırıldıktan sonra zaman içinde yağışlarla birikmiş kahverengi ve kırmızı renkli, mineralli topraklar seçilmeli ve kullanılmalıdır (Resim 4).



Resim 4. Toprağın Alt Katmanlardan Alınması, Elenmesi ve Kurumaya Bırakılması Süreci

Seçilen toprak atmosferik nem ile dengeleninceye kadar su kaybedeceğinden kurumaya bırakılmalıdır (Çepel, 1988). Nem oranı dengelenmeden malzemenin kullanılması eleman veya duvar üretiminde rötre çatlakları oluşturabilmektedir. Toprağın nem oranı dengeye geldikten sonra içerisinde bulunan büyük çakıl parçalarının ayıklanabilmesi için elenmesi gerekmektedir. Böylelikle sıkıştırma işlemi sırasında

homojen yapı içinde boşluklar oluşması önlenmektedir. Sıkıştırma işleminin asıl amacı toprak içerisindeki boşluklu yapıyı azaltmak ve toprağın basınç dayanımı arttırmaktır (Kafesçioğlu, 1980). Toprak elendikten sonra kuru karışım iyi karıştırılmalı ve tanecik boyutları toprağın geneline eşit dağıtılmalıdır. Toprak karışım içerisinde hacimce %70'lik bir orana sahip olmalıdır. %30'luk oran ise karışıma eklenecek olan katkı maddeleri ve kumdan oluşmaktadır (URL-8).

Bağlayıcı Eklenmesi, Niteliği ve Stabilizasyon

Eleme işlemi yapıldıktan ve gerekli malzeme elde edildikten sonra yapılacak olan işlem, uygun toprak karışımını oluşturmaktır. Geleneksel STYT ile üretilen yapıları yatay yüklere ve atmosferik etkilere karşı daha dayanıklı hale getirebilmek için stabilize etmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Stabilize etme yani malzemeyi kararlı hale getirme, sağlamlaştırma amacı ile yapılmaktadır. Bu noktada STYT elemanlar, stabilize edilmemiş ve stabilize edilmiş uygulama olarak iki başlık altında incelenmektedir.

Hacimce %70 oranında toprak kullanılması gereken karışımda, kullanılacak olan toprak kendi içerisinde bileşenlerine göre oranlanmalıdır. Bu bileşenler toprak yapısını belirlemektedir ve gerekli koşullarda toprak bileşen oranları malzeme ekleme veya çıkarma yoluyla değiştirilebilmektedir. Stabilize edilmemiş elemanlarda, düzgün dağıtılan toprak taneciklerinin bir arada kalmasını sağlayacak ve toprak içerisinde bağlayıcı görev üstlenen öge, toprakta bulunan minerallerdir. Kumların kimyasal olarak ayrışması sonucu ortaya çıkan kil minerali, kuvvetli bir bağlayıcıdır. Kil taneciklerinin yapışma özelliğine kohezyon denmektedir. Kohezyon davranışının yüksek olması bir elemanda beklenen bir davranıştır ve yüzlerce yıllık yapıların günümüze kadar ulaşmasında büyük rol oynamıştır. Toprakta yaklaşık %25 oranında kil bulunması ölçü olarak uygun kabul edilmektedir (URL-8). Bu oranın aşılması kil taneciklerinin ortamda bulunan suyu kendine çekmesine yol açmakta ve su miktarı arttıkça toprağın balçık hale gelme riski artmaktadır (Aghazadeh, 2011). Toprağın sıvılaşması taşıyıcı sistemin basınç dayanımının azalmasına sebep olmaktadır.

Toprakta bulunan bileşen miktarı profesyonel yöntemler ile ölçülemediği koşullarda basit bir deney düzeneği ile ölçülebilmektedir. Kullanılacak olan topraktan alınan örnek ve su ile ölçüm yapılabilmektedir. Uygun ölçülerde bir kavanoz ya da şeffaf bir şişe yarısına kadar su ile doldurulur daha sonra örnek toprak şişenin boşta kalan yarısını doldurabilecek şekilde su içerisine boşaltılır. Sıvı ve katı miktarı sallamaya izin verecek ölçülerde olmalıdır. Oluşan karışım kuvvetli şekilde karıştırılmalıdır ve karıştırıldıktan sonra bir gün boyunca beklemeye alınmalıdır. Bir gün bekledikten sonra kavanoz içerisindeki karışımın katman katman ayrıldığı ve içerisindeki bileşenlerin ağırlıklarına göre çökeceği görülecektir. Hafiften ağıra yani üstten alta doğru humus, su, kil, silt, kum ve çakıl şeklinde bir yerleşim görülecektir (Resim 5). Bu aşamadan sonra yapılması gereken karışımın katı parçacıklardan oluşan kısmının bütünü ölçmek daha sonra ise oluşan her katmanı ayrı ölçmektir. Örneğin; 7cm'lik bir katı karışımın 2 cm'si kil katmanından oluşuyorsa bu 100'e oranlanmalıdır. Böyle bir örnekte %28.5 oranında bir kil yüzdesi çıkacaktır. %25 oranı toprakta bulunması gereken kil oranıdır ve bu oran aşıldığı için toprağa kum eklemesi yapılabilir. (Sammis, t.y.)



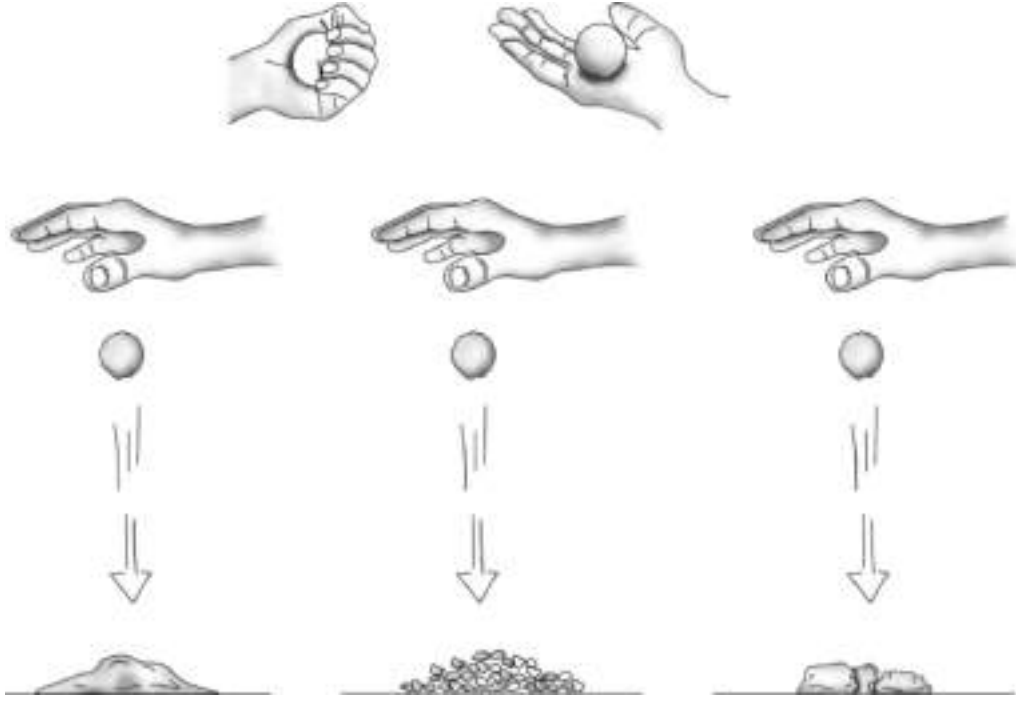
Resim 5. Toprak Bileşenlerinin Analiz Edilmesi Deney Düzeneği

STYT elemanlarını stabilize etmek için günümüzde en çok uygulanan yöntem toprak karışımına eklenen katkı maddeleridir. Toprakta bulunan kil miktarı, stabilize edilmiş teknikte bağlayıcılığı sağlayabilmek adına yeterli değildir. Çalışmanın devamında stabilize edilmiş olarak kabul edilen geliştirilmiş teknikte kuru toprak karışımına eklenen çimento veya puzolan; kum ve su ile birleşerek toprağın bir bütün olarak hareket etmesini ve beton bir eleman gibi homojen davranmasını sağlamaktadır. Bahsedilen katkı maddeleri, tekniği stabilize eden öncelikli unsurlardır. Katkı maddeleri STYT'nin basınç dayanımını arttırmakla birlikte temin edilen toprağın verimsiz olması yani bağlayıcılık düzeyinin yeterli olmaması durumunda bile toprağı bağlayıcılık açısından uygun hale getirebilmektedir (Windstorm & Schmidt, 2013). Burada dikkat edilmesi gereken unsur çimento miktarının, elemanın basınç dayanımına yapacağı etkinin bilinmesidir. Çimentonun eklendiği durumlarda toprağın kum oranı arttırılmalı ve kil oranı düşürülmelidir (Maniatidis & Walker, 2003). Uygun görülen çimento miktarı iyi stabilize edilmiş bir duvar için %10 oranında olmalı, bu oranın ölçülemediği durumlarda 13 kürek kuru toprak karışımına 1 kürek çimento atılması önerilmektedir (Easton & Easton, 2012a). Bu oran deprem bölgelerinde %25-40 değerlerine çıkarılabilir. Çimento miktarının artması sistemin güneş ışınları, sıcaklık, ıslanma-kuruma, donma-çözünme gibi atmosferik etkilere karşı durabilitesini arttıran bir etkidir (Paul A. Jaquin, 2008).

Karışımı stabilize edebilmek adına eklenen katkı maddelerinin yanı sıra uygulanabilecek farklı yöntemler de bulunmaktadır. Taşıyıcı duvarların içerisine yerleştirilen çelik elemanlar, donatı yerleştirme ve duvarların güçlü bir temel üzerine oturtulması gibi uygulamalar da taşıyıcı sistemi stabilize edebilmek için geliştirilen yöntemlere örnektir.

Su Etkinliği

Karışımında önemli olan diğer bir unsur ise su miktarının belirlenmesidir. Eklenmesi gereken su miktarı için kesin bir oran bulunmamakla birlikte toprağın cinsi, mineral miktarı, kum miktarı gibi olgular su miktarının belirlenmesinde etkili olmaktadır. Bu miktarın belirlenmesi için yapılacak laboratuvar deneylerinin yanı sıra sahada uygulanabilecek pratik bir deney bulunmaktadır. Sahada hazırlanan karışım avuç içerisinde top haline getirildikten sonra 1m yükseklikten bırakılmakta, yere düşen toprak balçık olarak duruyorsa çok nemli, ufalanıyorsa çok kuru ancak dört ya da beş parçaya ayrılıyorsa uygun nemlilik oranında değerlendirilmektedir (Resim 6). Toprak karışımında bulunan fazla su miktarı, toprak içerisinde bulunan organik bileşenlerin farklılaşmasına, çiçeklenmesine neden olabileceği gibi basınç dayanımını da düşürmektedir (P. A. Jaquin vd., 2009). Köklenmek ve bunun için kendine yer açmak isteyen organik bileşenlerin taşıyıcı sistemde çatlaklara sebep olacağı ve strüktürel problemlere yol açabileceği göz önünde tutularak, su miktarı konusunda dikkatli davranılmalıdır.



Resim 6. Toprak Yapısının Uygunluk Analizi

Kalıp Kurulumu ve Farklılıklar

Toprak karışımı belirlenen ölçülerde hazırlandıktan sonra hava koşullarından etkilenmeyecek şekilde kalıplara dökülene kadar muhafaza edilmelidir. Kalıplar istenilen duvar kalınlığında hazırlanmalı ve birleştirilmelidir. Geleneksel örnekler incelendiğinde kalıpların ahşap kalıplar olduğu, ahşap desteklerle yatayda ve düşeyde desteklendiği görülmektedir (Easton & Easton, 2012a). Kalıp kurulumu, STYT’de en çok işçilik ve zaman gerektiren kısımdır. Kalıplar toprak basıncına dayanıklı yapılmalı ve özellikle kalıpların alt kısmı daha çok basıncı karşılayacağı için daha dayanıklı hale getirilmelidir. Bazı örneklerde bir kalıbı diğerine bağlamak içine duvarın içerisinden geçirilen ahşap elemanlar görülmektedir. Bu elemanlar duvar prizini aldıktan sonra çıkarılmakta ve boşluklar toprak harçla doldurulmaktadır. Boşlukların istenmediği durumlarda ise kalıplar üstten iplerle bağlanmakta ve bu sayede boşluksuz duvar bitişleri elde edilebilmektedir (Gramlich, 2013). Ahşap kalıp kullanılan örneklerde duvar bitişlerinde pürüzlü yüzeyler oluşabilmektedir. Bu sorunu çözebilmek için alınabilecek bir önlem kalıpların yağlanmasıdır. Temiz bitişler istenen günümüz uygulamalarında kullanılan kalıplarda ise pürüzsüz yüzeylere sahip olan kontrplak levhaların kullanımı yaygındır (Resim 7).



Resim 7. Kalıplama tekniği

Yaygın olarak kullanılan iki çeşit kalıplama yöntemi bulunmaktadır. Bunlar yatay kalıplama ve düşey kalıplamadır. Düşey kalıplamada istenilen duvar yüksekliğine kadar kalıp düşeyde kaydırılarak toprak

dökülmekte, yatay kalıplamada ise belirli ölçülerde hazırlanan kalıp yatayda kaydırılarak toprak döküm işlemi yapılmaktadır.

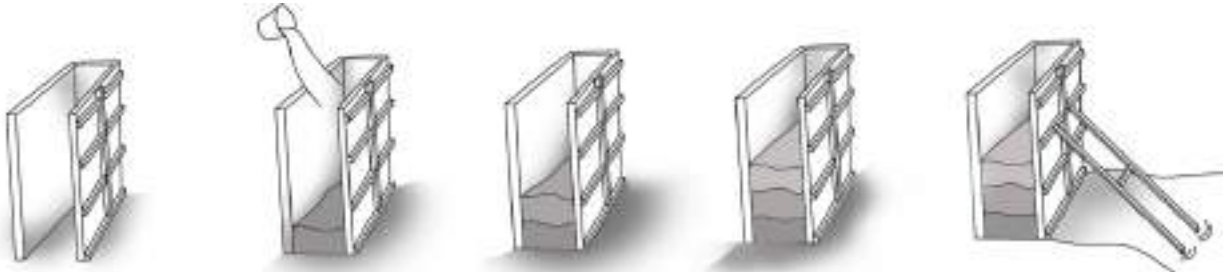
Karışımı Yerleştirme

Kalıplar hazırlandıktan sonra izlenen diğer aşama, hazırlanan toprak karışımının kalıplar içerisine yerleştirilmesidir. Hazırlanan toprak karışımı, uygun koşullar varsa özel makineler yardımıyla, makinelerin kullanımına elverişli koşullar yoksa elle karıştırılmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus çimentonun prizini almadan önce döküm işleminin yapılması ve sıkıştırma işlemine geçilmesidir. Döküm işlemi, makineler veya el (kürek ve kova kullanımı) ile yapılabilmektedir (Easton & Easton, 2012b) (Resim 8).



Resim 8. Karışımın Kalıpla Doldurulması ve Sıkıştırılması Süreci

Toprak harç katmanlarının eşit ölçülerde dökülebilmesi için katmanlar döküldükten sonra ölçülmelidir. 100mm - 150mm aralığında dökülen toprak harcın yüksekliği her katman sıkıştırıldıktan sonra yaklaşık %50 azalacak ve bir katmanın yüksekliği 60-100 mm arasında bir değere sahip olacaktır (Bui vd., 2014) (Resim 9).



Resim 9. Karışımın Kalıpla Katmanlar Halinde Dökülmesi Süreci

Günümüzden örnekler incelendiğinde her katmanın farklı görüldüğü duvarlar göze çarpmaktadır. Estetik kaygılarla yapılan bu uygulama için toprağa demir oksit gibi katkıları eklenmektedir. Dökülen her katmanda farklı renkler elde edebilmek için, her katman için farklı oranlarda, farklı katkıları kullanılmalı ve her katmanın toprağı ayrı olarak karıştırılmalıdır (Easton & Easton, 2012b).

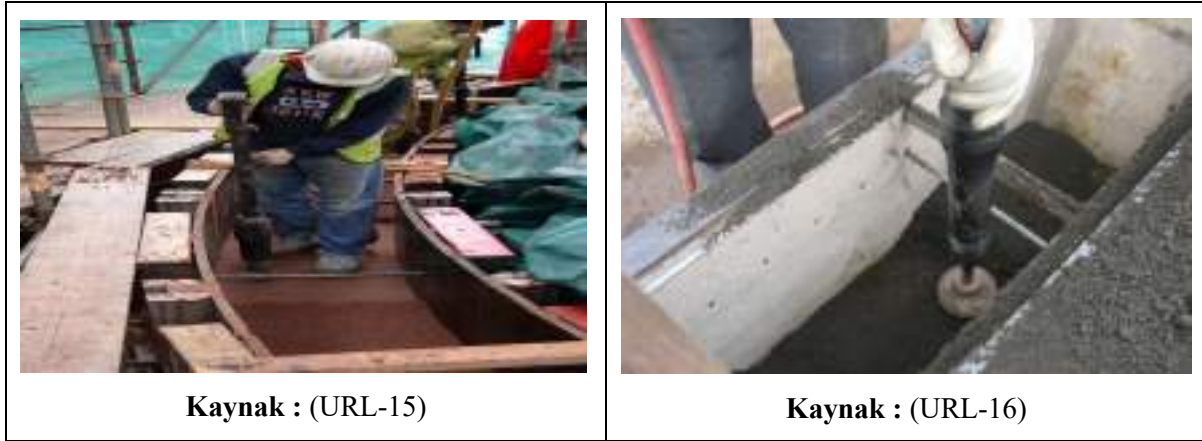
Duvarlarda kapı ve pencereler için boşluklar bırakmak gerekmektedir. Bu noktada yapılması gereken, hazırlanan kalıpların içerisine kör kalıp yerleştirmek ve bu noktalara toprak dökülmesini engellemektir. Geçmiş örnekler incelendiğinde pencere ve kapı boşluklarını oluşturmak için ahşap lento elemanlar kullanıldığı görülmektedir. Günümüzdeki örneklerde bu tercihin betonarme ve çelik lentolardan yana kullanıldığı görülmektedir.

Sıkıştırma İşlemi

Toprak döküm işleminden sonra yapılması gereken toprağı sıkıştırma işlemidir. Sıkıştırma işlemi mekanik bir iyileştirme işlemidir. Gelişmemiş ülkelerde ve geleneksel yöntemin kullanıldığı örneklerde sıkıştırma işlemi ağır ahşap tokmaklar ile yapılmaktadır (Easton & Easton, 2012b). İnsan gücünün aktif olarak kullanıldığı işlem sırasında amaç toprak içerisindeki tanecikleri birbirine yakınlaştırmak ve boşlukları doldurmaktır. Kalıp boyunca dökülen toprak yumuşak şekilde bir sefer sıkıştırıldıktan sonra başlangıç noktasına geri dönülerek aynı katmana en az beş kez sıkıştırma işlemi uygulanmalıdır (URL-7).

El ile yapılan sıkıştırma işleminde iş gücü faktörünün etkin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte nitelikli elemana ihtiyacı bulunmayan geleneksel sıkıştırma işlemi, kısa sürede tamamlanan eğitimler sonrasında uygulanabilmektedir.

Günümüzde kullanılan sıkıştırma araçları daha gelişmiştir. Yaygın olarak kullanılan elektrikli veya havalı sıkıştırma tabancalarıdır. Yüksek sayıda vuruş yapabilmesi sayesinde sıkıştırma süresi kısalmaktadır. Sıkıştırma tabancaları dakikada yaklaşık 150 vuruş yapabilmektedir (URL-5). Bu sayede insan gücüne olan ihtiyaç azaldığı için eleman ihtiyacı da aynı oranda azalmaktadır (Resim 10). Sıkıştırma işlemi her iki yöntemde de duvar yüksekliği tamamlanana kadar devam etmektedir.



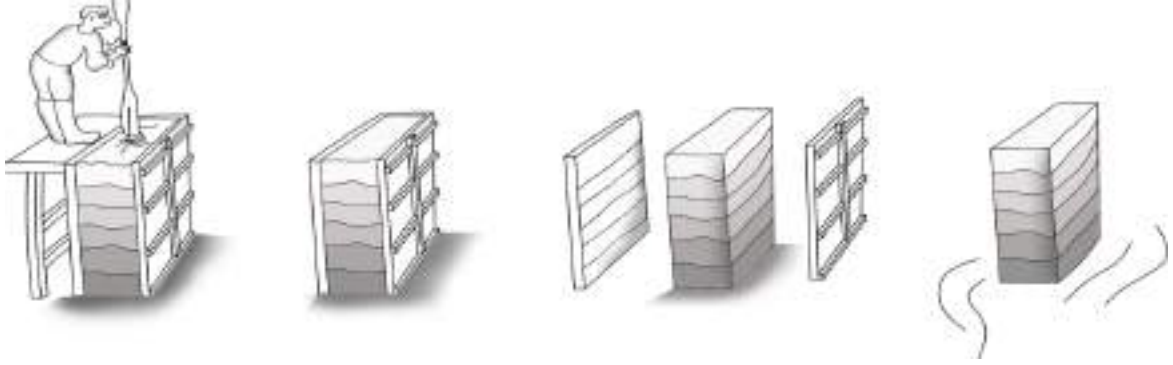
Resim 10. Havalı Tabanca ile Sıkıştırma

Kürleme

Kalıplar alınma süresi; duvar kalınlığı, duvar hacmi, nemlilik oranı gibi değişkenlere göre farklılıklar göstermektedir. Duvar içindeki çimentonun prizini almaya başlaması genellikle 2 saat içerisinde başlamakla birlikte hava koşulları bu etki için belirleyici olmaktadır. Kalıplar alındıktan sonra duvarın nem kaybetmeye devam edeceği, sıcak rüzgârlar ve direk güneş ışığına maruz kalma halinde buharlaşmanın artacağı ve priz süresini daha da kısacağı göz önüne alınmalıdır. Duvarı direk güneşe maruz bırakmak yerine örterek gölgede kurutmak tercih edilmelidir. Hızlı kuruma sebebiyle oluşacak rötre çatlaklarının önüne geçilebilmesi için duvar kalıplar söküldükten sonra en az 7 gün süreyle nemli tutulmalıdır (Easton & Easton, 2012a).

Yüzey Bitişi

Taşıyıcı duvar tamamen kuruduktan sonra çeşitli kaplama elemanlarının kullanılması veya yüzeyleri açıkta bırakmak tercihe göre değişebilmektedir. Örnekler incelendiğinde geleneksel örneklerin toprak bazlı, daha sıvı bir harçla sıvandığı görülmekle birlikte, yüzeylerin brüt, kaplamasız bırakıldığı örnekler de mevcuttur. Günümüzde yüzeyleri katmanlarıyla görünür şekilde bırakmak çoğunlukla tercih edilmektedir (Resim 11).



Resim 11. Karışımın Sıkıştırılması, Kalıp İçerisinde Beklemeye Alınması ve Kalıbın Alınması

TEKNİĞİN YAPI FİZİĞİ, MÜHENDİSLİĞİ VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yapıların tasarım aşamasından tamamlanmasına kadar geçen süreçte birçok parametre dikkate alınmaktadır. Bu parametreler her geçen gün değişmekte ve bu sayede yapım teknikleri de gelişmektedir. Yapıdan beklenen, kullanıcıya gereken konforu sağlaması, yükler altında dayanımının yüksek olması, malzemenin ve enerjinin etkin kullanılması sonucu sürdürülebilir olmasıdır. Sıkıştırılabilir Toprak Tekniği günümüz tekniklerine kolay uyum sağlayabilen bir tekniktir ve bu tekniğin uygulandığı yapılardan bahsedilen yapı davranışını karşılaması beklenmektedir. Teknik, gereken termal ve akustik konforu sağlayabilmesi, yangına karşı dirençli olabilmesi açısından Yapı Fiziki biliminin, yatay yükler altında güçlendirilebilir olması, farklı strüktür sistemleri ile çalışabilmesi açısından Yapı Mühendisliği biliminin araştırma konusudur. Doğal bir malzeme kullanılması ve gömülü enerjisinin düşük olması bakımından da sürdürülebilirlik ilkesi bağlamında incelenmektedir.

Yapı Fiziki

Günümüzde yapılar sadece mimarlık ve mühendislik disiplinlerinin ortaya koyduğu kavramlar çerçevesinde oluşmamaktadır. Kullanıcı konforunu sağlamak, nitelikli ve sağlıklı yapılar yapabilmek adına ısı, ses, yangın gibi Yapı Fiziki biliminin araştırma konusu olan etkenlerin yapıyla olan ilişkisini kontrol edebilmek gerekmektedir. STYT ile üretilmiş duvarların ısı yalıtımı konusunda çok büyük avantajlar sağladığı genel bir kanı olmasına rağmen bu ölçüt bazı değişkenler ile analiz edildiğinde tartışmaya açık bir konudur. Elemanın ısıl avantaj yaratabilmesi tek başına elemanın malzeme özelliğiyle sınırlı değildir. Elemanın kesit kalınlığı, ısı yalıtımı için ek bir malzeme bulundurup bulundurmadığı, yansıtıcılığı ya da tutuculuğu malzeme ile değerlendirilmelidir. STYT elemanlar genel olarak kalınlıkları sebebiyle avantajlı olarak kabul edilirler. Elemanlar ısı kaynağına maruz kaldığında ısıyı emer, depolar ve çevredeki sıcaklık duvar sıcaklığının altına indiğinde ısıyı serbest bırakırlar. Yapılan çalışmalar toprak duvarların beton ve tuğla duvarlara göre daha iyi yalıtım sağladığını göstermektedir (Soebarto, 2009).

Dış cephede kullanılan STYT duvarlar özellikle yaz aylarında dışardaki sıcak havanın içeri girme süresini uzatmakta ve ısı konforu koşullarına olumlu etki etmektedir. Bununla birlikte kış aylarında aynı duvarın güneş ışınlarının yapı içerisine girmesini engelleyeceği düşünülerek yapının güneşe karşı konumlanmasının iyi ayarlanması ve duvar boyu elde edilen açıklıkların iyi planlanması gerekmektedir (Soebarto, 2009).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan ısı yalıtım malzemelerini STYT duvarlarda kullanmak mümkündür. Uygulama, ısı yalıtım malzemesinin kalıp içerisine yerleştirilmesi ve etrafının toprak karışımı ile doldurulup sıkıştırılması ile yapılmaktadır (Resim 12). Isı yalıtım malzemesinin kullanılma durumuna göre konutlar arasında belirli dönem ve sürelerde alınan ölçümlerle yapılan çalışmalarda, ısı yalıtımı yapılmış konutlarda kış aylarında 5 dereceye varan sıcaklık artışları tespit edilmiştir (Soebarto, 2009). Isı yalıtım malzemesi olarak Ekstrude Polistren (Xps) levhalar yaygın olmakla birlikte biofoam

olarak adlandırılan doğal yalıtım malzemesi de alternatif olarak araştırılmaktadır (Windstorm & Schmidt, 2013).



Resim 12. Yalıtım Kullanımı

STYT tasarımdan itibaren iyi planlanması gereken bir tekniktir. Duvar kalınlıkları günümüz malzemeleriyle örülen duvarlardan kalındır ve üretimi tamamlanan duvarlarda değişiklik yapmak kolay değildir. Bununla birlikte duvarların beton blok duvar ya da tuğla duvara göre kesit kalınlığının fazla olması, modüler sistemlerde sık görülen boşluklu yapıya sahip olmaması, sesin görece daha az iletilmesini sağlamaktadır. Ses yalıtımı, duvarlarla birlikte döşemelerde de STYT kullanımıyla arttırılmaktadır (URL-3). Yanmayan bir malzeme olan topraktan üretilmiş duvarlar, kalınlıkları ile orantılı olarak 4 saate yakın yangın dayanımı sağlayabilmektedir (URL-4).

Yapı Mühendisliği

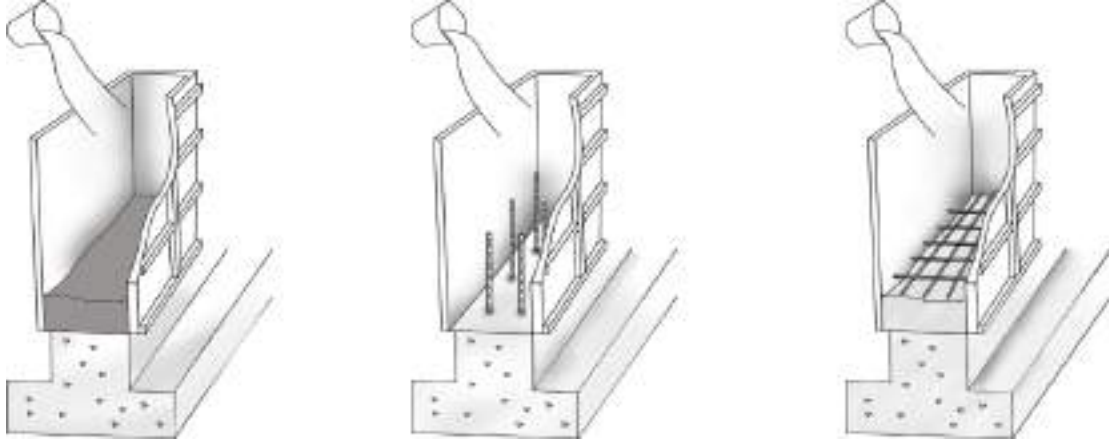
Deprem, taşıyıcı sistemleri zorlayan ve hasarlar oluşturan bir etkidir. Güney Asya Bölgesi'nde aktif olarak kullanılan STYT yapıların deprem etkisi ile %70'e varan bölümünde hasar görülmüştür (Shrestha vd., 2020). Ülkemizde yaşanan depremlerde hasar gören toprak yapılar bulunmaktadır (**Resim 13**).



Resim 13. Konya Akşehir Bölgesi Deprem Sonrası Kerpiç Yapılar
Kaynak : (Koçu vd., 2004)

Bu sebeple deprem bölgelerinde toprak duvarların hatıllarla desteklenmesi ve duvar köşe birleşimlerinin iyi yapılması gerekmektedir. Geleneksel uygulamada yatay ahşap elemanlarla teşkil edilen hatıllar, günümüz uygulamalarında betonarme ve çelik hatıl uygulamaları ile çeşitlendirilmiştir. Bununla birlikte STYT duvarlar düşeyde ve yatayda çelik donatılarla da desteklenebilmektedir. Düşey donatıların yüksekliği gerekli koşullar altında duvar yüksekliği kadar olabilmektedir. Yatay

donatılandırma ise her toprak katmanı döküldükten sonra yerleştirilen çelik elemanlar (donatı, hasır çelik) ile yapılmaktadır, elemanların yerleşiminden sonra toprak dökümü yapılmakta ve sıkıştırma işlemine geçilmektedir (Windstorm & Schmidt, 2013) (Resim 14).



Resim 14. Sırasıyla Betonarme Temel Kullanımı, Düşey ve Yatay Donatı Kullanımı

Deprem etkisi altında toprak yapılarında hasar oluşturan başka bir unsur da ağır toprak çatıdır. Deprem sırasında yapıda büyük gerilmelerin oluşmasına yol açan ağır çatıların yerine daha hafif ahşap veya çelik çatılar yapılmalıdır. Yapısal duvarların boyutlandırılması ile basınç, kayma ve düzlem dışı dayanımı ile ilgili tasarımı yığma yapılara oldukça benzerdir (Walker vd., 2005.)

STYT yapıların dayanımı açısından önemli olan diğer bir husus da taşıyıcı duvarların zeminden gelen suyla temasını kesmektir. Temel yalıtımı iyi yapılmış betonarme veya hatıllı taş temeller üzerine toprak duvarlar inşa edilmelidir. Bu koşul sağlanıyorsa duvarlar subasman yardımıyla yükseltilmelidir. Zeminden gelen su dışında yağmur ve kar gibi etkenler de dış cephelerdeki toprak duvarlara olumsuz etki edebilmektedir. Bu sebeple bu teknikle yapılan yapılarda, çatı saçağının yağmur ve kar suyunu duvar yüzeylerinden uzakta tutacak şekilde tasarlanması gerekmektedir. Saçağın yeteri kadar uzun yapılamadığı durumlarda duvar yüzeyine su geçirmez akrilik ve latex katkılı maddelerle kaplama yapılabilmektedir (Easton & Easton, 2012a).

Kullanılan çelik elemanlar, çimento, ısı yalıtım malzemeleri ve koruma amaçlı kaplamalar STYT yapıları günümüz yapım koşullarına uygun hale getirmekle birlikte, ekonomik olma özelliği ile bilinen tekniği daha maliyetli bir hale getirmektedir.

Sürdürülebilirlik Bağlamında İncelenmesi








STYT, doğaya zararın minimumda tutulmaya çalışıldığı, kaynakların etkin kullanıldığı, doğa kaynaklı malzemelerin kullanıldığı ve bu malzemenin tekrar doğaya katılmasının sağlanabileceği yapım tekniği arayışında son dönemde çok popülerdir. STYT’de kaynak topraktır ve toksik kimyasal bileşenler içermez. Malzeme sağlıklıdır ve kaynak etkin kullanım söz konusudur. Kaynak olarak kullanılacak toprak için tarım toprağı kullanılmaz ve böylece hem toprak katmanına hem de canlıya zarar verilmez (Windstorm & Schmidt, 2013). Kaynak temini en yakın noktadan yapılır ve transfer için enerji sarfı minimumdardır. Ekonomik sürdürülebilirlik anlamında değerlendirildiğinde ucuz bir kaynaktır. Toprak içerisinde bağlayıcı olarak kullanılan katkıları bakımından incelendiğinde tartışma yaratabilecek unsur çimento kullanımındır ancak çimento miktarı bir betonarme yapı uygulamasıyla karşılaştırıldığında çok küçük bir orandadır. Bu etkiyi azaltabilmek için %50 oranında yüksek fırın cürufu eklenebilmektedir (Windstorm & Schmidt, 2013).

ÖNEMLİ ÖRNEKLER VE GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI

Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniği ile üretilen dünyadan ve Türkiye’den örnekler tarihsel sıralama ile yapı ismi, yapım yılı, yer, tasarımcı veya uygulamacı bilgileri, boyutlar, malzeme ve değerlendirme başlıkları altında Tablo 1 ve Tablo 2 ’de sunulmuştur. Örnek seçiminde, yapım tekniğinin farklı coğrafyalarda uygulanması, yapı fonksiyonlarının çeşitliliği ve kullanılan malzemenin stabilizasyon tercihi dikkate alınmıştır.

Günümüzde yapılan uygulamalara örnek olarak dünyadan iki, Türkiye’den bir yapı örneğine bu bölümde detaylı yer verilmiştir. Bu örnekler kullanıcı ve tasarımcı odaklı olarak farklılıklar göze çarpsa da genel olarak STYT’nin temel yapım prensiplerinin uygulandığı örneklerdir. Taşıyıcı duvar kalınlığının, destekleyici taşıyıcı unsurların varlığına bağlı olarak değişkenlik gösterdiği dünyadan verilen örneklerde STYT, betonarme ve çelik eklerle entegre edilmiştir ve bu sayede duvar kalınlıkları azaltılmıştır. Yapım tekniğinin Türkiye’deki günümüz uygulamaları az sayıdadır ve verilen örnekte ahşap destek elemanları kullanılmıştır. Örneklerin bütününde hava koşulları göz önünde bulundurulmuş ve önlem alınmıştır. Zeminle bağlantıyı kesmek adına yapı yükseltilmiş ya da duvarları koruyabilmek adına saçaklı çatılar kullanılmıştır. Yapıların dikkat çeken bir diğer ortak özelliği ise sürekli veya radye betonarme bir temel üzerine inşa edilmeleridir.

Tablo 1. Dünyadan STYT Örnekleri

DÜNYADAN ÖRNEKLER							
							GÖRSEL
Kaynak : URL-22	Kaynak : URL-21	Kaynak : (Brenet, 2008)	Kaynak : (Joy, 2011)	Kaynak : (Ginet, 2001)	Kaynak : (Melsis, 2014)	Kaynak : URL-19/20	
The Great Wall of WA	Tucson Retreat	Nk'Mip CİL Kültür Merkezi	Büyük Djenne Camisi	Ait Benhaddou	Güneş Piramidi	Çin Şeddi Batı Kısmı	YAPI
2014	2011	2006	13.yy Başlatış 1907 Bitiş	11.yy-17.yy	MS 1.yy'den başlanmıştır.	MÖ 407- MS 17.yy'a kadar uzatılmıştır.	TARİH
Kuzeybatı Avustralya	Arizona, ABD	British Columbia, Kanada	Djenne , Mali, Afrika	Quarzazate Bölgesi, Fas	Teotihuacan, Meksika	Kuzeybatı Çin Sınırı, Çin	YER
Luigi Rosselli	DUST	DIALOG	—	—	—	—	TASARIMCI UYGULAYICI
3.2 metre	4.8 metre	5.5 metre	Merkez Kule 16 metre	—	Tepe Noktası 75 metre	5-8 metre (min 3 insan boyu)	YÜKSEKLİK
230 metre	338 m2	39.000 m2	Açık- Kapalı Alan Toplamı 5625 m2	163.200 m2	Taban Alanı 795m2	21.196 km	UZUNLUK ALAN
Stabilize Edilmiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmemiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmemiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmemiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmemiş Toprak Yapı	STRÜKTÜR
Kaliteli atırmalı dava ile temel kitle olarak dava ile sıkıştırılır.	Sıkıştırılabilir bir yapıdır. Betonarme elemanlar aynı yükler için kullanılmaktadır.	Kuzey Amerika'da bulunan en büyük STYT yapısı	En Büyük Kuzey Camii'dir Sahel-Su dünyanın en büyük minare ile inşa edilmiştir.	UNESCO Dünya Mirası Listesindeki Berber mimari örneğidir.	Dünya'daki en geniş 3 piramit- tir. 2 milyon ton toprak kullanılmıştır.	Dünya'nın en uzun savaştaki dava ile Yer yer taş ve tuğla kullanılmıştır.	DEĞERLENDİRME

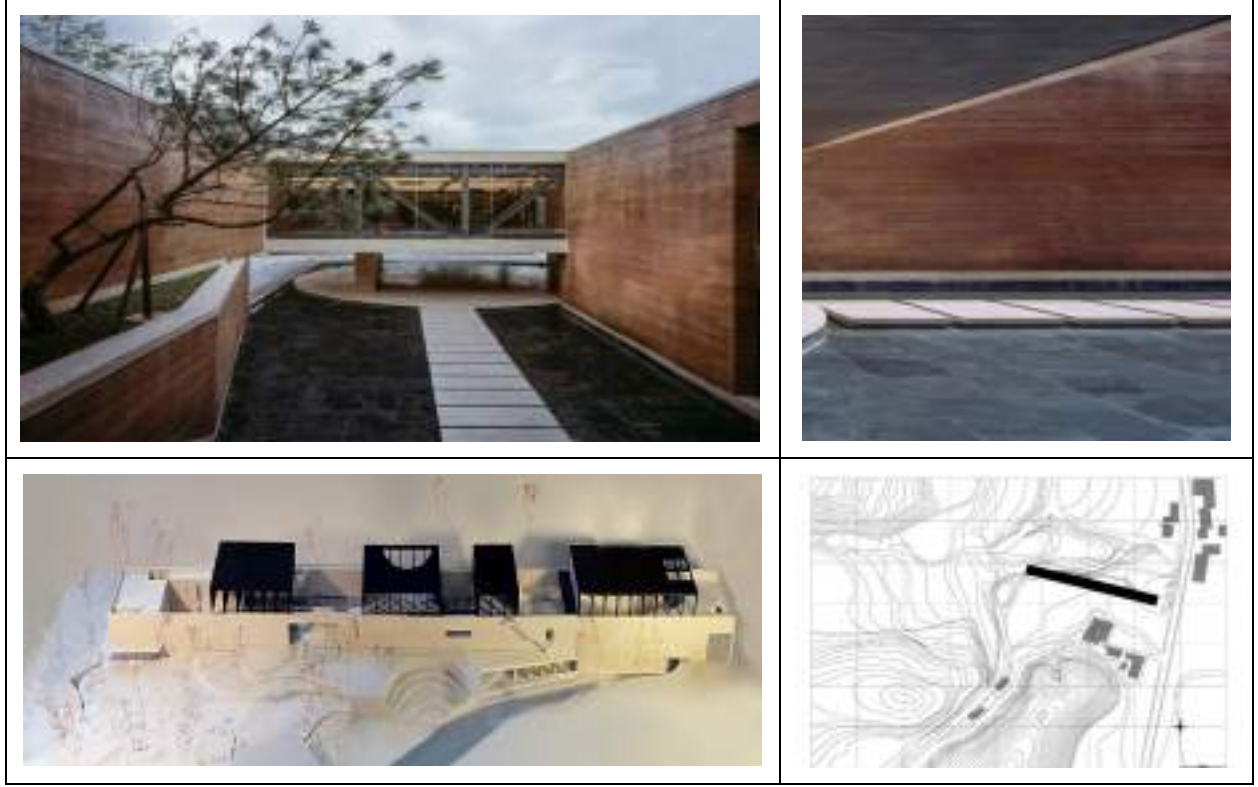
Tablo 2. Türkiye’den STYT Örnekleri

TÜRKİYE’DEN ÖRNEKLER			
 Kaynak : E.Alışan Arş.	 Kaynak : URL-23	 Kaynak : (Coşkun,2005)	GÖRSEL
A.Ö Evi	Ax u Av Komün Köy	Alker Evi	YAPI
2017-2019	2011	1995	TARİH
Köyceğiz, Muğla	Viranşehir, Şanlıurfa	Ayazaga, İstanbul	YER
Erkan Alışan	Metin Yeğin	Prof. Dr Bilge Işık Prof. Dr Ruhi Kafesçioğlu	TASARIMCI UYGULAYICI
2.9 metre	2.7 - 3.2 metre	2.8 - 3.2 metre	YÜKSEKLİK
54 m2	140 m2	100 m2	UZUNLUK ALAN
Stabilize Edilmiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmiş Toprak Yapı	Stabilize Edilmiş Toprak Yapı	STRÜKTÜR
5.5m yüksekliğindeki taş bir binanın iki cephesine büyük olarak inşa edilen simetrik iki adet yapıdır.	36 konut planlanmıştır 7 konut tamamlanabilmektedir. Köyde yaşayan 7 aile kendisi üretim yapmaktadır.	Yapılan deneme evlerinden 2.sidir. İTÜ Kampüsü içerisinde yer almaktadır.	DEĞERLENDİRME

SanBao Peng Müzesi

Yapı Çin’in porselen başkenti sayılan Jingdezhen kentine çok yakın bir noktada konumlanan SanBao köyünde yer almaktadır. 2017 yılında tamamlanan yapı, DL Atelier tasarım ofisi tarafından tasarlanmıştır. Bölge, son yıllarda porselen sanatçılarının kendilerine stüdyo kurmak amacıyla buraya yerleşmesiyle popüler hale gelmiştir. Tasarımın bütününde yapı ve ziyaretçiler arasında bir bağ, iletişim kurmak ve gizem duygusunu ziyaretçiye geçirmek istenmektedir. Yapının konumlandığı arazi, nehirlerin döküldüğü bir vadidir ve tasarımda bu doğal örtü ile bir zıtlık yaratmak istenmiştir. Ancak bu zıtlık içerisinde tasarımda kullanılan bazı öğelerle doğaya atıfta bulunulmuştur.

Yapı kütle bazında incelendiğinde vadi boyunca uzanan dar kenarlı bir dikdörtgendir. Lineer formlu yapı 150 metre uzunluğundaki duvarla çevrelenmektedir. Form çizgisel olarak devam ettirilmiş olmasına rağmen ziyaretçiler için tesadüflere göre düzenlenmiş bir plan düzeni kurgulanmıştır (URL-9) (Resim 15).



Resim 15. SanBao Peng Müzesi
Kaynak : (URL-9)

Yapı kompleksi kesintisiz STYT duvarlarla çevrelenmektedir. İç mekânların ayrılması için de kullanılmakta olan duvarlar, SanBao Köyü'nde bulunan yerel bir toprak türü ile inşa edilmiştir. Çoğunlukla kırmızı ve kahverengi renkte olan toprak geleneksel STYT prensipleri ile günümüz yapı şartlarına uygun olarak teknoloji destekli olarak inşa edilmiştir. Duvarlar betonarme temellerle desteklenmekte ve zemin bağlantısı kesilmektedir. Kalıp kurulumu yapıldıktan sonra toprak karışımı dökülmüş ve sıkıştırma işlemine geçilmiştir. Müze duvarlarının yapımı için kurulan kalıplar, yukarı doğru hareket ettirilen ve duvar yüksekliği tamamlanana kadar hareket ettirilmeye devam eden kalıp düzenekleridir (URL-9) (Resim 16).



Resim 16. SanBao Peng Müzesi
Kaynak : (URL-9)

Yapının bütününde taşıyıcı duvarlar ve çelik elemanlar birlikte kullanılmıştır. Çelik çerçeve sistem elemanları düşeyde toprak duvarların arasında inşa edilmiştir. STYT duvarlarda açılmak istenen

pencere ve kapı boşlukları için yatayda çelik lentolar tercih edilmiştir. Alınan bu önlemler ile yatay yüklere karşı dayanım sağlanmıştır. Yapı birimleri içerisinde yatayda bant pencereler yerleştirebilmek için kör kalıp elemanlardan yararlanılmış, kompleksi çevreleyen toprak duvarlarda yapı ve çevre arasında bir bağ kurabilmek adına boşluklar bırakılmıştır. Toprak duvarların yüzeyleri, katmanları ve toprak dokusunu görebilmek adına sıvanmamıştır (URL-9) (Resim 17).



Resim 17. SanBao Peng Müzesi
Kaynak : (URL-9)

Tucson Dağı Rehabilitasyon Merkezi

2012 yılında Sonoran Çölü , Arizona'da tamamlanan yapı, Dust mimarlık tarafından tasarlanmıştır. Yapının konumlandığı alan çok çeşitli canlı yaşamına sahiplik ettiği için amacı doğaya zararı minimum olan, gömülü enerjisi düşük olan ve malzeme etkin bir tasarım yapmak olmuştur. Özel bir konut olarak tasarlanan yapı incelendiğinde, yapı kütesinin çevre ile olan uyumu göze çarpmaktadır. Bina ve çevre ilişkisinde hiyerarşik bir yapılanma olmadığı görülmektedir. Yapı yalnız yükseltilmiş zemin kattan oluşmaktadır. Plan kurgusu yapı kütesinin oluşmasını sağlamaktadır. Uyuma, yaşama , eğlenme gibi fonksiyonlarla bağdaştırılan mekânlar yaratılmıştır ve belirli bir geometrik formdan bağımsız bir kütle meydana getirilmiştir. Doğayla bütünleşik yapı tasarımı fikri planda da etkili olmaktadır. Yaratılan her mekândan diğer mekânlara geçiş için yapının dışına çıkılmakta ve dış mekândan içeriye giriş yapılmaktadır (Resim 18).



Resim 18. Tucson Dağı Rehabilitasyon Merkezi
Kaynak : (URL -24)

Yapının bütününde sürdürülebilirlik ilkesi doğrultusunda toprak duvarlar kullanılmaktadır. Sıkıştırılmış Toprak Tekniği ile yapılan duvarlar betonarme temel ve subasmanlar üzerinde yükseltilmektedir. Toprak duvarlar betonarme elemanlarla birlikte taşıyıcı sistemi meydana getirmektedir. Toprak duvarlar dış ve iç mekânı ayırıcı ya da iç mekânı bölücü olarak yapıda kullanılmaktadır. Düşeyde ve

yatayda kullanılan betonarme elemanlar sayesinde kapı ve pencere için açılan açıklıklar geçilmektedir (Resim 19).



Resim 19. Tucson Dağı Rehabilitasyon Merkezi
Kaynak : (URL -24)

Sıkıştırılmış toprak duvarlar çöl ortamında konumlanmakta olan yapının termal davranışını da etkilemektedir. Termal kütle olarak davranacak ve yaz aylarında fazla güneş ışığının kütle içerisine girmesini engelleyecektir. Kış aylarında ise içerideki ısının kütle dışına kaçışını engelleyecektir. Sıkıştırılmış Toprak Duvarların kullanıldığı bir diğer alan ise ıslak hacimlerdir. Bu alanlarda duvarlardan tesisat geçirilmektedir ancak suyla temasın direk olduğu noktalarda duvarlar betonarme taşıyıcıların üzerinde yükseltilmiştir. Gerekli görüldüğü noktalarda ise sıkıştırılmış duvarlara seramik kaplama yapılmıştır. Yaşama alanlarında kullanılan toprak duvarlarda bir tuğla ya da gazbeton blok duvara asılır gibi aksesuar asıldığı görülmektedir. Konforlu alanlar yaratabilmek adına duvarlarda şömine bacaları açılmıştır. Duvar yüzeyleri ise sıvanmamış, dokusu görünür halde bırakılmıştır (Resim 20).



Resim 20. Tucson Dağı Rehabilitasyon Merkezi
Kaynak : (URL -24)

BKM Köyceğiz Plato

Muğla'nın Köyceğiz ilçesi, Döğüşbelen Köyünde bulunan konaklama fonksiyonlu yapı, daha önce başka bir proje için inşa edilmiş mütemadi betonarme temel üzerine yerleştirilmiştir. Planda 10mx32m ölçülerindedir. Kat yüksekliği 3m olan yapının duvar kalınlığı 50cm'dir. İç duvarlarda ise mekânda alan kazanmak amacı ile 25cm'lik kalınlık tercih edilmiştir. Toprak malzemesi alandan temin edilen yapının kapı ve pencere boşluklarında ahşap lentolar kullanılmıştır (E. Alışan, kişisel iletişim, 2021) (Resim 21).



Resim 21. BKM Köyceğiz Plato
Kaynak : Erkan Alışan Arşivi

Ahşap kirişlerin kullanıldığı çatı sisteminde örtü malzemesi olarak aşağıdan yukarıya sırasıyla kargı çubukları, izolasyon malzemesi ve sıcaklık etkisini azaltmak için iki kat ahşap kaplama kullanılmıştır. Yapı duvarlarını atmosferik etkilerden korumak için çatı, saçaklı olarak inşa edilmiştir. Ön cephede 4m, arka cephede ise 3m genişliğinde veranda bulunmaktadır (E. Alışan, kişisel iletişim, 2021) (Resim 22).



Resim 22. BKM Köyceğiz Plato
Kaynak : Erkan Alışan Arşivi

Islak hacimlerinde su geçirimsiz doğal kireç sıva kullanılan yapının ısıtma ile ilgili tesisatları zemindeki ahşap döşemenin altından geçirilmiştir. Uygulaması Erkan Alışan tarafından yapılan yapı, 2015-2016 yılları arasında yaklaşık 11 ayda tamamlanmıştır.

SONUÇ

Sıkıştırılmış Toprak Yapım Tekniği MÖ 9000’li yıllardan itibaren birçok farklı kültürde görülen ve çeşitli isimlerle anılan, uygulama sırasında yapı tiplerinde sınırlamanın yapılmadığı; saray, konut, şehir duvarı gibi örnekleri bulunan bir yapım sistemidir. Geleneksel örnekler incelendiğinde iklimin ve bitki örtüsünün belirleyici faktörler olduğu çöl bölgeleri ve Antarktika dışında geniş bir coğrafyada yapı örneklerine rastlanıldığı görülmektedir. Günümüze ulaşan yapılan incelendiğinde tekniğin gerek

malzeme gerekse uygulama anlamında yapıldığı her döneme uyum sağlayabildiği, üzerine etkiyen yüklere ve atmosferik koşullara dayanabildiği ortaya çıkmaktadır.

Dünya nüfusunun hala 3'te 1'lik gibi büyük bir bölümünün toprak yapılar da yaşadığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda halihazırda tartışma konusu olan toprak yapıların dayanıksızlığı argümanı, özellikleri geliştirilmiş STYT tekniği doğru uygulandığında geçerli değildir. Çalışmanın büyük bir bölümünde anlatılmakta olan stabilize edilmiş sıkıştırılmış toprak kavramı, sistemin durabilite ve dayanım özelliklerini geliştiren yeni bir yöntemdir. STYT'de başarılı sonuçlar elde edebilme süreci; toprak seçimi, eklenen katkı, miktarı, uygulanan kalıplama, sıkıştırma yöntemi, kürlenme ve yüzey bitirmesi gibi birçok etken tarafından şekillenmektedir. Bu etkenler geleneksel ve günümüz örnekleri karşılaştırıldığında birçok farklılık göstermektedir. Günümüz örneklerinde toprak yapısı değişmekte, katkı türleri farklılaşmakta, kalıplama ve sıkıştırma yöntemleri ise çeşitlenmektedir. Geleneksel örneklerle günümüz örnekleri arasında en büyük fark, karışıma eklenen katkı maddeleridir. Üretilen yapısal elemanın durabilitesini arttıran katkı maddesinin oranı, kullanılan toprağın kil ve kum oranına göre ayarlanabilmektedir. Malzemeye ilave edilen katkılar dışında STYT elemanlar içerisinde donatı kullanımı, duvarların çelik/ağaç/betonarme hatıl bağlantıları ve taşıyıcı duvarların betonarme temellere ya da subasmanlara oturtulması sistemin yapısal özelliklerini arttıran yöntemlerden bazılarıdır.

Yapı tasarım süreci birçok disiplinle iş birliği içerisinde ilerleyen bir süreçtir. STYT yapıların, yapıda konforun sağlanabilmesi açısından Yapı Fiziki Bilimi ile yakından ilişkili olduğu bilinmektedir. STYT elemanlar günümüz yöntemlerinde kullanılan modüler elemanlarla kıyaslandığında daha az boşluklu bir yapıya sahiptir ve bu sebeple akustik performansları yüksektir. Kullanılan malzeme doğası gereği yanmayan bir malzemedir ve yüksek bir yangın dayanımına sahiptir. STYT elemanlar kesit kalınlığı açısından değerlendirildiğinde termal konforu sağlayabilecek ölçülerdedir ancak bunun sağlanamadığı koşullarda günümüzde sıklıkla kullanılan ısı yalıtım malzemeleriyle birlikte kullanılabilir. Kaynağın doğal olması, teminin kolay olması, kimyasal içeriğinin düşük olması gibi sebeplerle sürdürülebilirlik kavramı ile ilişkisi kuvvetlidir.

Araştırmada ayrıntılı olarak verilen örnekler incelendiğinde tekniğin günümüzde aktif olarak kullanılacağı görülmektedir. Tekniğin taşıyıcı unsur, bölücü eleman ve tasarım objesi olarak kullanıldığı örnekler bulunmaktadır. Yapım sisteminin çelik, betonarme ve ağaç elemanlarla birlikte desteklenmesi taşıyıcı sistem duvar kalınlıklarının azaltılmasında, duvar içindeki boşlukların geçilmesinde ve yatay/düşey hatıl oluşturarak deprem dayanımında olumlu etki etmektedir. Yapım tekniğinin mevcut uygulamalar ile uyumu, taşıyıcılığı, yapıda konforu sağlayabilecek koşulları sağlayabilmesi, kullanılan malzeme bakımından sürdürülebilirlik kavramını karşılayabilmesi günümüz yapı tekniklerine iyi bir alternatif olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Aghazadeh, E. (2011). *KİREÇ VE ALÇI İÇEREN TOPRAK YAPI ELEMANLARININ FİZİKSEL VE MEKANİK ÖZELLİKLERİ*. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Alışan, E. (2021). *Ülkemizde Uygulanan İlk Örnekler Üzerine Bir Görüşme* [Online].

Bui, Q.-B., Morel, J.-C., Hans, S., & Walker, P. (2014). Effect of moisture content on the mechanical characteristics of rammed earth. *Construction and Building Materials*, 54, 163-169. <https://doi.org/10.1016/j.conbuildmat.2013.12.067>

Burroughs, S. (2008). Soil Property Criteria for Rammed Earth Stabilization. *Journal of Materials in Civil Engineering*, 20(3), 264-273. [https://doi.org/10.1061/\(ASCE\)0899-1561\(2008\)20:3\(264\)](https://doi.org/10.1061/(ASCE)0899-1561(2008)20:3(264))

Çepel, N. (1988). *Toprak ilmi.pdf*. İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Yayınları.

Easton, D., & Easton, T. (2012a). Modern rammed earth construction techniques. İçinde *Modern Earth Buildings* (ss. 364-384). Elsevier. <https://doi.org/10.1533/9780857096166.3.364>

- Easton, D., & Easton, T. (2012b). Modern rammed earth construction techniques. İçinde *Modern Earth Buildings* (ss. 364-384). Elsevier. <https://doi.org/10.1533/9780857096166.3.364>
- Ercan, O. (2020). *APOLLONÍA ad RHYNDACUM NEKROPOLÜ KERPIÇ MEZARLARI*. Uludağ Üniversitesi.
- Fernández-Puertas, A. (t.y.). *El Alcázar del Sultán (hoy Comares) y el Alcázar del Jardín Feliz (hoy Leones), según los Dīwānes de Ibn al-Jatīb e Ibn Zamrak*. 28.
- Gramlich, A. N. (2013). *A CONCISE HISTORY OF THE USE OF THE RAMMED EARTH BUILDING TECHNIQUE INCLUDING INFORMATION ON METHODS OF PRESERVATION, REPAIR, AND MAINTENANCE*. University of Oregon.
- Guillard, H., & Houben, H. (1994). *Earth Construction, A Comprehensive Guide*. Intermediate Technology Publications.
- Harris, C. (2013). The Potala Palace: Remembering to Forget in Contemporary Tibet. *South Asian Studies*, 29(1), 61-75. <https://doi.org/10.1080/02666030.2013.772816>
- Jaquin, P. A., Augarde, C. E., Gallipoli, D., & Toll, D. G. (2009). The strength of unstabilised rammed earth materials. *Géotechnique*, 59(5), 487-490. <https://doi.org/10.1680/geot.2007.00129>
- Jaquin, Paul A. (2008). *Analysis of Historic Rammed Earth Construction*. 177.
- Jaquin, Paul A. (2008). *Analysis of historic rammed earth construction*. Durham University.
- Jaquin, Paul A., Augarde, C. E., & Gerrard, C. M. (2008). Chronological Description of the Spatial Development of Rammed Earth Techniques. *International Journal of Architectural Heritage*, 2(4), 377-400. <https://doi.org/10.1080/15583050801958826>
- Kafesçioğlu, R. (1980). *Yapı Malzemesi Olarak Kerpilin Alçı ile Stabilizasyonu*.
- Koçu, N., Zerr, S., & Korkmaz, N. (2004). *KERPIÇ MALZEME İLE ÜRETİLEN YAPILARDA DEPREM ETKİLERİNİN TESPİTİ*. 11.
- Kömürçüoğlu, E. A. (1962). *Yapı Malzemesi Olarak Kerpiç ve Kerpiç İnşaat Sistemleri* (1. bs). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Maniatidis, V., & Walker, P. (2003). *A Review of Rammed Earth Construction.pdf*.
- Pevsner, N., (27) Fleming, J., & Honour, H. (1966). *The Penguin Dictionary of Architecture*. Penguin Books.
- Sammis, T. (t.y.). *Soil Texture Analysis*.
- Shrestha, K. C., Aoki, T., Miyamoto, M., Wangmo, P., Pema, Zhang, J., & Takahashi, N. (2020). Strengthening of rammed earth structures with simple interventions. *Journal of Building Engineering*, 29, 101179. <https://doi.org/10.1016/j.jobbe.2020.101179>
- Soebarto, V. (2009). *ANALYSIS OF INDOOR PERFORMANCE OF HOUSES USING RAMMED EARTH WALLS*. 9.
- Walker, P., Keable, R., Martin, J., Architects, J., & Maniatidis, V. (t.y.). *Rammed earth: Design and construction guidelines*. 11.
- Windstorm, B., & Schmidt, A. (2013). A Report of Contemporary Rammed Earth Construction and Research in North America. *Sustainability*, 5(2), 400-416. <https://doi.org/10.3390/su5020400>

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL1 https://en.wikipedia.org/wiki/Rammed_earth#:~:text=Rammed%20earth%2C%20also%20known%20as,chalk%2C%20lime%2C%20or%20gravel. (Erişim Tarihi: 15.02.2021)
- URL2 <https://www.nedirnedemek.com/stabilize-etmek-ne-demek.> (Erişim Tarihi: 15.02.2021)
- URL3 [https://www.greenspec.co.uk/building-design/rammed-earth/.](https://www.greenspec.co.uk/building-design/rammed-earth/) (Erişim Tarihi:17.02.2021)
- URL4 <http://www.rammedearthconstructions.com.au/rammed-earth-info/> . (Erişim Tarihi: 12.02.2021)
- URL5 <https://www.youtube.com/watch?v=3RyHy1bNJuU> . (Erişim Tarihi: 02.02.2021)
- URL6 <https://www.youtube.com/watch?v=9aFrWWON8VE> (Erişim Tarihi: 12.03.2021)
- URL7 <https://www.youtube.com/watch?v=TjyGOOtOFik> (Erişim Tarihi: 15.03.2021)
- URL8 <https://www.youtube.com/watch?v=3RyHy1bNJuU> (Erişim Tarihi: 16.03.2021)
- URL9 <https://www.archdaily.com/882468/sanbaopeng-art-museum-dl-atelier/59f2b979b22e385b59000048-sanbaopeng-art-museum-dl-atelier-photo> (Erişim Tarihi:10.03.2021)
- URL10 https://line.17qq.com/articles/lcmmlgkdv_p2.html (Erişim Tarihi: 21.02.2021)
- URL11 https://www.reddit.com/r/FallofCivilizations/comments/f8qwtl/the_crumbling_ruins_of_a_han_era_watchtower_along/ (Erişim Tarihi: 18.03.2021)
- URL12 https://www.reddit.com/r/ArchitecturalRevival/comments/ilsu9g/ancient_berber_architecture_in_ait_benhaddou/ (Erişim Tarihi: 18.03.2021)
- URL13 <https://www.archdaily.com.br/br/950945/o-que-ebioconstrucao/5fa4548e63c017759b0003a2-o-que-e-bioconstrucao-imagem> (Erişim Tarihi: 05.02.2021)
- URL14 <http://www.jiudi.net/2018/content/?3250.html> (Erişim Tarihi: 14.03.2021)
- URL15 <http://rammedearthconsulting.com/rammed-earth-consulting-contact.htm> (Erişim Tarihi: 03.03.2021)
- URL16 <https://docplayer.es/112553751-El-tapial-alivianado.html> (Erişim Tarihi: 05.02.2021)
- URL17 https://www.youtube.com/watch?v=7JqIOePXZfM&ab_channel=TheNomadicBull (Erişim Tarihi: 16.03.2021)
- URL18 <https://www.fab-form.com/fastfoot/fastfootProjectMuskokaSustainableBuilders.php> (Erişim Tarihi: 14.02.2021)

TABLO 1-2 ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL19 <https://hometipsforwomen.com/building-rammed-earth-materials> (Erişim Tarihi: 25.03.2021)
- URL20 https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87in_Seddi (Erişim Tarihi: 25.03.2021)
- URL21 <https://www.archdaily.com/370237/tucson-mountain-retreat-dust> (Erişim Tarihi: 25.03.2021)
- URL22 <https://www.archdaily.com/771780/the-great-wall-of-wa-luigi-rosselli> (Erişim Tarihi:25.03.2021)
- URL23 <https://gaiadergi.com/turkiyede-bir-komun-denemesi-ax-u-av-komunu/> (Erişim Tarihi:25.03.2021)
- URL24 <https://www.archdaily.com/370237/tucson-mountain-retreat-dust> (Erişim Tarihi: 03.05.2021)

GASTRONOMİ VE SANATTA YENİ BİR TEMSİL: “NATURE CUITE”

Sami Sonat ÖZDEMİR
Balıkesir Üniversitesi, Türkiye
ssonatozdemir@balikesir.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-4796-6083>

Selvihan KILIÇ ATEŞ
Balıkesir Üniversitesi, Türkiye
selvihankilic@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8967-5490>

<i>Atf</i>	Özdemir, S., S. ve Kılıç Ateş, S. (2021). GASTRONOMİ VE SANATTA YENİ BİR TEMSİL: “NATURE CUITE”. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1058-1072.
------------	---

ÖZ

Bu makalede, yiyecek ve içeceklerin sanata konu olma olgusu sanat tarihi doğrultusunda ele alınarak, natürmort çerçevesinde incelenmekte ve gastronomi ve mutfak sanatları bağlamında oluşturulan çağdaş yiyecek-içecek sunumlarının sanatsal temsiline yeni bir bakış olarak, “Nature Cuite” kavramı ortaya atılmaktadır. Nature cuite, natürmortun “ölü doğa” ifadesiyle temsil edilmesine benzer olarak, “pişmiş doğa” ifadesiyle kavramsallaştırılabilir. Kavramı natürmorttan ayıran en temel nokta, sanatsal bakış açısıyla değerlendirilen unsurların, sunum tabakları ve pasta tasarımları gibi tüketilmek üzere sunulmuş yiyecek-içecekleri içeren, gerçek ve eşzamanlı olarak deneyimlenebilen tasarımlar olmasıdır. Çalışma kapsamında nature cuite’ nin sanatsal bağlamda konumlandırılması için, gastronomi ve mutfak sanatları alanında çalışan şef ve eğitimcilerin sosyal medya aracılığıyla paylaştığı çok sayıda görsel incelenmiş ve çalışmanın amacına uygun olduğu değerlendirilen tasarımları temsil eden görseller, gerçekleştirilen iletişim süreçleri doğrultusunda araştırmaya dahil edilmiştir. Söz konusu tasarımlar, temel noktalarıyla bir sanat akımının özelliklerini yansıttığı tespit edilen sunumlar arasından seçilerek değerlendirmeye alınmıştır. Bununla birlikte, gastronomi ve mutfak sanatları alanında gerçekleştirilen yiyecek-içecek sunumları sanat bağlamında değerlendirildiğinde; özellikle alanda faaliyet gösteren şeflere ait yenilikçi tasarımların önemli bir ölçüde, sanat akımları doğrultusunda değerlendirilebilir olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmada yer verilen yiyecek-içecek sunumlarına ilişkin tasarımların birer sanat eseri olarak ele alınması ve ilgili literatür kapsamında değerlendirilmesinin, bu alanda gerçekleştirilecek yeni çalışmalar için ufuk açıcı olduğu ifade edilebilir. Yiyecek-içecek sunumlarının belirli bir sanat akımıyla temsilini ele alan veya spesifik bir yiyecek-içecek ürünü kullanılarak gerçekleştirilen sunumları sanat akımları çerçevesinde değerlendiren gelecek çalışmalar, bu çalışmada ortaya atılan nature cuite kavramının anlamını destekleyebilecektir.

Anahtar Kelimeler: Gastronomi, Sanat Tarihi, Natürmort, Yiyecek Sanatı, Nature Cuite.

A NEW REPRESENTATION IN GASTRONOMY AND ART: “NATURE CUITE”

ABSTRACT

The phenomenon of food and beverages is long being used as a subject of art. In this article, this phenomenon is analyzed in the context of art history, within the framework of still life. The concept of

“Nature Cuite”, a new perspective to the artistic representation of contemporary food and beverage presentations created in the context of gastronomy and culinary arts, is put forward in the study. Nature cuite can be conceptualized with the expression of "cooked nature", similar to the representation of still life with the expression of "dead nature". The most basic point that distinguishes nature cuite from still life is that the elements that are evaluated from an artistic point of view are real and simultaneously experienced designs including plate and cake designs with food and beverages prepared for consumption. Within the scope of the study, a variety of images shared by chefs and educators working in the field of gastronomy and culinary arts through social media were examined to position the nature cuite in the artistic context; images of the designs that serve the purpose of the study were included in the research study in line with the followed communication processes. The designs were chosen from the group of representations that were determined to reflect the features of an art movement; they were carefully after this process. On the other hand, it was observed that when food and beverage presentations are evaluated in the context of gastronomy and culinary arts, innovative designs of chefs in the sector can also be classified as a part of art movements. It can be said that analyzing the designs of food and beverage presentations as pieces of art and within the scope of related literature can expand the horizon of future studies in the field. Future studies that focus on food and beverage presentations in the context of specific art movements or regard presentations with specific food and beverage products as parts of art movements may support the meaning of the concept of nature cuite put forward in this study.

Keywords: *Gastronomy, Art History, Still Life, Food Art, Nature Cuite.*

GİRİŞ

Yeme-içme olgusuna bakış, insanlığın varoluş serüveni süresince toplumsal, ekonomik, teknolojik ve sanatsal gelişmeler çerçevesinde önemli değişimlere konu olmuştur. Söz konusu değişimler, özellikle yiyecek ve içeceklerin biçim, anlam ve algı bakımından olay, olgu ya da durumlara bağlı olarak çağın olanakları ile dönüşmesiyle açıklanabilir. Sanatta yiyecek ve içecek temasının kullanımı, sanat tarihi boyunca sürekliliğini korumayı başarmış ve söz konusu unsurların görsel temsili, tarih öncesinden günümüze dek sanatla ilişkilendirilmiştir. 17. Yüzyıldan itibaren sanat alanında kullanılmaya başlanan natürmort, yiyecek ve içeceklerin sanatta temsilinin en önemli yolu olmuştur. Natürmort genel anlamda, çiçek, meyve, avlanmış hayvan, vazo, kitap gibi cansız, doğa ile bağı koparılmış nesnelere konu alan sanat eseri olarak tanımlanmıştır. Natürmort, Fransızca: "ölü doğa" anlamına gelen “Nature Morte” kelimesinden Türkçeye geçmiştir (İskender, 1997).

Eski Mısır mezarlarında ölüye sunulan yiyecekleri gösteren meyve, balık, tavuk ve testi tasvirleri natürmortun ilk örnekleri olarak kabul edilmiştir. Roma döneminde Herculanium ve Pompei’de küçük eşyalara, duvarlara gerek fresk gerekse mozaik ile natürmort resimler yapılmıştır. Gerçekçi ve dekoratif bir anlayışla toprak, cam ve metal kaplar içinde su, zeytinyağı ve şarap gibi içecekler ile dilimlenmiş ekmekler, yumurta, sebze ve meyveler, balık ve diğer deniz ürünlerini içeren yiyecekler, masada düzenlenmiş çiçeklerle birlikte resimlenmiştir (Bott, 2008). Eski Çağ’dan beri var olmuş bir resim türü olan natürmort, Orta Çağ’da dinî amaçlarla kullanılmıştır. 14. Yüzyıldan itibaren natürmort gerçek anlamda bir sanat akımı olarak görülmeye başlanmışsa da sıklıkla resimde ayrıntıya destek biçimler olarak işlenmiştir. Bu dönemde Giotto ve öğrencileri natürmort resmi, gündelik nesnelere tasvir eden dini duvar resimlerinde kurgusal nişler şeklinde canlandırmıştır. Geç Ortaçağ’da çoğunlukla çiçekler, hayvanlar ve cansız nesnelere içeren natürmort unsurları, daha da gerçekçi bir üslup ile boyanmış, yüzyılın sonlarında Flaman atölyeleri, sınır unsurlarının natürlizmini daha da ileri götürmüştür. Böylece, Orta Çağ ve takiben Rönesans boyunca Batı sanatında natürmortun, özellikle Kuzey Avrupalı sanatçıların çalışmalarında dini konuların gölgesinde kaldığı ve dini ve alegorik bir anlam kazandığı söylenebilir (Ekserdjian, 2018).

Jan van Eyck ve diğer Kuzey Avrupalı sanatçılar tarafından yağlı boya tekniğinin geliştirilmesi, renklerin yavaş kurumasını, karıştırma ve katman oluşturma niteliklerini ve hiper gerçekçi tarzda günlük nesnelere boyamayı mümkün kılmasıyla, 1400’lerin sonunda natürmort doğal unsurları konu edinmeye ve dinsel bağlamdan uzaklaşmaya başlamıştır. Doğaya dair incelemeler yapan Leonardo da Vinci ile

flora ve faunanın hassas renkli çizimlerini yapan Albrecht Dürer, natürmortu dinsel bağlamdan ayıran eserler veren ilk sanatçılar arasında yer almıştır (Ekserdjian, 2018). Bu tarihten sonra ve özellikle de 16. Yüzyılda doğaya olan ilginin artması ile, doğal nesnelere herhangi bir dini veya mitolojik çağrışımdan uzak çalışma nesnelere olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Kabuklar, böcekler, egzotik meyveler ve lale gibi çiçekler bu dönemde natürmort resimlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

1600'lü yılların başında Juan Sánchez Cotán, durağan sebze resimleriyle natürmortun İspanya'daki öncülerinden biri olmuş ve onunla başlayan süreçte, genel anlamda mutfak ve yiyecekleri içeren çalışmalar natürmortun önemli bir konusu haline gelmiştir. Örneğin bu dönemde Flaman sanatçı Joachim Beuckelaer tarafından tasvir edilen mutfak ve pazar sahneleri, tipik olarak mutfak gereçleri ve mutfak hizmetlileri ile bol miktarda yiyecek içermektedir (Bott, 2008).

Özellikle 1600'den sonraki natürmortların çoğu nispeten küçük resimler olsa da bu dönem türün gelişiminde önemli bir aşamayı temsil eder. Ahlaki öğretiler, alt bağlamlar olarak çalışmalar kapsamında ele alınmaya devam etse de, bu tür resimlerde dini içeriğin oldukça azaldığı söylenebilir. Natürmort resimler, 17. Yüzyılda daha da anlaşılmış ve dönemin pek çok ünlü ressamı tarafından konu olarak tercih edilmiştir. Rembrandt Harmenszoon van Rijn ve Diego Velasquez gibi birçok ünlü sanatçı bu dönemde natürmort eserler ortaya koymuştur. 17. yüzyılda Hollanda'da yapılan natürmort resimler tüm Avrupa'yı etkilemiş ve resim sanatında natürmortun kullanımı hususunda öncü olmuştur. Özellikle Hollanda resim sanatının temsilcilerinden Jan van Huysum'un natürmortlarında, meyveler ve çiçekler son derece canlı ve gerçekçi biçimde resmedilmiş, ayrıntılar özenle işlenmiş, şeffaflık ve ışık etkileyici bir şekilde betimlenmiştir. Bu dönemde ayrıca, rokoko tarzında çiçek dekorasyonu porselen, duvar kâğıdı, kumaş ve oymalı ahşap mobilyalarda çok daha yaygın hale gelmiştir (Schneider, 2009).

18. Yüzyıl, natürmort ve mutfak ilişkisine dair daha çarpıcı örnekleri içeren bir dönem olarak ön plana çıkmaktadır. Bu dönemde resimler, dini ve alegorik çağrışımlardan tamamen uzaklaşmış ve adeta mutfak masası ve günlük yiyecekleri sergileyen, çeşitli renk ve formların hesaplanmış tasvirlerine dönüşmüştür. Bu dönemde, Hollanda tarzı gerçekçilikten daha yumuşak armonilere kadar çeşitli teknikler kullanmış, özellikle Jean-Baptiste-Siméon Chardin'in kompozisyonlarında söz konusu teknikler aracılığıyla, küçük ve basit yiyecek ve mutfak nesnelere etkili bir tarzda resmedilmiştir (Bott, 2008).

18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini gösteren neoklasizm akımı ile, natürmort resim türü nispeten önemini yitirmeye başlamış, buna karşın 19. Yüzyıl sanat akımlarından realizm ve romantizm ile portre formunda yeniden canlanmıştır. Francisco Goya, Gustave Courbet ve Eugène Delacroix'in natürmortları, bu dönemde güçlü bir duygusal anlatım ile kurgulanan eserlere örnek olarak gösterilebilir. Édouard Manet ise, Chardin'i anımsatan natürmort konuları ve kullandığı oldukça zengin tonal değerlerle, 19. Yüzyılda ortaya çıkan bir başka akım olan empresyonizme ilişkin örnekler vermiştir. Daha geleneksel bir teknik kullanan Henri Fantin-Latour ise, bu dönemde zarif çiçek resimleri ile ünlenmiştir. Ayrıca çalışmalarında doğaya ait unsurları kullanmayı seven ve basit olguların saf güzelliğini yansıtan Vincent van Gogh'un "Ayçiçekleri" eseri, 19. yüzyılın en tanınmış natürmort resimleri arasında yer almıştır (Rowell, 1997).

Sanatta pek çok eğilimin hâkim olduğu 20. yüzyılın ilk yarısında Paul Gauguin, Pierre Bonnard ve Édouard Vuillard gibi sanatçılar natürmort resimlerinde Japon baskılarından ilham almış, Odilon Redon da bu dönemde özellikle çiçekleri konu alan önemli natürmort eserler ortaya koymuştur. Henri Matisse ise, parlak renkler, kalın ve düz hatlar ile çok renkli natürmortlar kurgulamıştır. Bununla birlikte, Maurice de Vlaminck ve André Derain gibi fovist sanatçılar natürmortlarında, saf renk ve soyutlamayı ele almışlardır. Bu dönem sanatçılarından Pablo Picasso, Georges Braque ve Juan Gris gibi kübist sanatçılar natürmort çalışmalarında, nesnelere saf geometrik formlara ve düzlemlere dönüştürmeye odaklanmışlar; düşüncenin ve seçimin önemini vurgulayan Marcel Duchamp ve Dada hareketinin diğer üyeleri ise; üç boyutlu "hazır" natürmort heykeller yaratmışlardır. Bununla birlikte, 20. Yüzyılda eserler veren fütürist ve sürrealist sanatçılar natürmortu, bazı sembolik anlamları geri kazanmak için kullanmışlardır. Örneğin Joan Miró'nun natürmort resimlerinde nesnelere, hacimsiz ve iki boyutlu bir düzlemde uçuşur şekilde tasarlanmıştır. 20. Yüzyılın ilk yarısına damga vuran önemli natürmort

ressamlarından biri olan Giorgio Morandi ise metafizik akımından etkilenmiş ve masa üstüne konmuş günlük mutfak aletlerini ve şişeleri tasvir eden çalışmalarında az renk ile yalın bir etki bırakan güçlü, basit, gizemli ve düşünsel bir atmosfer yaratmıştır (Rowell, 1997).

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumun değişen yapısı paralelinde ortaya çıkan tüketim toplumunun günlük kullanım ürünleri nesnellik içinde resim sanatına dahil olmuştur. Bu dönemde yeni bir natürmort biçimi olarak ortaya çıkan pop sanat tarzı eserler yaratılmış, özellikle Andy Warhol'un "Campbell's Çorba Kutuları" gibi metalaşmış imgeler, pop sanat ikonografisiyle resimlenmiştir. Ayrıca, 1970'lerde Don Eddy ve Ralph Goings gibi sanatçılar illüzyonist temsil ile fotogerçekçi anlayışta natürmortlar ortaya koymuşlardır (Bott, 2008). 20. Yüzyılın ikinci yarısı ve 21. Yüzyılda natürmort kavramının, geleneksel iki boyutlu sanat formlarının ötesine geçerek, heykel, performans ve yerleştirme gibi üç boyutlu sanat formlarına ve hatta video sanatına yayıldığı görülmektedir. Son dönemde bilgisayar sanatı ve dijital sanatla birlikte natürmort kavramı dijital teknolojiyi de içine almış, hatta bazı natürmort çalışmalarında, buluntu nesnelere, fotoğraflar, videolar ve sesler de bir arada kullanılmıştır (Bird, 2016).

Yiyecek-içecek öğelerinin sanatta temsiline dair örnekler natürmortun tarihsel gelişim süreci içerisinde ortaya konulmuş olsa da bu unsurların özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlı başına birer sanat eseri olarak ele alınabilirlikleri konusu değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle 1970'lerden itibaren yeni mutfak (nouvelle cuisine) akımının Fransa'da ortaya çıkmasıyla, şefler kişiselleştirilmiş bir stil geliştirme imkânı bulmuş ve bu durum da hazırlanan sunum tabaklarının estetik yönünü geliştirmiştir. Bununla birlikte, yeni mutfak akımının küçük porsiyonlarda servis edilen, sade, yaratıcı ve estetik sunumlar aracılığıyla temsil edilmesi, hazırlanan tabakların minimalizm çerçevesinde modern sanat olarak nitelenebilecek derecede görsel estetiği vurgulayan bir yapıya bürünmesini sağlamıştır (Gillespie, 1994: 22). Bu çalışmanın kapsamında değerlendirilen öğelerden pasta tasarımları da tarihsel süreç içerisinde postmodern döneme dek birçok değişime uğramış ve sanatsal üretim bağlamında değerlendirmelere konu olmuştur (Humble, 2010).

Yiyecek ve içeceklerin sunumunu içeren tabakların ve pasta tasarımları gibi ürün bazlı tasarımların sanat eseri olarak tanımlanması ve "yiyecek sanatı" kavramıyla nitelendirilmesi mümkündür (Telfer, 2013). Tüketim toplumunun ön plana çıktığı son dönemde ortaya çıkan yeni formlar içerisinde yiyecek ve içeceklere haiz formlar olarak bu tabak ve pasta tasarımlarının sanatta yiyeceğin temsiline yeni bir bakışı temsil edebileceği değerlendirilebilir. Burada bahsi geçen yiyecek-içecek öğelerinin başlı başına birer sanat eseri olarak değerlendirilmesi, bununla birlikte sıklıkla ticarete konu olan ve tüketilmek üzere hazırlanmış tasarımları içermesi, yiyeceğin sanatta temsiline natürmorttan farklı bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir. Bu durum söz konusu unsurların sanatsal çerçevede konumlandırılması hususunda yeni bir kavrama ihtiyacı ortaya çıkarmaktadır. Böylece bu çalışmada ele alındığı haliyle *nature cuite, tüketilmek üzere hazırlanmış ve sanat tarihi çerçevesindeki belirli bir sanat akımı içerisinde değerlendirilebilecek olan; aynı zamanda da sanatın temel niteliklerine sahip, yiyecek ve içecek sunumlarına ilişkin tasarımlar* olarak tanımlanabilir. Yiyecek sanatı başta olmak üzere, tüketim olgusunun bir yaratının sanat olarak değerlendirilmesine engel olamayacağı gerçeği (Monroe, 2007), kavramın temel belirleyicisi olan, özellikle tüketim için hazırlanan yiyecekler üzerinden ele alınmasını desteklemektedir.

Bu araştırma kapsamına dahil edilen yiyecek-içecek sunumları, şeflerin tasarım anlayışı, malzeme kullanımları, kompozisyon düzenleri ve kullanılan yiyeceklerin görsel anlatıma etkisi açılarından değerlendirilmiştir. Bu sunumlar, *nature cuite* örnekleri olarak sanat akımları çerçevesinde ele alınmış ve incelenmiştir. Böylece gastronomi ve mutfak sanatları alanı ve sanat ilişkisine yeni bir bakış açısıyla ışık tutulmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada ilk olarak basılı ve elektronik kaynaklar aracılığıyla konu ile ilgili detaylı bir literatür taraması gerçekleştirilerek, araştırma kapsamında ele alınan gastronomi ve sanat ilişkisi, sanat tarihi bağlamında ortaya konulmuştur. Söz konusu kavramsal analiz, yiyecek ve içeceklerin geçmişten bugüne

sanatta obje olarak temsili ve yiyeceğin sunumuna yönelik modernist yaklaşımlar da göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışma kapsamında ele alındığı haliyle, nature cuite örnekleri olarak belirlenen sunumları temsil eden görseller, detaylı bir sosyal medya taramasının ardından belirlenen çok sayıda öge arasından, araştırmanın amacına uygunlukları doğrultusunda seçilerek değerlendirmeye alınmıştır. Çalışma kapsamında analiz edilen yiyecek sunumlarına ilişkin görsellerin belirlenmesi aşamasında amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. Böylece nispeten küçük bir örneklem dahilinde maksimum çeşitlilikte bir temsil hedeflenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 108). Değerlendirmeye alınan görsellerin çalışma kapsamında kullanılabilmesi için gerekli izinlerin alınmasına yönelik iletişim süreçleri işletilmiştir. Bu süreçte çalışmanın amacı doğrultusunda kullanılmak üzere talep edilen görsellerin orijinal versiyonları, paylaşıldıkları sosyal medya hesabına sahip olan kişilerden elektronik posta aracılığıyla temin edilmiştir. Çalışmaya dahil edilen nature cuite örnekleri, nitel araştırma yöntemleri doğrultusunda betimsel analize tabi tutulmuş ve örnekleme oluşturan görseller farklı sanat akımları çerçevesinde incelenerek değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu çalışma kapsamında, nature cuite örnekleri olarak değerlendirilen tasarımlar gerçekleştirilen analizler neticesinde kubizm, soyut dışavurumculuk, pop sanat, gerçeküstücülük, minimalizm ve dışavurumculuk akımları ile ilişkilendirilmiş ve örneklendirilmiştir. .

Kübizm ve Nature Cuite

Kübizm, 1900'lü yılların başında resimde ortaya çıkan bir değişim ve dönüşümün temsilcisidir. Söz konusu değişim ve dönüşümler, doğanın verdiği şartların dışında resmin bağımsızlığına dayanmaktadır. Kübist ressamlar, resimde yanılsama kavramına ciddi bir başkaldırı olarak nitelenen kübizm aracılığıyla, kavramlarla bağlantılı gerçeklerle ilgilenmişlerdir (Gombrich, 1992). Kübizimde herhangi bir estetik yanılsama olmadan akılcı ve net bir bakışla hazırlanan eserlerde formlar, küçük küpler halinde parçalanmış ve adeta yapbozu bir bütün haline getirmek izleyicinin görevi haline gelmiştir. Kübizimde sanatçı bir anlamda, bilimin uzam ve zaman ile ilgili ön koşullarına yanıt vermektedir (Apollinaire ve Eimert, 2010; Alparslan, 2019).



Resim1. Kübist nature cuite örneği

Kaynak: URL-1

Resim 1'de yer alan görsel, kübist nature cuite örneği olarak değerlendirilmektedir. Görselde, bitter çikolata, sütlü çikolata, beyaz çikolata ve karamelin oluşturduğu soyut formları görmekteyiz. Farklı içeriğe sahip çikolataların tonal değerleri ve dokusal etkilerinden yararlanılarak oluşturulan katmanların

kesişimleri, ön arka ilişkisi ile kompoze edilmiştir. Farklı boyutlardaki çikolata parçaları açık, orta ve koyu değerlerin yanı sıra, şeffaflık etkisiyle de kompozisyonu desteklemiştir. Beyaz bir tabağın içinde sunulan düz, kare çikolata formları kübizmin derinlik algısından uzak geometrik şekilleri ile bağ kurmuştur. Değişik bakış açılarından gözlemlenebilen nesnelere, keskin hatlı yapılarıyla hacimsiz bir düzlemde hem parçadan bütüne hem de bütünden parçaya giden bir anlayışla düzenlemiştir. De Stijl akımı temsilcisi Piet Mondrian çalışmalarını da anımsatan tabak tasarımı, kompozisyonun temel unsurlarını ön plana çıkarmaktadır.

Soyut Dışavurumculuk ve Nature Cuite

Soyut dışavurumculuğun altyapısını oluşturan dışavurumculuk (Ekspresyonizm), modern sanat hareketlerinden biri olarak 20. Yüzyılın başlarından itibaren Almanya’da, endüstriyel yaşamın beraberinde getirdiği yeni yaşam koşullarına uyum sağlayamama neticesinde ortaya çıkan isyanın sonucu olarak değerlendirilmiştir. Soyut dışavurumculuk ise toplumsal ve siyasal baskı nedeniyle Avrupa’dan kaçan sanatçılar tarafından Amerika’da kurulan bir sanat akımıdır. Soyut dışavurumculuk ile sanatçılar, baskıdan uzaklaşarak kendilerini özgürce ifade etme yollarını aramışlardır. Soyut dışavurumculuk akımına dair ilk örnekler büyük ölçüde kübizm ve sürrealizmden etkilenmiştir (Richard, 1991; Ahmetoğlu ve Denli, 2013).



Resim2. Soyut dışavurumcu nature cuite örneği

Kaynak: URL-2

Resim 2’de yer alan görsel, soyut dışavurumcu nature cuite örneği olarak değerlendirilmiştir. İçten dışa doğru açılan spiral kesik çizgiler ile tasarlanan siyah bir tabağın içinde sunulan domuz göbeği, ışgın yaprağı, japon kabağı, ıspanak, mantar, yumurta sarısı, siyah pirinç ve soslar görülmektedir. Tabakta sunulan nesnelere, nokta ve çizgi öğeleri ile beraber dışavurumcu bir anlayışta düzenlenmiştir. İki zıt rengi bir araya getiren sarı sos ve mor sos ile oluşturulan noktalar, soyut dışavurumculuğun öncüsü Jackson Pollock’un boyayı damlatarak, akıtarak ve savurarak uyguladığı damlatma tekniğini

anımsatmaktadır. Duygusal ve dışavurumcu bir etki yakalayan tabak sunumu, renkli ve hareketli bir anlayış ile tasarlanmıştır.

Pop Sanat (Pop Art) ve Nature Cuite

Pop sanat, özellikle İngiltere'de ve Amerika'da soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçılar tarafından 1960'larda ortaya konulmuştur. Pop sanat, ticari kültürün sanat alanında kullanımına dair ilk ve yaygın örnekleri kapsamaktadır. Pop sanat kapsamına, sözcükler, ticari markalar, semboller, reklam panoları ve popüler olan birtakım görseller dahil edilebilir. Pop sanat kapsamında söz konusu unsurlar sanatçının bakış açısıyla organize edilerek, kimi zaman güldürücü kimi zaman düşündürücü sanatsal objelerin oluşturulması sağlanmıştır (Toptaş, 2017).



Resim3. Pop art nature cuite örneği

Kaynak: URL-3

Resim 3'te yer alan görsel, pop art nature cuite örneği olarak ele alınmaktadır. Beyaz bir zemin üzerinde yer alan mavi renkli daire formu ve üzerinde noodle kasesi ile iki katmanlı bir pasta görülmektedir. Pasta; mavi, sarı ve kırmızı renkli gıda boyası ile yapılan kese kâğıdı formu içinde patates kızartması ve kasede noodle ve steak kabartmalarıyla tasarlanmıştır. Uygulamada, popüler kültür imgeleriyle tüketim dünyasını sanatın içine katan pop sanat sanatçılarına benzer bir bakış açısı gözlemlenmektedir. Pop

sanatın popüler kitle kültürüne hizmet eden anlayışı ile bağ kuran pasta, doğu ve batı kökenli imgeleri bir araya getirerek günümüz tüketim alışkanlıklarını gözler önüne sermektedir. Pop sanatın dinamik ve canlı yapısı ile pastanın taze ve ilgi çekici tasarımı örtüşmüş haldedir.

Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Nature Cuite

Gerçeküstücülük, 1920'lerin ortasında Fransız şair André Breton tarafından 'Sürrealizm Manifestosu' ile duyurulmuştur. Düşüncenin, estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış ve mantık kontrollerinin geçerli olmadığı bir şekilde ifade edilmesini temsil eden gerçeküstücülük sayesinde sanat, sergiler ve resim galerileri gibi kısıtlayıcı alanlar ile sınırlanmamış ve daha geniş kitlelere ulaşmıştır (Breton, 2009). Gerçeküstücülük akımının ortaya çıkmasına, kuralcılığa karşı ve sürekli yenilenmeyi amaçlayan yapısıyla Dadaizm öncülük etmiştir. Gerçeküstücülük akımı temelde, birbirleriyle ilgisiz görünen, biçim ve nesnelere bir araya getirmek, bu nesnelere bir bütün içerisinde sunmayı hedefler. Bu akımda nesnelere alışılmadık biçimlerde betimlenmiş ve anlatımı çarpıcı hale getirmek için kontrast (zıt) renkler kullanılmıştır (Yalur, 2019).



Resim4. Sürrealist nature cuite örneği

Kaynak: URL-4

Resim 4'te yer alan görsel, sürrealist nature cuite örneği olarak ele alınmıştır. Ahşap görünümlü bir çerçeveye sahip ve siyah beyaz kareli görünümdeki satranç tahtası formundadır. Tasarımda çikolatalı pasta ile üzerinde dizilmiş beyaz ve siyah çikolata figürleri görülmektedir. Sıradan bir satranç tahtası ve satranç figürleri formunda gerçekçi bir tasarıma sahip olan pasta, Rene Magritte'nin yanıltıcı, resimsel bulmacalarla dolu üslubunu anımsatmaktadır. Sanatçı resimlerinde gerçekçi imgelerin sorgulanmadan benimsenmesine odaklanmış ve betimlenen gerçekliğe dikkatle bakılması gerektiğini savunmuştur. Kendi bağlamından koparılan satranç artık gerçeküstü bir önem atfedilerek bir yemek olarak sunulmuştur. Pasta tasarımında bir temsil olarak var olan nesnelere, günlük yaşamdaki gerçekliğin paradokslarla dolu ve farklı yorumlara açık yapısına gerçeküstü göndermeler içeren bir anlayış ile tasarlanmıştır.



Resim5. Sürrealist nature cuite örneği

Kaynak: URL-5

Resim 5’de bir diğer sürrealist nature cuite örneği ele alınmıştır. Görselde tuzlanmış uskumru, yaban turbu kreması ve dama tahtası formunda rokalı jelatin yer almaktadır. Dairesel bir anlayış ile yerleştirilen yiyecekler birbiri ile hem ilişkili hem de bağımsız bir görünüm sunmaktadır. Beyaz bir tabak içerisinde tonal ve plastik değerler ile fark edilen yaban turbu kreması paralelinde yer alan dama tahtası rokalı jelatin ve uskumru kuyruğunun sıra dışı duruşu göze çarpmaktadır. Ayrıca yeşil, beyaz ve kırmızı renkle sıralanan damlacıklar içerisinde kırmızı rengin odak olarak kullanıldığı görülmektedir. Üst üste katmanlanan yapı içerisinde, balık dilimlerinin üzerinde yer alan kızartılmış hamur ve onun üzerindeki mor renkli hercai menekşe ve rokalar ile yemek çizgisel düzeyde somutlaşmış düşünsel ve kurgusal olarak tasarlanarak sunulmuştur. Dama tahtasının simetrik dokusu ile zihinsel ve görsel bir imgeye karşılık gelen iç içe geçmiş bir bütünsellik, metafizik uyumunun devingen temsili gibi sıra dışı bir sunum ile tasarlanmıştır. Alışılmışın ötesinde birbirine benzemeyen nesnelere gerçeküstücü anlayış ile bir araya getirilerek klasik düzenin dışına çıkmıştır.

Minimalizm ve Nature Cuite

1960’ların başında, düşünür Richard Wollheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” olarak tanımlanan “Minimal Sanat” terimi, giderek üç boyutlu yapıtlar, heykeller, resim, müzik ve mimarlık başta olmak üzere birçok sanat dalı kapsamında kullanılmıştır (Batur, 1995). Minimalizm kapsamında üretilen eserlerin üretimi özel bir sanatsal yetenek ya da herhangi bir ustalık gerektirmiyor gibi algılanabilir. Minimal sanata anlam katan tamamen izleyicinin yaklaşımıdır (O’Doherty, 2010).



Resim6. Minimalist nature cuite örneği

Kaynak: URL-6

Resim 6’de yer alan görsel, minimalist nature cuite örneği olarak değerlendirilmektedir. Sunumda, aynı boyutta dört eşkenar üçgen ve bir elips formunda muz, hindistan cevizi ve kaşu görülmektedir. Beyaz bir tabağın içinde sunulan dokusal etkilerden uzak beyaz renkli elips merkeze konumlanmıştır. Olabildiğince indirgenmiş yalın, farklı ton ve dokusal değere sahip üçgenler, ritmik bir hareketle içten dışa doğru açılan spiral izlenimi vermektedir. Birbirini tekrar eden geometrik formlar sunum tabağı ile oluşturulan boşluk etkisinden yararlanarak kurgulanmıştır. Nesnelere, minimalizm akımının saflık, boşluk, bütünlük, uzam ve düz yüzey kullanımı, kompozisyon hiyerarşisi, anlam, sembol ve göndermeden uzak anlayışı ile bağ kurmaktadır.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Nature Cuite

20. yüzyılın başlarında Almanya’da ortaya çıkan dışavurumculuk ise, gerçeküstücülüğe benzer şekilde insanın bilinçaltından beslenmektedir. Sanatçıların eserlerinde doğayı ve toplumu öznel ve içsel olarak yansıttığı dışavurumculuk (Richard,1991), geçici bir üsluptan çok, sanatçının kendisini ifade etmesini sağlayan bir yol veya araç olarak değerlendirilmiştir. Dışavurumculuğun temelinde nesnel gerçekliği ve taklidi reddetme yer almakta, bununla birlikte dış dünya, sanatçının iç dünyası aracılığıyla değerlendirilmektedir (Bayl, 1997).



Resim7. Ekspresyonist nature cuite örneği

Kaynak: URL-7

Resim 7’de yer alan görsel, ekspresyonist nature cuite örneği olarak ele alınmıştır. Görselde, yasemin ve mandalinalı çikolatalı mus, krem karamel, tahıllı gevrek bisküvi, portakal sosu ve yuzu dondurması kullanılarak oluşturulan bir sunum görülmektedir. Kenarında ince bir çizgi bulunan beyaz bir tabak içinde birbirinden farklı iki parçanın oluşturduğu sunum hem minimalist hem de dışavurumcu bir izlenim yaratmaktadır. Hem iç hem de dış görüntüsüyle daire formunda tasarlanan mus, ekspresyonizmin çizgisel biçim bozma ve abartılı doğal ruh halini yansıtmaktadır. Açık koyu değerler ile ifade güçlendirilmiş ve sıcak renklerin psikolojik etkisinden yararlanılmıştır. “Mus”un tasarımı dışavurumcu sanatın duyguları ve iç dünyayı daha iyi yansıtabilmek için geleneksel kuralların dışına çıkarak renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurulması amacıyla örtüşmektedir.

Rokoko ve Nature Cuite

Fransızca çakıl veya çalılık anlamına gelen “rocailles” kelimesinden türeyen rokoko, barok sanatının bir üslubunu ifade etse de baroktan farklı olarak daha süslü bir teknik kullanmaktadır. Özellikle geç Rönesans Dönemi bahçe düzenlemelerinde, yapay mağaraların iç süslemelerinde, yol kaplamalarında ve daha sonraki dönemlerde kuyumculuk, porselen, heykel vb. uygulamalarda kullanılmıştır. Barok sanat eserleri sıklıkla deniz kabuğu, çakıl taşı, eğrelti otu, hurma dalı, mercan, tüy, sorguç, grilant ve fiyonk gibi doğaya ait formlarla stilize edilmiştir. Barok üslubunda “c” ve “s” motiflerine dayanan çeşitli varyasyonlar aracılığıyla dinamik ve canlı dekorlar meydana getirilir (Aksu, 2008).



Resim8. Rokoko nature cuite örneği

Kaynak: URL-8

Resim 8’de yer alan görsel, rokoko nature cuite örneği olarak değerlendirilmektedir. Gazpacho çorbası, mikro yeşillikler, domatesler, fasulyeler, yeşil sos ile oluşturulan baloncuklar, dekoratif amaçlı kullanılan hercai menekşeler ile birlikte gözlemlenmektedir. Beyaz bir çukur tabak içinde sunulan çorba, kırmızı ve yeşil renklerin kontrast etkisinden yararlanarak Rokoko döneminin daha çok süslü, dekoratif, şaşalı görünümlerini hatırlatan bir anlayışla tasarlanmıştır. Çorba üzerinde yer alan, düşsel, masalsı bir anlatımı benimseyerek düzenlenen yarım ay formunu oluşturan nesnelere, görselliği ile ön plana çıkmaktadır. Mor ve yeşil renkli sebzelerin hem renk hem de biçim olarak yarattığı etki, yaşama zevki ve canlı renklerle yüklü rokoko döneminin ince ve kıvrımlı şekillerle yakaladığı zarif stil ile bağ kurmaktadır.

SONUÇ

Yiyecek ve içeceklerin sanat ile ilişkisi, sanat tarihi içerisinde natürmort doğrultusunda değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, natürmort eserlerde yiyecek-içecek ile ilişkili unsurlarının yanı sıra, kitaplar, çiçekler ve çeşitli ahşap eşyalar da birer obje olarak ele alınmaktadır. Söz konusu unsurların sanat tarihi boyunca natürmort ile temsiline yönelik çeşitli eğilimler ve dönemsel özellikler bağlamında değişiklikler meydana gelmiş, yiyecek ve içecekler zaman zaman öne çıkarken zaman zaman daha az kullanılan öğelerden olmuştur. Bu durum, yiyecek ve içecek unsurlarının sanatın oluşturulmasında birer obje olarak önemini, diğer milyonlarca öğeden daha fazla olmadığını ortaya koyan önemli bir bakış açısını yansıtmaktadır.

Yiyecek ve içeceklerin tüketimine yönelik ise, özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Fransa'da ortaya çıkan yeni mutfak akımının yarattığı değişimin etkilerini ele almak yerinde olacaktır. Söz konusu akımın etkisiyle yiyecek ve içecekler, sunum, kullanılan malzemeler, tüketim ve beslenme açılarından sadeleşmiştir. Bu durumun özellikle ev dışı tüketimdeki yansıması ise, sade ve estetik sunumlar olarak ön plana çıkmıştır. Bahsi geçen değişimin paralelinde, estetik özellikleriyle ön plana çıkan minimalist yiyecek ve içecek sunumları, yemek sanatı kavramının ortaya çıkması sonucunu doğurmuş, bu durum da yiyeceğin sunumunu içeren tasarımların başlı başına sanat eserleri olarak değerlendirilebilirliği konusunu gündeme getirmiştir.

Günümüzde gastronomi ve mutfak sanatları alanında yapılan üretimlerin, sanat ile bağ kurma yolunda, daha etkili bir rol üstlendiğinden bahsetmek mümkündür. Sosyal ve kültürel etmenlerle örülü kaynaklardan beslenen yeme-içme teması, toplumsal algıyla birlikte, günümüzde farklı estetik anlayışlarla ortaya çıkmaktadır. Zengin çeşitlilikte sunum arayışları ile tasarımılanan tabaklar, gastronomi ve mutfak sanatları bağlamındaki üretimlerin sanatın temsili açılarından ele alınabilirliğini desteklemektedir. Günümüzde sanatın kullandığı yöntemlerin de değişerek, giderek günlük yaşamla iç içe uygulamaların sanat eserleri bağlamında değerlendiriliyor oluşu da sanat ve gastronomi arasındaki bağı güçlendiren değişimlerden biri olarak değerlendirilebilir. Böylece modern dönemde, yiyecek ve içeceklerin sanata konu olan birer obje olmaktan öte, sanatın icrası için kullanılan bir yöntem olarak ön plana çıktığı ifade edilebilir.

Bu doğrultuda bu çalışma kapsamında ortaya atılan nature cuite kavramı, yemek ve sanatın modern ilişkisini kapsama yeteneğine sahip bir yapıdadır. İlgili kavramla, sanat tarihi bağlamındaki akımlar doğrultusunda değerlendirilebilecek yiyecek-içecek sunumlarına yönelik tasarımlar, sanatın icrasına yönelik yeni bir yol olarak ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamına dahil edilen tasarımlar, kübizm, dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk, pop sanat, gerçeküstücülük, minimalizm ve rokoko akımları ile örneklendirilmiştir. Tasarımların, bahsi geçen akımlar çerçevesinde ele alınabilirliği, ilgili akımın sahip olduğu temel karakteristikleri yansıtmaya kabiliyeti bağlamında değerlendirilmiştir. Böylece bu çalışma kapsamına dahil edilen tasarımların, sanat akımlarını yansıtmaya kabiliyeti açısından en başarılı yiyecek-içecek sunumu örneklerinden seçildiğini ifade etmek mümkündür.

Bununla birlikte, bu çalışma kapsamına alınan sunumlara ilişkin olarak gerçekleştirilen tarama sürecinde, gastronomi ve mutfak sanatları bağlamında son dönemde gerçekleştirilen sunumlara ilişkin tasarımların birçoğunun, sanat tarihi bağlamındaki sanat akımları çerçevesinde değerlendirilebilir olmasına imkân veren temel özelliklere sahip olduğu görülmüştür. Bu durum, nature cuite kavramı öncülüğünde gerçekleştirilecek gelecek çalışmaların, kavramın anlamını güçlendirebilecek yeterlilikte örneğe ulaşabileceğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda özellikle, sanat tarihinin farklı dönemlerinde ortaya çıkan sanat akımlarıyla eşleştirilebilecek, belirli bir yiyecek-içecek öğesinin farklı sunumlarına odaklanan çalışmaların gerçekleştirilmesi mümkündür. Ayrıca, farklı yiyecek-içecek unsurlarının kullanıldığı sunumların, belirli bir sanat akımını yansıtmaya kabiliyeti açısından değerlendirilmesi de bu kapsamda ele alınabilecek araştırma konuları arasındadır. Söz konusu araştırmaların gelecek çalışmalarda ele alınmasıyla, gastronomi ve mutfak sanatları kapsamında gerçekleştirilen ve estetik özellikleri ve tarzlarıyla giderek daha fazla ön plana çıkan yiyecek-içeceklerin sunumuna ilişkin tasarımların, sanat bağlamında konumlandırılması sağlanabilecek; böylece bu çalışmanın amacı desteklenebilecektir.

KAYNAKÇA

Ahmetoğlu, Ü. ve Denli, S., (2013). "Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları", İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 3(8), 173-188.

Aksu, Hatice, (2008). "Rokoko", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yayınları.

Alparlan, Görkem, U., (2019). "Platoncu Mimesis ve Kübizm", International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 4(9), 141-151.

Apollinaire, G. ve Eimert, D., (2010). Cubism, New York: Parkstone International.

- Batur, Enis, (1995). "Minimalizm ya da Minimal Sanat", Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayl, Friedrich, (1997). "Resimde Dışavurumculuk", Modernizmin Serüveni, Enis Batur (Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bird, Michael, (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir, Literatür Yayıncılık.
- Bott, G. Casper, (2008). Still Life, Taschen Publishing.
- Breton, Andre, (2009). Sürrealist Manifestolar, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Ekserdjian, David, (2018). Still Life Before Still Life, Yale University Press.
- Gillespie, John, H., (1994). The Causes of Molecular Evolution, Oxford University Press.
- Gombrich, Ernst, H., (1992). Sanat ve Yanılsama, Ahmet Cemal (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Humble, Nicola, (2010). Cake: A Global History, Reaktion Books.
- İskender, Kemal, (1997). "Natürmort", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Kolektif Yapı Endüstri.
- Monroe, Dave, (2007). "Can Food Be Art? The Problem of Consumption", Food And Philosophy, Oxford: Blackwell Publishing.
- O'Doherty, Brian, (2010). Beyaz Küpün İçinde, Ahu Antmen (Çev.), İstanbul: Sel Yayın.
- Richard, Lionel, (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rowell, Margit, (1997). Objects of Desire: The Modern Still Life The Museum of Modern Art, New York: Harry N. Abrams.
- Schneider, Norbert, (2009). Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period, Taschen Publishing.
- Telfer, Elizabeth, (2013). "Food as Art", Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates, Routledge.
- Toptaş, Rasim, (2017). "Türkiye'de Pop Sanat ve Resim", Journal of International Social Research, 10(51), 433-444.
- Yalur, Refik, (2019). "René Magritte'in Sürrealist Tavrının Afiş Tasarımına Etkisi", İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 5(10), 145-152.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H., (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://www.instagram.com/p/CLej87tHsSE/> (Erişim Tarihi: 20.03.2021)
- URL-2 <https://www.instagram.com/p/B8YVYJWnlas/> (Erişim Tarihi: 21.12.2020)
- URL-3 <https://www.instagram.com/p/CKMDRswpB3t/> (Erişim Tarihi: 13.02.2021)
- URL-4 https://www.instagram.com/p/B-Fxk_oDQcw/ (Erişim Tarihi: 09.02.2021)
- URL-5 <https://www.instagram.com/p/CLY9tQIFbGW/> (Erişim Tarihi: 02.03.2021)
- URL-6 <https://www.instagram.com/p/CKnCqUelPbG/> (Erişim Tarihi: 02.03.2021)
- URL-7 <https://www.instagram.com/p/BwzJJt5gwBE/> (Erişim Tarihi: 24.02. 2021)

URL-8 <https://www.instagram.com/p/CBQSc7n0To/> (Erişim Tarihi: 21.12.2020)

TEŞEKKÜR

Çalışmaya katkılarından dolayı, Bünyamin BİLBAN'a, Duygu SABANCILAR IŐTİN'a, Erdem DIRBALI'ya, Frankie VELEZ'e, Frederick van EMSTEDE'ye Guilio BETTINI'ya, Joey SULTANA'ya, Lorenzo SOLLECITO'ya ve Sean MACDONALD'a teşekkür ederiz.

SOSYAL MEDYADA DEMOKRASİYE LİDER MÜDAHALESİNİ GÖZLEMLEMELİK: 2020 ABD BAŞKANLIK SEÇİMLERİ'NDE DONALD TRUMP VE JOE BIDEN'İN TWEETLERİNİN İÇERİK VE DUYGU ANALİZİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Sarp BAĞCAN

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye
bagcansarp@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8075-378X

Esra TUNÇAY

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye
etuncay@gelisim.edu.tr,
https://orcid.org/0000-0003-3588-6086

Sezgin SAVAŞ

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye
ssavas@gelisim.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-2141-1055

<i>Atf</i>	Bağcan, S., Tunçay, E., Savaş S. (2021). SOSYAL MEDYADA DEMOKRASİYE LİDER MÜDAHALESİNİ GÖZLEMLEMELİK: 2020 ABD BAŞKANLIK SEÇİMLERİ'NDE DONALD TRUMP VE JOE BIDEN'İN TWEETLERİNİN İÇERİK VE DUYGU ANALİZİ AÇISINDAN İNCELENMESİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1073-1097.
------------	--

ÖZ

Bireyin toplumsal sisteme katılımını merkezine alan demokraside birey, vatandaş kimliğiyle, iktidar mücadelesi içinde olan siyasetçilerin iletişim açısından doğrudan hedef kitlesini oluşturmaktadır. Liderin, doğrudan, anlık ve filtersiz şekilde kitlesiyle olabildiği/etkileşime girebildiği, kendine ait bir topluluk sistemi kurabildiği sosyal medya da mevcut en güncel iletişim ortamı olarak görülmektedir. Araştırmada, “Sosyal medyada siyasi liderlerin demokrasiye açık ve doğrudan bir müdahalesi var mıdır?”, “Liderlerin kritik ve duygu yoğunluklu bir seçim anında kitlelerle iletişimi nasıldır?” sorularına cevap aranmaktadır. Bunun için sonuçları dünya siyasetini etkileyebilecek olan 2020 ABD Başkanlık Seçimleri ele alınmıştır. Süreç öncesi-sırası ve sonrasıyla ilgili gündem ile birlikte bir zaman dilimine oturtulmuştur. ABD tarihinde 120 yıl sonra gerçekleşen en yüksek katılımlı seçim olması ise diğer önemli bir husustur; dolayısıyla ona ilişkin beklentilerin ve yüklenen duyguların düzeyinin yüksek olduğunu işaret etmektedir. Bu zemin ve çerçevede liderlerin tweetlerinden örnekler alınmıştır; bu liderler gündem ve duygusal yoğunluğu şahıslarında en yüksek düzeyde temsil etme ve kitleleri etkileyebilme noktasında bulunmaktadır. Toplam 9.121 tweet RStudio programlama dili kullanılarak elde edilmiş ve analiz edilmiştir. Ele alınan tweetler, metin madenciliği yöntemleri kullanılarak içerik ve duygu analizine tabi tutulmuştur. Sonuçta Joe Biden’ın oldukça düz, soğukkanlı, seçim ve Donald Trump odaklı şekilde süreci yürüttüğü, Trump’ın ise eylem ve söylemleriyle gerçek hayatta ve sosyal medyada kitlesiyle birlikte hareket eden duygusal bir lider olduğu, liderliğine ve amaçlarına uygun olarak demokrasiye açık ve doğrudan müdahale ettiği, iletişimi (söylem ve duyguları) kitleleri aktive

etmek için kullandığı görülmüştür. Sosyal medyanın bu şekilde kullanımı, siyasette iktidarların ve seçimlerin meşruluğunun sürekli tartışılabileceği bir dönemin göstergesidir.

Anahtar kelimeler: 2020 ABD Başkanlık Seçimi, Trump, Biden, demokrasi, siyasal iletişim, içerik analizi, duygu analizi

OBSERVING THE LEADER'S INTERVENTION TO DEMOCRACY ON SOCIAL MEDIA: AN ANALYSIS OF THE TWEETS OF TRUMP AND BIDEN ON TWITTER IN THE 2020 US PRESIDENTIAL ELECTIONS IN TERMS OF CONTENT AND SENTIMENT ANALYSIS

ABSTRACT

In democracy that focuses on the individual's participation in the social system, the individual constitutes the direct target audience of politicians who are struggling for power with their citizen identity. Social media is also seen as the most up-to-date communication environment where the leader can directly, instantly and directly be able to / interact with her audience and establish a community system of her own. In the research, an answer to the questions of "Do political leaders have an open and direct intervention to democracy on social media?" and "How are leaders communicating with the masses in a critical and emotional election?" have been sought. For this, the 2020 US Presidential Election, the consequences of which will affect world politics, has been discussed. The process is set in a time frame with the agenda regarding before-sequence and after. Another important issue is that it is the highest turnout election in US history in the last 120 years; therefore, it points out that the level of expectations and feelings attributed to it is high. In this background and framework, examples were taken from leaders' tweets; these leaders are at the point of representing the agenda and emotional intensity at the highest level in influencing the masses. As a result, it has been observed that Joe Biden was running the process in a rather flat, cool-blooded, election and Donald Trump-oriented manner, while Trump was an emotional leader acting with his audience in real life and social media with his actions and discourses and that he intervenes directly and openly to democracy in accordance with his leadership and aims, using communication (discourse and emotions) to activate the masses. 9.121 tweets have been obtained and analysed in total using RStudio) programming language. The tweets discussed were subjected to content and sentiment analysis using text mining methods. It is a sign of an era in which the legitimacy of governments and elections in politics can be debated constantly.

Keywords: 2020 US Presidential Election, Trump, Biden, democracy, political communication, discourse analysis, sentiment analysis

GİRİŞ

Bireylerin içinde bulunduğu toplumsal hayatı oylarıyla siyaseten şekillendirmesi imkânı sunan demokrasi; modern dönemde birbirleriyle rakip görüşlerin, parti ve liderlerin yarıştığı bir alan ve bunlara dair bir beklenti ortamı da oluşturmuştur. Ülkelerin siyasal ve toplumsal yapısının belirlediği bu alanda gerçekleşen iktidar mücadelesi daha çok kitlelerin kazanılmasına ve/veya yönlendirilmesine dayanmakta, bu noktada bireye/seçmene etkin ulaşma biçimleri de önem kazanmaktadır. Simgeler, kültürel kodlar, iletişim araç ve ortamları gibi unsurlar bu süreçte önem kazanırken; esasında lider ve kitleler/kitleleri arasındaki ilişki sürecin odak noktasını oluşturmaktadır; zira mesajın kaynağı ve hedef kitleleri onlardır; bahsedilen unsurları onlar kullanmaktadır. Sürecin iletişim ortamını kontrollü veya sistemli kullanmaya çalışan tarafında ise daha çok kaynak kısmında yer alan lider ve örgütler yer almaktadır. Seçimler ise bütün bu unsur ve ilişkilerin kristalize halde gözlemlenebileceği, kendi süreçleri bağlamında preslenmiş zaman dilimleri ve önemine göre tarihsel anlar veya dönüm noktaları

olabilmektedir. Dolayısıyla bir seçimde sadece iletişim çalışmalarını, ilişkileri vb. şeyleri değil, tarihsel bir anın ya da dönüm noktasının işaretlerini görmek de mümkündür.

Çalışma 2020 Amerika Birleşik Devletleri (ABD) Başkanlık Seçimleri’ni merkezine almaktadır. Seçimlerin güncel olmasının yanı sıra ABD’nin özellikle 19. Yüzyıldan gelen demokrasi deneyimi zemininde yapılması ve daha çok iki partinin yarıştığı başkanlık sistemi içinde son 120 yılın en yüksek katılımı seçimleri olması da oldukça önemli olup çalışmaya değer katmaktadır. Tartışmalı ve tartışmacı bir lider olan Trump’ın varlığı, dünyanın çok kutuplaşması süreci, ABD partilerinin ve devletin süreç içindeki politik tercihleri, son 120 yılın en yüksek katılımı seçiminin işaret ettiği kamuoyundaki yoğun duygusallık ve kamplaşma işaretleri bu seçimin izlenmesini önemli kılmaktadır. Bunlar, 2020 Seçimleri’nin tarihsel bir an veya dönüm noktası olarak nitelenmesine de sebep olan önemli gelişmelerdir. Sosyal medya ise modern ve güncel, etkileşimli bir ortamdır. Facebook üzerinden Cambridge Analytica şirketi aracılığıyla Letonya, Nijerya, Trinidad Tobago gibi ülkelerin siyaset ve seçimlerinin manipüle edildiği (BBC, 2018), Trump’ın da yine başkan seçilmesi sürecinde benzer destek aldığı iddiaları bulunmaktadır (Confessore, 2018). Bunlar siyasette sosyal medyanın örtülü ve planlı kullanımına ilişkin verilerdir. Fakat sosyal medyanın bir lider tarafından açık ve doğrudan kullanımına dair çeşitli örnekler de ihtiyaç vardır. Çalışma bu ihtiyaca da karşılık verme amacı taşımaktadır.

Çalışmada sırasıyla önce demokrasi ve seçim, ABD seçimleri üzerinden seçimlerde sosyal medya kullanımı bölümü olarak ele alınacak, bu da çalışmaya bir çerçeve ve zemin kazandıracaktır. Sonrasında amaç ve yöntem bölümleriyle birlikte yukarıdaki fikir, durum, süreç, politika ve beklentilerin somutlaştığı aktörler olan iki ana lidere, Trump ve Biden’a söylemleri açısından twitterdaki paylaşımları bağlamında odaklanılacaktır. Paylaşımların takip edilen seçim öncesi-sırası ve sonrasındaki sıcak gündem ile ilişkisi kurulacak, söylemler içerik ve taşıdığı duygular açısından analiz edilecektir. Bu yolla “Sosyal medyada siyasi liderlerin demokrasiye açık ve doğrudan bir müdahalesi var mıdır?” ve –varsa- bu müdahaleyi de netleştirebilecek olan “Liderlerin kritik ve duygu yoğunluklu bir seçim anında kitlelerle iletişimi nasıldır?” araştırma soruları cevaplanmaya çalışılacaktır. Çalışma odaklandığı seçimin dünyaya etkisi, liderlerin bu seçimdeki iletişimi, sosyal medyanın liderce açık ve doğrudan kullanımını göstermesi, farklı bir liderin (Trump) kitlesiyle kurduğu ilişkiyi açıklamaya çalışması, sosyal medya demokrasi seçimler ilişkisine dair güncel bir resim vermesi, duygu analizi gibi (şimdilik) nadir kullanılan yöntemler taşıması açısından önem ve değer taşımaktadır.

Bir Çerçeve Olarak Demokrasi ve Seçimler

Vatandaşların siyasi karar alma süreçlerine katılmalarına veya hükümet organlarına temsilciler seçmelerine izin veren bir siyasi sistem olarak demokrasi (Oxford, t.y) ile yönetilen ülkelerde iktidarın sistem açısından meşruiyeti halk iradesine ve onun en somut ifadesi olan seçimlere dayanmaktadır (Candan vd., 2020). Bir pozisyon ve siyasi bir makam için adaylar arasından bir kişi veya bir grup insanın oylama sonucu belirlenmesi anlamında gelen seçim (Collins, t.y) aynı zamanda seçilen kavramını ve içinde gerçekleştiği süreç açısından da bir zaman dilimini ifade etmektedir (Cambridge, t.y). Siyasal açıdan seçme ve seçilme hakkı seçim ortamını; aday başvurularından seçmenin oy kullanmasına sonuçların ilanına kadarki bütün işlemleri, sürecin özneleri olan birey ve siyasal partiler gibi kuruluşları, süreci yönetmek ve denetlemekle ilgili kurum ve kuralları kapsayan çerçeve ise seçim sistemini oluşturmaktadır (Türk, 2006: 76).

Halkın egemenliği anlamına gelen “Demos Kratos” sözcüklerinden türemiş olan demokrasi kavramı tek kişinin yönetimi anlamına gelen monarşi ve bir soylular zümresinin yönetimi olan aristokrasiye karşı milattan önce sekizinci yüzyılda Atina’da ortaya çıkmıştır (Hançerlioğlu, 1986: 87). Genelde Eski Yunan şehir devletlerinde kadınların, köle ve yabancıların oy veremediği fakat yönetimin belirli bir kesim tarafından seçimle belirlendiği yönetim şekli olan demokrasi; zamanla şehir devletlerinin yerine aristokrasi, imparatorluk, oligarşinin gelişmesiyle birlikte uzun süre sekteye uğramıştır. Halk kitlelerinin yönetime katılımı ve bugünkü modern demokrasinin kökleri ise 1776 yılında İngiliz kolonilerinin birleşerek şekillendirdiği “Haklar Bildirisi”, “Bağımsızlık Beyannamesi ve Anayasası” ile Amerika

Birleşik Devletleri'nde, ardından 1789 Fransız İhtilali ve 1791 Fransız Anayasası ile ortaya çıkmıştır. Yirminci yüzyıla birlikte ise dünyada pek çok ülke kendine özgü uygulamalarla demokrasiye geçmiştir (Kuzu, 1992: 336-337). Günümüzde devlet yönetimlerinde halk, belirli dönemler için ülke yönetiminde karar alacak belirli sayıda temsilci seçmektedir ve bu işleyiş "temsili demokrasi" olarak adlandırılmaktadır (Soysal, 1969: 79).

Modern demokrasilerde halkın seçim vasıtasıyla kendini yönetmesinin dışında hukuka bağlılık da yönetimde önem arz etmektedir. Siyasi iktidarlar hem kanuni hem meşru olmak durumundadır; kanuni olmak hukuki boyutu, meşruluk ise iktidarın yönetilenlerin çoğunca uygun bulunmasını ifade etmektedir. Meşruiyet, modern demokrasilerde siyasal yaptırım gücünün dayanağı olup iktidara kurallar dâhilinde güç kullanma yetkisi ve serbestisi tanımaktadır. Siyasal iktidarın, meşruiyet ve halk iradesinin kaynağı ise doğrudan ve temsili demokrasilerde seçimlerle belirlenmektedir (Özgül, 2002).

Nüfusun aynı anda tek yerde toplanmasının mümkün olmadığı dolayısıyla herkesin doğrudan seçime katılmadığı günümüz koşullarında ülke yönetimlerinde halk, belli bir süre için belli sayıda temsilci seçmekte, bu temsilciler de ülke yönetimiyle ilgili kararları almaktadır. Bu da temsili demokrasiyi oluşturmaktadır (Soysal, 1969: 79).

Fakat demokrasiler mutlak olarak iyi veya ideal şekilde işlemeye de bilmektedir. İktidar, çoğunluğun oylarına göre belirlense de diğer kesimlerin haklarını koruyan bir sistemin varlığı önemlidir. Bu sistem içinde temsilciler rekabet ve iş birliği aracılığıyla, dolaylı şekilde hareket etmektedir; bu bağlamda sistem, Schumpeter'e göre (akt. Kuzu, 1992: 336) "Politik kararlara varmak için, bireylerin karar almak gücünü, oy almak amacıyla, rekabete dayalı bir mücadele yoluyla elde ettikleri, kurumsal düzenlemedir" şeklinde ifade edilmiştir. Siyasi anlamda demokrasi; millete ilişkin faaliyetleri yürütmek üzere gerekli siyasi yapıları belirleme ve ilgili kurumların işlemlerini sağlayan kanunları yapma yetkisinin halkın elinde bulunduğu bir rejim olarak nitelenmektedir (Kuzu, 1992: 336). Demokrasinin merkezinde yer alan seçim olgusu bu özelliklerinin yanı sıra taşıdığı işlevler açısından da özel önem taşımaktadır.

Demokrasilerde seçimlerin dört temel işlevi bulunmaktadır. Bunlar a) temsil işlevi, b) siyasal meşruiyet kazandırma işlevi, c) demokratik katılım işlevi, d) hoşgörü ve uzlaştırma işlevidir. Temsil işlevi yönetilenlerin özgür bir ortamda verdikleri oylarla temsil edilmelerini, serbest seçimler sonucu ortaya çıkan temsili çoğunluğun iktidar yetkisini kullanma olanağını sağlamaktadır. Demokratik katılım işlevi seçmenlerin seçim sürecinde kendilerine sunulan programlar arasından seçim yapmasını, tercih ettikleri partiyi oylarıyla işaret etmelerini, siyasal kararların alınmasına oyları ve seçtiği temsilciler vasıtasıyla etkide bulunmasını ifade etmektedir. Siyasal meşruiyet kazandırma işlevi özgür ve dürüst şekilde yapılan seçimlerde çoğunluğa erişen parti veya partilerin iktidar olmasına meşruluk kazandırmayı açıklamaktadır. Hoşgörü ve uzlaştırma işlevi ise farklı görüşleri temsil eden partilerin özgür ve dürüst bir ortamda rekabet ettikleri ölçüde toplumsal gerilimin azalabileceğini, uzlaşmaya açıklığın gelişeceğini ifade etmektedir (Aliefendioğlu, 2005: 74-75).

Sistem içinde siyasi temsil iddiasında bulunan seçmenlerin oylarının yönleneceği partiler ise, programları çerçevesince siyasal kararlara etkide bulunmak, siyasal iktidarı ele almak üzere örgütlenmiş kuruluşlar (Tunaya, 1982: 532) olup resmi olarak seçim sürecinin bir parçası olarak tanınan ve adayları seçimler için düzenli olarak destekleyebilen (ortaya koyabilen) bir siyasi grup olarak tanımlanmaktadır. Fakat bir ülkede siyasi partilerin olması ve seçimlerin olması tek başına demokrasiyi göstermemekte, mevcut otorite yapıya siyaseten meşruiyet kazandırmak için de bu tablo kullanılabilir. Düzenli olarak özgür ve adil seçimlerin varlığı, bir demokrasinin (demokratik rejimin) asgari koşulu olarak kabul edilmektedir (Yasushi, t.y).

Partilerin kitleler önünde temsili en son somut şekilde liderleri vasıtasıyla olmaktadır. Sadece partileri değil siyasete etki edebilecek toplumsal kurum ve örgütlenmelerdeki etkin konumdaki kişiyi de ifade edebilen siyasal lider; takipçileri, diğer liderler, partiler ve onların takipçileri ile iletişimi sağlamakta, onları siyasi bir partiye yönlendirmeye çalışmaktadır. Takipçileri üzerinde etkisi olan, onları yönlendirebilen lider; onlarla kendi arasında duygusal bağ kurabilme, esin kaynağı olabilme, onların fikir ve inançlarını temsil edebilme özelliklerine sahip olmalı, takipçilerinin haklarını bütünü içinde koruduğuna onları ikna edebilmelidir. Lider; yukarıdaki sistem içinde siyasi bir ağın sembolü olan, gücü

ele geçirme-koruma süreçlerinde etkin hareket eden, karar verme gücüne sahip bir konumdadır ve hitabet yeteneği kitlelerle bağ kurabilme noktasında önemlidir (Komşuoğlu, 2007). Liderin varlığı, algılanması güç olan partinin kurumsal yapısını somutlaştırmakta, ona bağlılık seçmen açısından süreci kolaylaştırmakta, anlamlı hale getirebilmektedir (Kışlalı, 1987: 233). Kitleler de bir partiye ideolojik temelli bağlılığı ve bu bağlılığın düzeyi yüksekliğince kutuplaşmaktadır (Barber ve McCarty, 2015: 23-24). Medya ise liderin algılanışında, parti ve söylemlerin kitleselleşmesinde olduğu gibi kutuplaşmada da stratejik öneme sahiptir.

İdeal bir demokratik toplumda medya; yurttaşların etrafındaki gelişmeler hakkında bilgilenmesini, demokraside gerçeklerin değerini, kamuoyunun fikirlerinin aktarılmasını, fikirlerin oluşumunu destekleyen bir platform ve hükümet-siyasi örgütlerin kendilerini ifade ettiği bir kanal işlevi görmektedir (McNair, 2003: 20-21). Fakat gerçekte böyle idealize bir medya ortamı yoktur. Haber medyası ve siyasi stratejistler kamusal öncelikleri şekillendirme yeteneğine sahip oldukları gibi dikkati çoğu zaman karmaşık bir konunun yalnızca belirli boyutları etrafında "çerçeveleyerek" diğerlerini görmezden gelmektedir. Seçilmiş bir yetkili veya gazeteci bir konuyu "çerçevelediğinde", konunun neden önemli olduğunu, kimin veya neyin sorumlu olduğunu ve eylem açısından ne yapılması gerektiği belirtir (Entman, 1993; Gamson ve Modigliani, 1989). Özellikle geleneksel medya-siyaset ilişkileri çerçeveleri belirlerken doğrudanlık kaybolmakta, gerçek ve anlık olan deforme olmaktadır.

Sosyal medya ise seçmenle temsilcisz, doğrudan ve neredeyse yatırımsız/maliyetsiz bir iletişim kurma kanalı olarak siyaset sahnesinde yer alan yeni bir ortamdır. İlk defa etkin şekilde Barack Obama'nın 2008'de siyaseten kullandığı sosyal medya zamanla diğer siyasetçilerin ve Donald Trump'ın da geleneksel medya filtresi olmadan (Twitter üzerinden) kendini ifade ettiği bir alan olmuştur (Wharton, 2020). Öte yandan halihazırda tartışılmakta olan, sosyal medyanın (Twitter) günümüzde 2020 ABD Başkanlık Seçimleri sonrasındaki Kongre sürecinde görüldüğü gibi siyasete müdahalesi de iyice tartışılır hale gelmeye başlamıştır. Sosyal medya; demokrasinin odağındaki bireye/seçmene belki de tarihte ilk defa seçim süreçlerinde ve dışında, ilgilendiği lider ve siyasetçilerle doğrudan iletişim kurma imkânı vermekte, ona siyasal liderlerin gerçek ve anlık olan hallerine sürekli-en yakın konumda bulunabileceği bir ortamı sunmaktadır. Bu; siyaseten meşruiyetin de liderle kitleleri arasında doğrudan sağlanmaya çalışıldığı/çalışılabileceği bir durum yaratabilmekte, meşruiyet kavramının anlık-sürekli değişimler ve yönelimler tarafından tanımlanmasına/tartışılmasına yol açabilir gözükmektedir.

Bu noktada post truth değinmek faydalı olacaktır. Kökeni algılanan/atfedilen anlam-gerçek ilişkisi ve yer değişimi üzerinden Platon'a kadar götürülebilen post-truth, bir kavram olarak; hakikat sonrası, gerçeklik ötesi, gerçeklik sonrası olarak Türkçe'de yer almakta, kamuoyunun şekillenmesinde duygular ve kişisel inançların nesnel olgulardan daha etkili olduğu, bilginin ve kaynağının sorgulanmaya ihtiyaç duyulmadığı bir dönemi ifade etmektedir. Hegemonyal veya idari çeşitli şekillerde kullanımları da bulunan, modern kamuoyu yönlendirmelerinde kullanılabilen bu kavrama 11 Eylül Olayı, Brexit sürecinde sosyal medya hareketleri, Donald Trump'ın manipülatif sosyal medya kullanımı gibi pratik örnekler vermek mümkündür (Coşgun, 2021: 68-75). Duygular, kitleleri hareket geçirmenin bir aracı olarak düşünülmektedir. Örneğin öfke uyandıran mesajların partizanlık işaretlerindeki belirginliği artırması ve yönlendirici hedefleri harekete geçirmesi daha olasıdır (Tucker vd., 2018: 44). Bu kapsamda post truth, göreliliğin istismar edilerek stratejik bir siyasi araca dönüştürülmesi kapsamında da düşünülebilir; post truth göreliliğinin korkulu bir şekilde "silah haline getirilmesi" olarak da yorumlanabilir (Fischer, 2020: 126).

Keyes'e göre bu süreçte sosyal ve politik alandaki toplumsallık silikleşirken yalanın ifşa edilmesi korkusu da toplumsal açıdan önem kaybetmektedir (Aktaran Coşgun, 2021: 69). Dolayısıyla mesele (demokrasi) lider-kitle ilişkisinden başka ayrıca daha kuşatıcı çerçevede yeni medya, çağ, atmosfer ve anlayış açısından da değişime uğra(tıl)maktadır; post truth kavramı aynı zamanda bunlara ilişkindir. Yasal çerçeveler, kanunlar ve tanımlar çerçevesinde kurulan düzen ve insanın kendini bu belirlilikler çerçevesinde emin hissedebildiği yapı kökten değişmektedir. Sorumluluk sahibi olmadan güç sahibi olmak, takipçilerin liderlerin sözlerini takip etme düzeyindeki değişim bu çağda önemlidir (Atkinson, 2019: XX) . Gerçek-hakikat ile algılanan-tercih edilen-duygusal olan tepkilerin ayrışmasına paralel

giden; bir tarafta kitlelerin rasyoneliteden kopma kaygısının bulunduğu, bir tarafta duygusallığın peşinden giden kitlelerin yaygınlaşmasının görüldüğü, bunlar aradaki mesafenin gittikçe açıldığı bir dönem başlamaktadır. Bunlar bilindik ideolojik kutuplaşmaya ek faktörler olup duygusallığı rasyonelitenin önüne ikinci bir kez daha geçirmektedir. Bunu teknoloji, bireysellik ve kapitalizmin en ileri temsilcisi olan ABD’de seçimlerinde gözlemlemek ayrıca mümkündür.

Nitekim uzun zamandır ABD’de var olan kutuplaşma, ona eşlik eden seçmen-medya bağıllığıyla 2000’lerden sonra yükselişe geçmiş (Barber ve McCarty, 2015: 28) 2016’dan itibaren kutuplaşma belirgin şekilde artmıştır (Pew, 2019). Fakat bu durumun temsil edilemeyen seçmen kitleleri ve finans sistemine bağlı partilerin zayıflığı ve liderlerinin popülist söylemlerinin etkisi ile ortaya çıkması da söz konusudur; bu yapı içinde liderler takipçileri için olayları çerçevelemektedir (Cummings, 2020). Dolayısıyla kutuplaşmanın şekillendirici öznesinin lider olması söz konusudur; süreç toplumsal sorun ve değerler üzerinde yukarıdan aşağıya işlemektedir.

Tartışmaların seçim anlarının dışına taşıdığı ve ortamın getirdiği süreklilik ile hayata yayılmaya başladığı bu dönemde ve politik sistemdeki partilerin temsil kabiliyetindeki düşüş ve partilerin sermaye ile olan ilişkilerinin onların (partilerin) neoliberal döneme uygun olarak gücünün zayıflamasına sebep olduğu bu ortamda; liderler de popülist ve kutuplaştırıcı söylemlere yönelebilmektedir. Ancak kutuplaştırmaya yönel(t)mek yeni bir şey değildir. Buna tarihte modernizm, post modernizm dönemlerinden ve öncesinden rastlanabilecek başka örnekler vermek mümkündür. Zira mesele özünde iktidar ve manipülasyon meselesidir; duygusallık, ajitasyon bu ilişkilerde ve söylemlerde hep olmuştur, olacaktır. Fakat tartışmaların içinde yaşadığımız çağa uygun halde yeniden ele alınması, gerekirse yeni tartışmaların yapılması, olguların incelenmesi gerekmektedir. Bu süreçte iletişim, özelinde ise sosyal medya ve siyaset ilişkisi bağlamında yapılan çalışmalar güncel resmi vermesi açısından ayrıca önemlidir. Çalışmanın odağında yer alan ABD, 2020 Başkanlık seçimlerine yukarıda aktarılan ortamda gitmektedir.

2020 ABD Başkanlık Seçimlerinde Sosyal Medyanın Kullanılması

Siyasi iletişimde birçok şey; izleyicinin büyüklüğü ve doğası ne olursa olsun, mesajın alıcıları üzerinde bir etki elde etmesi için tasarlanmıştır. İletişim çalışmalarında etki sorunu büyük ve bitmeyen tartışmalar yaratan konulardan biridir. Siyasi iletişimde, izleyicilerin mesajla ilişkisini ampirik olarak araştırmak ve belirlemek son derece zordur. Zira demokratik siyasi sistemlerde medya siyasi iletişimin önemli bir kaynağı olsa da medya kuruluşunun dışında ortada birçok mesajın dolaşması, gazeteciler tarafından inşa edilen siyasi mesajların bulunması, ortaya çıkabilecek çok sayıda ve karmaşık görünümdeki mesajın varlığı söz konusudur. Seçim kampanyaları sırasında medyanın toplumsal sorumluluğu, seçmen ve vatandaşlara karar vermelerinde yardımcı olmak için yeterli bilgi hizmeti vermektir. Ancak hedefe ulaşma şekli teknolojideki ilerlemelerle şekillenmiş, değişikliklere uğramıştır. Bir başka deyişle, teknolojideki gelişmeler, adayların seçmenlerle yeni iletişim tarzları geliştirmesini gerekli kılmaktadır. Günümüz teknolojisinde internetin kitle iletişimde önemli bir unsur olarak ortaya çıktığı görülmektedir. İnternet, adayların seçmenlerle doğrudan iletişim kurmasına izin veren en iyi araç haline gelmiştir. Zira adaylar herhangi bir filtre olmadan, aynı anda çok sayıda seçim bölgesine mesaj gönderebilmekte, kendi mesajları üzerinde büyük bir kontrol sağlayabilmektedirler.

Siyasal iletişim, yirmi birinci yüzyılda dramatik bir şekilde gelişmiş, değişime uğramıştır. 2008 Başkanlık Kampanyası bu evrimin kanıtıdır. İlk Web 2.0 başkanı olan Obama, Twitter, Facebook, My Space, YouTube, e-mail gibi sosyal ağ teknolojilerini kullanan ilk başkan aday olmuştur. Bu yönüyle 2008 Amerikan Başkanlık Seçimleri ve Barack Obama’nın 2008 kampanyası, internet ve internet teknolojilerinin başarılı bir şekilde kullanıldığı, çevrimiçi medya platformunun varlığıyla gerçekleşen ilk kampanya olması özelliğiyle milat teşkil etmektedir (Gulati, 2010). Senatör Barack Obama, interneti popüler ve hızlı bir şekilde kullanarak seçmenlerle iletişim kurmak için bloglar, video oyunları ve metin mesajları kullanmış ve başarılı bir şekilde iletişim kurmuştur. Obama, kampanyasında interneti hem genç hem de yeni seçmenleri motive etmek için kullanmış ve sonuç olarak da otuz yaşın altındaki seçmenlerin %66’sı, yeni seçmenlerin ise %69’undan destek almıştır (Smith, 2009). Adaylar kampanyaları esnasında bu yeni mecrada etkin olabilmek için uzman kampanya ekipleri ile

çalışmaktadır. Obama'nın kampanyasında Facebook'un kurucu ortağı Chris Hughes, eski CNN.com yapımcısı Kate Albright-Hanna ve Washington D.C. merkezli bir halkla ilişkiler firması sahibi olan Scott Goldstein'den oluşan Triple O adlı bir departman yer almıştır. Kampanya ekibinin sorumluluğu Obama'nın kampanyasının propagandasını oluşturmak ve yayınlamak olmuştur (Todd & Gawiser, 2009). Ağ içinde hızla yayılan seçim içerikleri özellikle Twitter'da sürekli retweetlenip dolaşımda tutulurken propaganda içeriğinin tanınırlığı ve hatırlanabilirliği artırabilmesi özelliği (Güz vd., 2019: 1461) sosyal medyanın tercih edilirliğine etki etmektedir.

Özellikle Twitter gibi sosyal medya platformlarındaki kampanya mesajları, hedeflenen seçmenler nezdinde yankı uyandırmada geleneksel medyadaki mesajlar kadar etkili hale gelmiştir. Bu bağlamda siyasi adayların seçmenlere erişim için çeşitli sosyal medya platformları kullanması şaşırtıcı değildir. Çoğu durumda, sosyal medya, kampanya stratejisini kolaylaştırmada yardımcı olmakta ve adayların, sosyal medyanın gelişiminden önce mevcut olmayan şekillerde seçmenlerle temasını sağlamaktadır.

Yalnız meseleyi sosyal medya, siyasal kutuplaşma veya salt post truth gibi kavramlarla nitelendirmek ya da onlara indirgemek büyük toplumsal resmi ve olguları görmeyi olumsuz etkileyebilmektedir. Birer olgu olan toplumsal sorunlar üzerinden bakıldığında 2020 Başkanlık Seçimleri'ne giderken ABD iç kamuoyunda hispanikler, ırkçılık, vergiler, sağlık sistemi, hükümete karşı güvensizlik gibi konuların ağırlığında bir artış vardır (Pew, 2016). Irkçı cinayetler sonrası yükselen Black Lives Matter (Siyahi Yaşamlar Önemlidir) hareketi, cinsiyetçilik, ABD'de Beyazların siyasetteki baskınlığının sona ermesi, ekonomi, pandemi sorunları gibi konular da eylemli bir gündem teşkil etmektedir. Öte yandan halkın önemli bir bölümü Cumhuriyetçi ve Demokratları "aşırı" olarak görmektedir (Pew, 2019) ve son 120 yılın en yüksek katılımı seçimi olmasına rağmen halkın üçte biri oy kullanmamıştır (Schaul vd., 2020). Ortada net ve yükselen bir kutuplaşma varken bunun dışında geniş halk kitlelerinin bulunması ve eleştirel tavır alması oldukça önemlidir, dikkate alınmalıdır; zira olay/durum tahlilinde kavramlara olgulardan fazla eğilmek sağlıklı bir bakış elde etmeyi zorlaştırmaktadır.

Donald Trump bu süreçte başkanlık seçimlerinde (Obama gibi) internet teknolojilerini iyi kullanan bir diğer başkan aday olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin 45. Başkanı olarak göreve başlamasından bu yana, Trump'ın özellikle sosyal medya ve Twitter kullanımı halkın ve medyanın dikkatini çekmiştir. Trump, bir zamanlar bir realite TV şovu sunucusu olmasının avantajına sahiptir ve bu durum birçok politikacıda bulunmayan bir tecrübedir. Bütün iletişimin amacı ikna etmektir. Keith ve Lundberg (2008: 5) retorikte önemli unsur olan iknayı; insanları ortak bir amaca bağlayıp toplu eylemi kolaylaştıran yapıstırıcı bir unsur, bu anlamda koordineli bir yaşamın anahtarı olarak tanımlamıştır. İleride Trump'ın eylem ve söylemlerinde bu durumu görmek mümkün olacaktır.

Buradan hareketle, 10 Ekim 2016'da 2016 seçim sürecinde ikinci cumhurbaşkanlığı tartışmasından bir gün sonra Trump'ın CNN'i itham ettiği "Vay canına, @CNN," odak grubunu çarpık Hillary'yi daha iyi göstermek için düzeltirken yakalandı. Gerçekten acınası ve tamamen dürüst değil!" (Trump, 2016, akt. Ouyang, & Waterman, 2020) tweetine bakıldığında, Donald Trump'ın medyayla kavgalı bir ilişkisi olduğu/olabileceği görülmektedir. Bu, Trump'ın medyaya ilişkin tutumunun bir ifadesidir. Trump, kişisel Twitter hesabını, yönetimi veya kamuya mal olmuş kişilere karşı söylemleri için düzenli olarak kullanmaktadır (Kelly 2019; Oprysko 2019). Bu çerçevede Ingram'ın (2017) "Trump ne kadar çirkin çevrimiçi yorum yaparsa o kadar fazla haber haline gelmiş ve Trump medyayla simbiyotik bir ilişki oluşturmuştur" tespiti dikkate değerdir. Nitekim Francia da (2018) söz konusu doğrultuda Trump'ın ücretsiz haber kapsamı ve çevrimiçi tartışmalarda yaklaşık 5 milyar dolar aldığını belirtmektedir. Yalnızca Twitter'a odaklanan Trump, Twitter takipçilerinin sayısını yaklaşık 13 milyon kişiye yükseltmiş ve Twitter Trump için, MediaQuant tahminlerine göre (Clinton için 166 milyon dolarlık bir ücretsiz ilgi elde edilmişken) Trump'a 402 milyon dolarlık bir ücretsiz ilgi sağlamıştır (Francia 2018, 448). Bir başka deyişle, Twitter gibi sosyal medya platformları; vatandaşların kabul edilebilir içeriği kendi kendilerine seçmelerine izin vererek ve daha da önemlisi, "siyasi aktörlerin içeriklerini şekillendirmesine ve dikte etmesine" izin vererek siyasi sistemini temelden değiştirmiştir (Gainous and Wagner 2014, 1).

Siyasal iletişim hedefleri için sosyal medya mecralarının kullanılma eğilimi 2020 seçimleri için de geçerliliğini korumuştur. Obama'nın ve sonrasında Trump'ın sosyal medyaya gösterdiği ilginin ardından sosyal medya mecralarını siyasi iletişim kampanyasının kapsamına dahil eden diğer bir başkan adayı da Joe Biden olmuştur. MacLean (2020) yaptığı çalışmada bir siyasi aday hakkındaki sosyal medya gönderileri ile bu adayın isim tanınma düzeyi arasında bir ilişki olduğunu ortaya koyarken Biden'in de aralarında olduğu demokrat adayların sosyal medya faaliyetleri üzerinden hareket etmiştir. Biden'in henüz başkanlık adaylığını açıklamadığı döneme ait verileri içeren çalışmada Biden'in tanınırlığının yüksek oluşunda sosyal medya dışı faktörlerin de etkili olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Faris vd. (2020: 25) medya seçimi aşamasında Biden destekçilerinin MSNBC üzerinde yoğunlaştığını ortaya koymuştur. Aynı çalışma kapsamında Trump, Biden ve Sanders'ın Ocak 2020 tweetlerini inceleyen Faris vd. (2020: 45) Biden'in hesabında özellikle görevi kötüye kullanma (impeachment) konusunun öne çıktığını ortaya koymuştur. Söz konusu çerçevede Biden taraftarlarının da Twitter'daki odak noktasını, esas olarak görevden alma davasının sonuçları ve Trump yönetiminin - Vindman ve Sondland- ve Adalet Bakanlığı'nın Roger Stone'un cezalandırılmasına müdahalesinin oluşturduğu gözlenmektedir (Faris vd. 2020: 56). Bununla birlikte seçim sonrasında da Biden'in seçilmiş başkan olarak duyurulmasında sosyal medya kanallarının önemli olduğu görülmektedir (KhudaBukhsh, 2011: 5). Bu doğrultuda hem seçim öncesi hem de seçim sonrası aşamalarda Tweeter'in Biden tarafından aktif olarak kullanıldığı görülmektedir.

Sosyal medya kanallarının siyasi aktörler tarafından kullanılması göz önüne alındığında bu kanalların günümüzde siyasi aktörlerin kampanyalarının önemli bir parçası haline geldiği açıkça görülmektedir. ABD seçimleri ve dünya üzerinde gerçekleşmiş pek çok seçim süreci incelendiğinde adayların ne olursa olsun sosyal medyaya önem verdikleri gözlenmektedir. Bu durum filtre baloncukları ve yankı odası gibi kavramları da gündeme getirmektedir. Bireyler sosyal medya üzerinden kendi bakış açılarına yönelik olarak izole edilmektedir. Eli Pariser'in (2011) literatüre kazandırdığı filtre balonu kavramı en sade tanımıyla, internette servis sağlayıcıların büyük veriyi kullanarak oluşturdukları algoritmalar sayesinde, kullanıcıların internette kurdukları her bağlantının kendileri için bir çerçeve oluşturmasıdır. Bir başka deyişle, ağ belirli bir kullanıcı için kendisini otomatik olarak adapte etmektedir. Örneğin, bir sosyal medya platformu olan Facebook'ta news feed sayesinde, kullanıcılar kendi yaptıkları paylaşım, beğeni ya da yorumların içeriklerine benzer içerikleri daha çok görmeye başlamaktadır. Bunun aksine, yine benzer şekilde kullanıcıların paylaşımları ile ilişkili olmayan içerikler ise bu görünmeyen balonun dışında kalmakta ve alt sıralara düşmektedir. Sonuç olarak bu durum kullanıcılara, sadece kendilerine benzer yaşam pratiklerine sahip kullanıcılar ile çevrimiçi iletişime geçme, bir başka deyişle, Sunstein'in (2009) kavramsallaştırdığı, tek taraflı bilgi akışına vurgu yapan yankı odalarına hapsedilme durumunu ortaya çıkarmaktadır. Kullanıcılara özel kişiselleştirilmiş sonuçlar, filtre balonları, sitelerde kullanılan çerezler sayesinde oluşmaktadır. Ortaya çıkan durum/atmosfer doğrudan post truth kavramı ile ilgilidir. Söz konusu durum siyasi bakış açısı kapsamında da önemli olmaktadır. Kutuplaşma ve duygusal yoğunlaşma düzeyi filtre balonu ve yankı odalarıyla etkilenebilmektedir. Bu durum, nesnel toplumsal olgularla birlikte sosyal medya kanallarında yapılan aktivitelerin içeriklerini de oldukça önemli bir hale getirmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu araştırma, "Sosyal medyada siyasi liderlerin demokrasiye açık ve doğrudan bir müdahalesi var mıdır?", "Liderlerin kritik ve duygu yoğunluklu bir seçim anında kitlelerle iletişimi nasıldır?" sorularına cevap bulmak, seçim dönemlerinde başkan adaylarının kullandıkları dijital iletişim kanalları ve faaliyetlerini incelemek için tasarlanmıştır. Araştırmanın evrenini başkanlık seçimlerinde yarışan başkan adayları oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem tekniklerinden siyasalca önemli olaylar örneklem tekniği (Patton, 1990, akt., Erdoğan, 2012;88) ile elde edilen, 2020 Amerikan Başkanlık Seçimleri'nde son turda yarışan başkan adayları olan Donald Trump ve Joe Biden'in kurumsal Twitter hesaplarında yapılan paylaşımlar araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Paralelinde yapılan gündem takibi ise tweetlerin içerik ve duygusal açılardan değerlendirilmelerini reel olaylara ve gelişim sürecine bağlamaktadır. Böylece içerikteki değişimler ve duygusal dalgalanmalar

onları etkileyen olaylar üzerinden görülebildiği gibi süreçteki bazı dönüm noktaları da tespit edilebilecektir. Çalışma bir anlam zemini ve çerçevesine oturtulmuş olacaktır. Bu da çalışmaya bağlamsal bir boyut ve değer katacak; söylemlerin salt teknik açıdan değerlendirilmesinin ötesinde daha geniş ve anlamlı değerlendirilebilmesinin önünü açacaktır.

Buradan hareketle araştırmanın zaman kesitini başkanlık seçimlerinin yapılmasından sonucun ilan edildiği tarihe kadar geçen süre olan 10.11.2020 ile 16.12.2020 tarih aralığı oluşturmaktadır. Amerika'da başkanlık seçimlerinde seçmenler ilk olarak sandıkta Seçiciler Kurulunu oluşturmakta 538 delegeyi belirlemek için eyaletlerde oy kullanmaktadır. Bir diğer deyişle, kullanılan oylarla doğrudan başkan değil, başkan ve başkan yardımcısını seçecek olan eyaletlerdeki seçiciler kurulu delegeleri belirlenmektedir. En fazla oyu alan parti, seçim öncesinde belirlenen delegeleri vasıtasıyla ülke başkanını seçmek için oy kullanır. Kurulun oylarının yarısından bir fazlası olan 270 delege oyunu alan aday, başkan olur (Özkuş, 2012). Amerika'nın 59. Başkanı'nın seçildiği 2020 Başkanlık Seçimi'nde Amerika'da seçmenlerin seçim günü olan 3 Kasım 2020 gününe kadar oylarını kullandığı ve seçim günü ülke genelinde oyların sayılmaya başlandığı görülmektedir. Kurallara göre oy pusulalarının her ABD eyaletinde 3 Kasım'a kadar posta damgası ile gönderilmesi gerekmektedir (Wolf & Mullery, 2020).

Ülke genelinde seçim döneminde yaşanan olayların zaman akışı incelendiğinde 1 ve 2 Kasım tarihlerinde başkanın destekçilerinin 'Trump Treni' kafileleri olarak ülke çapında birçok otoyol ve köprü boyunca trafiği engellediği görülmüştür (Collony, 2020). 3 Kasım günü Yargıç Sullivan, ABD Posta Servisi'ne, eksik, teslim edilmemiş veya postayla teslim edilmemiş oy pusulalarını bulmak için kilit eyaletlerdeki 12 bölgedeki posta tesislerinin derhal taranmasını emretmiş ancak ulusal posta servisi, bu yoğun seçim gününde bu emri takip edemeyeceğini ve bunun yerine önceden planlanan denetim programını yürüteceğini belirtmiştir (Pulver, 2020). 4 Kasım'da Trump, Beyaz Saray'daki destekçilere hitap etmiş ve hala sayılmayı bekleyen oy pusulalarına atıfta bulunarak, "Çok üzgün bir grup insan (kendisine oy veren seçmenler) haklarından mahrum edilmeye çalışılıyor ve biz buna katlanmayacağız. ABD Yüksek Mahkemesine gideceğiz, tüm oylama işlemlerinin durmasını istiyoruz, sabah 4: 00'te oy pusulası bulup listeye eklemelerini istemiyoruz. Bildiğim kadarıyla biz bunu zaten kazandık " demiştir (Singman, 2020). Trump ekibi öğleden sonra birden fazla sayım yerinde oy pusulalarını gözlemlemeleri için kendilerine 'anlamlı erişim' tanınana kadar oy sayımını durdurmak için Michigan'da dava açacaklarını, ayrıca sayılmış olan tüm oy pusulalarını gözden geçirmek istediklerini duyurmuşlardır (Samuels, 2020). Biden'ı yüzde 1'den daha az bir oranla takip ettikleri için Wisconsin'de yeniden sayım talep edilmiştir. Wisconsin yasalarına göre, herhangi bir aday, marj düşük ve sıkı olduğunda yeniden sayma talebinde bulunabilir (Bauer, 2020). Georgia'da bir Cumhuriyetçi, anket gözlemcisinin Chatham'da bir seçim görevlisinin geç gelen oy pusulalarını zamanında gelen oy pusulalarıyla birleştirmesine tanık olduklarına dayanan bir dava açmıştır (Durkee, 2020). Associated Press, Biden'ın Michigan ve Wisconsin'de galibiyet olduğu ve 264 seçim oyuna ulaştığını (2016'da Trump'tan Biden'a geçen iki eyalet daha), kazanmak için gerekli 270'e ulaşmak için geri kalan kilit eyaletlerden birine ihtiyacı olduğu anlamına gelen bir açıklamada bulunmuştur (Edmonds, 2020). 5 Kasım tarihinde gazetecilere konuşan Biden, seçmenleri sakın kalmaya davet etmiş ve "Demokrasi bazen karışıktır" demiştir (Welk, 2020). 7 Kasım'da Trump şahsen, Arizona Yüksek Mahkemesi'nde, Arizona, Maricopa'da oy pusulalarının uygunsuz bir şekilde reddedildiğini iddia eden bir dava açmıştır (Williams, 2020). 10 Kasım'da Nevada Yüksek Mahkemesi, Trump kampanyasının Nevada'nın seçim süreçlerine itiraz eden temyizini reddederek yanlış bir şey olduğuna dair hiçbir kanıt bulunmadığına karar vermiştir (Mills, 2020). 11 Kasım'da Georgia Eyalet Sekreteri Raffensperger resmi olarak Georgia eyaletinin el sayımını duyurmuştur (Axelrod, 2020). 12 Kasım'da Pennsylvania Eyalet Mahkemesi Trump lehine karar verdiğini açıklamıştır (Durke, 2020). 13 Kasım'da Michigan, Wayne County'deki Üçüncü Devre Mahkemesi, ilçenin oy onayını durdurmak isteyen, seçime hile karıştırıldığını iddia eden iki Cumhuriyetçinin dilekçesini reddetmiştir (Neidig, 2020). Bunun yanı sıra, Philadelphia'daki Common Pleas Mahkemesi, beş ayrı grup oylamaya itiraz eden beş Trump dilekçesini reddetmiştir (Seipel, 2020). 14 Kasım günü Trump, kampanyasının gözlemcilerinin sayım odalarına girmesine izin verilmediğini iddia ederek, Georgia sandık sayımını "zaman kaybı" olarak eleştirmiştir (Williams, 2020). Aynı gün Seçici Kurul üyeleri başkanlık için oy kullanmıştır (Ax, 2020). 15 Kasım günü Trump,

Dominion Oylama Sistemleri tarafından üretilen seçmen çizelgeleme makineleri tarafından kendisinin milyonlarca oyunun silindiğini veya Biden'a geçtiğini iddia eden sağ kanat grupların tuttuğu kanıtlanmamış bir komplo teorisine atıfta bulunarak Biden'ın "Seçim Hileli olduğu için kazandığını" belirtmiştir (Budryk, 2020). 16 Kasım'da Arizona Cumhuriyetçi Parti, yasal zorluklar devam ederken Maricopa İlçe yetkililerinin seçim sonuçlarını onaylamasını engellemek için bir dava açmıştır (Bowden, 2020). 17 Kasım'da Georgia Eyalet Sekreteri Raffensperger, Georgia'nın oylama makinelerinde yapılan bir denetimde tahrifata dair hiçbir kanıt bulunmadığını açıklamıştır (Williams, 2020). 18 Kasım'da Trump ekibi federal davasında Pennsylvania sonuçlarına ilişkin, Pennsylvania Yasama Meclisi'ne, Trump'a taahhüt edilen başkanlık seçmenlerini atama yetkisi verilmesi yönünde beyanatta bulunmuştur (Gerstein, 2020). 19 Kasım'da Maricopa İlçesi Yüksek Mahkemesi, Arizona'da Cumhuriyetçi Parti'nin ilçenin oy pusulalarının denetlenmesi için açtığı davayı reddetmiştir (Neidig, 2020b). 20 Kasım tarihinde Georgia eyaletindeki oy sayımı, Biden'ın 12.284 oyla Trump'ı geçmesi ile sonuçlanmıştır (Segers, Mitchell, Linton, 2020). 21 Kasım'da devlet yetkilileri sonuçları onaylamış olsa da Trump ekibi Georgia Eyaletinde yeniden sayım için başvuruda bulunmuştur (Byrnes, 2020). 22 Kasım tarihinde Dominion Oylama Sistemleri sözcüsü Fox News Sunday'de yaptığı bir açıklamada, şirketin oylama makinelerini savunmuş ve makinelerin bir adaydan diğerine oyları değiştirmesinin fiziksel olarak mümkün olmadığını söylemiştir (Budryk, 2020). 23 Kasım'da Michigan Eyalet Canvassers Kurulu eyaletin seçim sonuçlarını onaylamış ve resmi kazananın Biden olduğunu belirtmiştir (Chalfant, 2020). 24 Kasım'da Minnesota, Nevada ve Pennsylvania, her üç eyaletin kendi seçim sonuçlarında resmi kazananın Biden olduğunu açıklamıştır (Axelrod, 2020). 14 Aralık'ta Seçiciler Kurulunu oluşturan 538 delege seçmen, cumhurbaşkanı ve başkan yardımcısını seçmek için kendi eyalet başkentlerinde toplanmışlardır. Oylama sonunda Biden 306, Trump 232 oy almış (Hutzler, 2020) ve Seçim Kurulu, Başkan seçilen Joe Biden'ın zaferini resmileştirmiştir (Dünya, 2020). Buna ek olarak aynı gün William Barr, 23 Aralık'ta Başsavcılıktan istifa etmeyi planladığını açıklamıştır. (Chalfant, Sammuels, 2020). 16 Aralık tarihine gelindiğinde ise muhafazakâr medya kuruluşları, Biden'a seçilmiş başkan olarak atıfta bulunup bulunmaması konusunda ikiye bölünmüştür. Newsmax, Seçim Kurulunun oylamasını onurlandıracağını duyururken, One America Haber Ağı 6 Ocak'ta Kongre'nin ortak oturumuna kadar "hiçbir kesin kararın" olmayacağını söylemiştir (Easley, 2020).

Görüldüğü üzere çalışma için belirlenen zaman kesiti sahip olduğu genişlikle seçim öncesi olağan gündem ile gündemin hareketlendiği seçim öncesi yakın dönemi, seçim anını, hemen sonrasını ve Aralık'taki netleşen durumu kapsamıyla veri çeşitliliği sunmakta, kendi içinde içerik ve gündem farklılıkları taşımaktadır. Çalışma bu boyutlarıyla önem taşımaktadır. Ayrıca bu verilere uygulanan duygu analizi de liderlerin dönem içinde (varsa) değişen duygusal salınımlarını göstermeyi amaçlamaktadır. Üstelik 2020 ABD Başkanlık Seçimleri son 120 yılın en yüksek katılımlı seçimidir (Anadolu Ajansı, 2021), bu da liderler açısından olduğu gibi seçmenler açısından da duygusal yoğunluğun en yüksek düzeyde olabileceğini işaret etmektedir. Bunlar aynı zamanda çalışmanın özgünlüğünü ve önemini de belirten, yorumlamayı destekleyen diğer unsurlardır.

Niteliksel tasarımda oluşturulan araştırmada verilerin elde edilmesinde açık kaynaklı istatistiksel analiz programı olan RStudio kullanılmış, veriler veri madenciliği çalışması olan metin madenciliği tekniği ile incelenmiştir. Metin madenciliği çalışmalarının sosyal medya ayağında çalışmanın bütünü, metindeki, alfabetik sırayla, fikir, duygu ve özneliğin hesaplamalı işlenmesiyle ilgilenen çalışmaları kapsamaktadır. Bu tür çalışmalar, fikir madenciliği, duygu analizi olarak bilinir hale gelmiştir. Madencilik ve değer biçme çıkarımını gözden geçirme ifadeleri de kullanılmıştır ve hedeflerin bilgisayarların duyguları tanınmasını ve ifade etmesini sağlamayı içerdiği duygusal hesaplama ile bazı bağlantılar kurmaktadır (Pang ve Lee, 2008). Literatürde duygu analizi altında geçen fikir madenciliği sosyal medya bilgisinin içeriğindeki fikrin anlambilimsel olarak gösterilmesi işlemidir (Şeker, 2016). Metin bir veri kaynağı olarak kabul edilmiş, metin üzerinden yapılandırılmış veri elde edilmesi amaçlanmıştır. Metin madenciliği, yeni bilgiler keşfetmek veya belirli araştırma sorularını yanıtlamaya yardımcı olmak için büyük belge koleksiyonlarını incelemeyi kapsamaktadır. Metin madenciliğinde, metinlerin sınıflandırılması, sınıf taneciklerinin üretilmesi, bölütlenmesi, metin özetleme, metinlerden konu çıkarılması, varlık ilişki modellemesi ve duygusal analiz gibi çalışmalar yapılmaktadır (Şeker,

2015). Çalışmada metin madenciliği yöntemi ile oluşturulan yapılandırılmış veri öncelikle içerik analizi yöntemi ile incelenmiş, bu bağlamda temaların ortaya çıkartılması için frekans analizi ile analiz edilmiş, daha sonrasında duygu analizi yöntemi ile paylaşımlardaki yaklaşımlar karşılaştırılarak incelenmiştir.

Araştırmanın Bulguları

Donald Trump ve Joe Biden'ın Twitter hesaplarının incelenmesi, hesapların diğer kullanıcılarla nasıl iletişime girdiği, en çok hangi Tweetlerin beğenildiği, Retweet yapıldığı ya da ne zaman paylaşıldığı gibi etkileşimlerin görülebildiği bildirimler zaman akışı (userTimeline) ile yapılmıştır. Çalışmada R yazılım programı Twitter hesaplarından geriye dönük olarak en fazla 3200 tweet alınabilmesi mümkün olmaktadır. Program ile 10.11.2020 ile 16.12.2020 tarih aralığında Donald Trump ve Joe Biden'e ait toplam 9.121 paylaşımlarına erişilmiştir. Tablo 1 ve Tablo 2'de örnek Tweet'ler görülmektedir.

Tablo 1. Donald Trump'ın Twitter Hesabındaki 10.11.2020 Tarihli Paylaşımlarına Örnek

[1] "realDonaldTrump: Nevada is turning out to be a cesspool of Fake Votes. @mschlapp & @AdamLaxalt are finding things that, when release... https://t.co/uu5zbYINmv "
[[2]]
[1] "realDonaldTrump: https://t.co/FU5IncJ4VI "
[[3]]
[1] "realDonaldTrump: THANK YOU NEBRASKA! \n https://t.co/k9DWvZO10b "
[[4]]
[1] "realDonaldTrump: On my way to Nebraska, after a great evening in Wisconsin with hardworking American Patriots!... https://t.co/dXyblXF2bJ "
[[5]]
[1] "realDonaldTrump: Thank you WISCONSIN, get out and VOTE! Together, we are going to MAKE AMERICA GREAT AGAIN!! https://t.co/SGEsnCDbVH "
[1] "realDonaldTrump: Nevada is turning out to be a cesspool of Fake Votes. @mschlapp & @AdamLaxalt are finding things that, when release... https://t.co/uu5zbYINmv "

Tablo 2. Joe Biden'nin Twitter Hesabındaki 10.11.2020 Tarihli Paylaşımlarına Örnek

[[1]]
[1] "JoeBiden: I won't be president until January 20th, but my message today to everyone is this: wear a mask."
[[2]]
[1] "JoeBiden: The bottom line: I will spare no effort to turn this pandemic around."
[[3]]
[1] "JoeBiden: The challenge before us right now is still immense and growing, and so is the need for bold action to fight this pandemic."
[[4]]
[1] "JoeBiden: My COVID-19 Transition Advisory Board will advise on detailed plans built on a bedrock of science, and that keep co... https://t.co/i0e2Hlrhst "
[[5]]
[1] "JoeBiden: Today, I have named a COVID-19 Transition Advisory Board, comprised of distinguished public health experts, to help... https://t.co/q6091TQvee "

Çalışmanın devamında bulgular içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Analizin frekans tablosu ve duygu analizi sonuçları karşılaştırılmıştır. Araştırmada öncelikle seçimden sonraki 14 gün boyunca yapılan paylaşımlar incelenmiştir. 14 gün gelişmelerin ve gelişmeler karşısında tarafların tepkilerinin izlenip fikir elde edilebilmesi için uygun uzunlukta bir zaman dilimidir. Tablo 3'te Donald Trump ve Joe Biden'ın Twitter hesaplarındaki 10.11.2020 ile 24.11.2020 tarihleri arasındaki paylaşımların frekans analizi sonuçları verilmektedir.

Tablo 3: 10.11.2020 ile 24.11.2020 Tarihleri Arasındaki Paylaşımlarda Frekansı 25'ten Fazla Olan Kelimeler

Tarih	Donald Trump	Joe Biden
10.11.2020	Biden (42) Oy kullanmak (Vote) (27) Joe (25) Seçim (Election) (20)	Oy kullanmak (Vote) (94) Başkan (President) (65) Trump (55) Bugün (Today) (42)

	Teşekkür (Thank) (16)	Seçim (Election) (41)
11.11.2020 Georgia Eyalet Sekreteri Raffensperger resmi olarak Georgia eyaletinin el sayımını duyurmuştur.	Seçim (Election) (12) Büyük (Big) (8) Pusula (Ballot) (7)-Aşı (Vaccine) (7) Kazanmak (Win) (5)- İnsanlar (People) (5)- Oylar (Votes) (5)	Oy kullanmak (Vote) (89) Başkan (President) (69) Trump (62) Seçim (Election) (38) Gün (Day) (36)
12.11.2020 Pennsylvania Eyalet Mahkemesi Trump lehine karar verdiğini açıklamıştır	Oylar (Votes) (8) Seçim (Election) (5)- Büyük (Big) (5)- Kazanmak (Win) (5) Pennsylvania (4)- Pusula (Ballot) (4) McCabe (mccabe) (3)- Aşı (Vaccine) (3)- İnsanlar (People) (3)- Olmak (Happen) (3)- Trump (3)- Şikeli (Rigged) (3)	Oy kullanmak (Vote) (87) Başkan (President) (69) Trump (59) Seçim (Election) (37) Halk (Folks) (32)
13.11.2020 Michigan, Wayne County'deki Üçüncü Devre Mahkemesi, ilçenin oy onayını durdurmak isteyen, seçime hile karıştırıldığını iddia eden iki Cumhuriyetçinin dilekçesini reddetmiştir. Bunun yanı sıra, Philadelphia'daki Common Pleas Mahkemesi, beş ayrı grup oylamaya itiraz eden beş Trump dilekçesini reddetmiştir	Oylar (Votes) (8) Seçim (Election) (6)- Kazanmak (Win) (6) Büyük (Big) (5) Pennsylvania (4)- Şikeli (Rigged) (4) – Şimdi (Now) (4) Egemenlik (Dominion) (3)- Sistem (System) (3)- Olmak (Happen) (3) Oy kullanma (Voting) (3)	Oy kullanmak (Vote) (87) Başkan (President) (69) Trump (59) Seçim (Election) (37) Donald (36)
14.11.2020 Trump, kampanyasının gözlemcilerinin sayım odalarına girmesine izin verilmediğini iddia ederek, Georgia sandık sayımını "zaman kaybı" olarak eleştirmiştir. Aynı gün Seçici Kurul üyeleri başkanlık için oy kullanmıştır	Oylar (Votes) (6) Şimdi (Now) (4) Trump (4) Breitbart Haber Ağı (Breitbartnews) (3)- Pusula (Ballots) (3)- Harika (Great) (3)- Seçim (Election) (3)- Görmek (See) (3)- Büyük (Big) (3)- Egemenlik (Dominion) (3)- Yoluyla (Via) (3)	Oy kullanmak (Vote) (84) Başkan (President) (67) Trump (56) Seçim (Election) (40) Donald (36)
15.11.2020 Trump, Dominion Oylama Sistemleri tarafından üretilen seçmen çizelgeleme makineleri tarafından Trump'ın milyonlarca oyunun silindiğini veya Biden'a geçtiğini iddia eden sağ kanat grupların tuttuğu kanıtlanmamış bir komplo teorisine atıfta bulunarak Biden'ın "Seçim Hileli olduğu için kazandığını" belirtmiştir	Seçim (Election) (8) İnsanlar (People) (7) Şikeli (Rigged) (5)- Harika (Great) (5) Sahte (Fake) (4)- Şimdi (Now) (4)- Medya (Media) (4)- Haber (News) (4) – Kazanmak (Win) (4)- Geride Kalan (left) (4)- Radikal (Radical) (4)- Georgia (4) Teşekkür (Thank) (3)- Büyük (Big) (3)- Bugün (Today) (3)- Trump (3)- Cumhuriyetçi (Republican) (3)- Göstermek (Showing) (3)- İzin vermek (Let) (3)	Oy kullanmak (Vote) (81) Başkan (President) (66) Trump (56) Seçim (Election) (40) Donald (36)
16.11.2020 Arizona'da Cumhuriyetçi Parti, yasal zorluklar devam ederken Maricopa İlçe yetkililerinin seçim sonuçlarını onaylamasını	Seçim (Election) (10) Sahte (Fake) (7)- Medya (Media) (7)- Haber (News) (7) Harika (Great) (6) - İnsanlar (People) (6) İzin vermek (Let) (4) Büyük (Big) (3)- Bugün (Today) (3)- Trump (3)	Oy kullanmak (Vote) (81) Başkan (President) (66) Trump (56) Seçim (Election) (40) Halk (Folks) (33)

engellemek için bir dava açmıştır		
17.11.2020 Georgia Eyalet Sekreteri Raffensperger, Georgia'nın oylama makinelerinde yapılan bir denetimin tahrifata dair hiçbir kanıt bulmadığını açıklamıştır	Seçim (Election) (11) Sahte (Fake) (8)- Haber (News) (8)- Harika (Great) (8) Medya (Media) (7) Şikeli (Rigged) (6)- İnsanlar (People) (6) Şimdi (Now) (4) – İzin vermek (Let) (4)- Geride Kalan (Left) (4)- Radikal (Radical) (4)- Hiçbir şey (Nothing) (4)- (Kazandı (Won) (4)	Oy kullanmak (Vote) (76) Başkan (President) (66) Trump (51) Seçim (Election) (35) Gün (Day) (35)
18.11.2020 Trump ekibi federal davasında, Pennsylvania sonuçlarına ilişkin, Pennsylvania Yasama Meclisine, Trump'a taahhüt edilen başkanlık seçmenlerini atama yetkisi verilmesi yönünde beyanatta bulunmuştur	Oylar (Votes) (9) Seçim (Election) (7) Harika (Great) (6)- İnsanlar (People) (6) Georgia (5)- Michigan (5) Eyalet (County) (4)- İzin vermek (Let) (4)- Trump (4)	Oy kullanmak (Vote) (74) Başkan (President) (66) Trump (52) Seçim (Election) (39) Donald (36)
19.11.2020 Maricopa Yüksek Mahkemesi, Arizona için Cumhuriyetçi Parti'nin ilçenin oy pusulalarının denetlenmesi için açtığı davayı reddetmiştir	Oylar (Votes) (10) İnsanlar (People) (7) Seçim (Election) (6) Georgia (5)- Michigan (5)- Oy kullanan (Voter) (5)- Sahtekârlık (Fraud) (5) Harika (Great) (4)- Uzak (Far) (4)	Oy kullanmak (Vote) (70) Başkan (President) (65) Trump (53) Seçim (Election) (38) Donald (36)
20.11.2020 Georgia eyaletindeki oy sayımı, Biden'ın 12.284 oyla Trump'ı geçmesi ile sonuçlanmıştır	Seçim (Election) (9) Sahtekârlık (Fraud) (5) – Harika (Great) (5) Oy kullanan (Voter) (4) Oylar (Votes) (3)- Georgia (3)- Bakmak (Look) (3)- Dava (Case) (3)	Oy kullanmak (Vote) (66)-Başkan (President) (66) Trump (56) Seçim (Election) (43) Bugün (Today) (39) Donald (37)
21.11.2020 Devlet yetkilileri sonuçları onaylamış olsa da, Trump tarafı Georgia Eyaletinde yeniden sayım için başvuruda bulunmuştur	Seçim (Election) (20) İnsanlar (People) (13) Oylar (Votes) (12) Harika (Great) (10) Sahtekârlık (Fraud) (9)- Georgia (9)- Michigan (9)	Başkan (President) (68) Oy kullanmak (Vote) (66) Trump (56) Seçim (Election) (42) Bugün (Today) (36)- Donald (36)
22.11.2020 Dominion Oylama Sistemleri sözcüsü Fox News Sunday'de yaptığı bir açıklamada, şirketin oylama makinelerini savunmuş ve makinelerin bir adaydan diğerine oyları değiştirmesinin fiziksel olarak mümkün olmadığını söylemiştir	Seçim (Election) (10) Sahtekârlık (Fraud) (8) Yoluyla (Via) (7) Harika (Great) (6)- Oy kullanan (Voter) (6) Haber (News) (5) - Georgia (5)	Başkan (President) (68) Oy kullanmak (Vote) (66) Trump (56) Seçim (Election) (42) Bugün (Today) (36)- Donald (36)
23.11.2020 Michigan Eyalet Canvassers Kurulu eyaletin seçim sonuçlarını onaylamış ve resmi kazananın Biden olduğunu belirtmiştir	Seçim (Election) (10) Sahtekârlık (Fraud) (7) Harika (Great) (6) Georgia (5)- Yüzlerce (Hundreds) (5) – Haber (News) (5)- Oylar (Votes) (5)- Oy kullanan (Voter) (5) Breitbart Haber Ağı (Breitbartnews) (4)- Sayılar (Numbers) (4)- İnsanlar (People) (4)- Dava (Case) (4)- Medya (Media) (4)- Gerçek (True) (4)-Teşekkür (Thank) (4)- One America News Network (Oann) (4) – Biden (4)- Yapılmış (Done) (4)- Binlerce (Thousands) (4)	Başkan (President) (70) Oy kullanmak (Vote) (61) Trump (56) Seçim (Election) (41) Gün (Day) (39)
24.11.2020	Seçim (Election) (8) Teşekkür (Thank) (6)	Başkan (President) (70) Oy kullanmak (Vote) (56)-Trump (56)

Minnesota, Nevada ve Pennsylvania, her üç eyalette de kendi seçim sonuçlarında resmi kazananın Biden olduğunu açıklamıştır	Harika (Great) (5)- Yapılmış (Done) (5)- Yüzlerce (Hundreds) (5) Sahtekârlık (Fraud) (4)- General Services Administration (Gsa) (4)- Breitbart Haber Ağı (Breitbartnews) (4)- Oylar (Votes) (4)- Haber (News) (4)- Gerçek (True) (4)- Biden (4)- Aldatmak (Hoax) (3)- Eyaletler (States) (3)- Dava (Case) (3)- Sahte (Fake) (3)- Never (3)- Medya (Media) (3)- Asla (Never) (3)- Chanel Rion (3)- One America News Network (Oann) (3) – Biden (3)- Bölüm (Part) (3)- Oy kullanmak (Vote) (3)- Egemenlik (Dominionizing) (3)- Binlerce (Thousands) (3)- Georgia (3)	Seçim (Election) (42)-Donald (42) Gün (Day) (35) İnsanlar (People) (33)
--	---	--

Donald Trump ve Joe Biden'in paylaşımları karşılaştırıldığında çok farklı sonuçlar elde edilmektedir. Joe Biden tweetlerinde, günlük çok az frekans farkıyla en çok 'Başkan', 'Oy kullanmak', 'Seçim', 'Trump', 'İnsanlar', 'Donald', 'Halk', 'Gün' ve 'Bugün' kelimelerini kullanmıştır. Ancak Donald Trump'ın tweetlerinde içeriğin günlük olarak farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Trump 10.11.2020 ile 11.11.2020 tarihleri arasında en çok 'Biden', 'Oy kullanmak', 'Joe', 'Seçim', 'Teşekkür', 'Büyük', 'Pusula', 'Aşı' ve 'Kazanmak' kelimelerini kullanmıştır. Ancak 12.11.2020 tarihinden sonra tweetlerindeki en sık tekrar eden kelimelere bir önceki güne ek olarak yeni kelimelerin eklendiği görülmektedir. Araştırma bulgularında bundan sonrasında günlük olarak eklenen yeni kelimeler verilmiştir. 12 Kasım tarihinde 'Pennsylvania', 'McCabe', 'Trump' ve 'şikeli' kelimeleri de onun tweetlerinde en sık tekrar eden kelimeler arasında yer almıştır. 13 Kasım tarihinde tweetlerinde bir önceki güne ek olarak 'egemenlik', 'şimdi', 'sistem', 'olmak' ve 'oy kullanma' kelimelerini kullanmıştır. 14 Kasım tarihinde, 'Trump', 'Breitbart Haber Ağı', 'görmek', 'yoluyla' ve 'harika' kelimelerini kullanmıştır. 15 Kasım tarihinde 'sahte', 'medya', 'haber', 'geride kalan', 'radikal', 'Georgia' ve 'teşekkür' kelimeleri vardır. 15 Kasım'da 'cumhuriyetçi' ve 'izin vermek' kelimeleri eklenmiştir. 16 Kasım tarihinde önceki en sık kullanılan kelimelerin tekrar ettiği tespit edilmiştir. 17 Kasım'da 'hiçbir şey' kelimesi, 18 Kasım tarihinde 'Michigan', 19 Kasım'da 'uzak' ve 'sahtekârlık', 20 Kasım tarihinde 'dava', 'oy kullanan', ve 'bakmak' kelimeleri en sık kullanılanlar kelimeler arasında yer almaktadır. 21 ve 22 Kasım'da önceki en sık kullanılan kelimelerin tekrar ettiği görülmektedir. 23 Kasım'da yeni olarak 'yüzlerce', 'sayılar', 'gerçek', 'America News Network', 'binlerce', 'yapılmış' ve 'Biden' kelimeleri en sık kullanılan kelimeler arasında ilk defa yer almaktadır. 24 Kasım tarihinde 'General Services Administration', 'bölüm', 'eyaletler', 'asla', 'Chanel Rion' ve 'aldatmak' kelimeleri bulunmaktadır. Gündem ve bağlam olarak Trump açısından seçim sonuçlarının kötüye gitmesi ve itirazlarının çoğunun reddi bu zaman dilimindedir. Trump'ın mücadele süreci ve gündeminin yoğunluğu tweetlerine yansımaktadır. 10.11.2020 ve 24.11.2020 tarihleri arasındaki dönemde Trump'ın günlük olarak kullandığı kelimelerin birbiriyle benzerlik içerdiği ve genel olarak paylaşımların seçim, kazanma, oy kullanma ve (sahte, şikeli ifadeleri üzerinden) doğrudan sahtekârlık temaları çerçevesinde oluştuğu söylenebilir. Söz konusu durum Trump'ın seçmenlerini sahtekârlık söylemi üzerinden oylarına sahip çıkmaları amacıyla hareketlendirdiğini göstermektedir.

Öte yandan Trump'ın, ele alınan dönemdeki ilk gün ve son iki gün hariç rakibi Biden'dan bahsetmemesi ilginçtir; Trump neredeyse rakibini yok sayarken genel olarak süreç-yaşananlar ve olumsuz gelişmeleri konu etmektedir. Kendinden, birkaç defa ayrı bir şahıs gibi Trump diye bahsetmiştir. Bütün bu olumsuzlukların ve kullandığı olumsuz dilin dışında, sürekli ve çok kez "Harika", "Büyük" kelimelerini kullanması dikkat çekicidir. Şike, sahtekarlık vb. ifadelerle olumsuz gidişi nitelediği süreçte Trump; Biden'ın ismine söylemlerinde oldukça az yer vererek, seçim sürecinde neredeyse rakibi yokmuş gibi yalnız-mağdur-hakkını arayan-mücadeleci başkan imajı çizmektedir; üstelik "Harika" ve "büyük" Amerika yolunda engellenmekte olan, Amerika'nın büyüklüğü'nü istemeyenler tarafından. Bunu engelleyenler aynı zamanda ABD ve Cumhuriyetçi seçmenler için zımnen oldukça olumsuz konumlanmaktadır. Yalnız-mağdur-hak arayan-mücadeleci lider; olaylara ve öteki'ne yüklediği olumsuz anlamlarla vatansaver-koruyucu olarak da konumlanmakta olaylar ve söylemler üzerinden

tabanını konsolide etmekte, harekete geçirmeye çalışmaktadır. Biden'in ise aynı tarih aralığında günlük olarak oy kullanma, Trump, Donald ve başkan kelimelerini kullanmasıyla rakibinin eylem ve söylemlerine odaklandığı, bunları eleştirdiği, söyleminde sabit kaldığı görülmektedir. Trump da bir senaryo-kurguya dair izlere rastlanırken Biden'da buna rastlanılmamıştır. İçeriğe ilişkin bu tespit duygusal analiz sürecinde de yardımcı olacaktır.

Araştırmanın devamında Seçim Kurulu'nun, Başkan seçilen Joe Biden'ın zaferini 14.12.2020 tarihinde tamamen resmileştirmesinden sonraki iki gün olan 15.12.2020 ve tarihindeki paylaşımlar incelenmiş ve elde edilen bulgular Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4: 15.12.2020 ile 16.12.2020 Tarihleri Arasındaki Paylaşımlarda Frekansı 25'ten Fazla Olan Kelimler

15.12.2020 William Barr, 23 Aralık'ta Başsavcılıktan istifa etmeyi planladığını açıklamıştır	Seçim (Election) (9) Biden (6)- Georgia (6)- Court (Mahkeme) (6) Ülke (Country) (5)- Sahtekârlık (Fraud) (5)- Oylama (Voting) (5)- Sadece (Just) (5)- Eyaletler (States) (5)- İnsanlar (People) (5) Kazandı (Won) (4)- Birçok (Many) (4)- Oy kullanan (Voters) (4)- Aşı (Vaccine) (4)- Çekişmeli seçim bölgesi (Swing) (4)- Brian Kemp (4)- Şimdi (Now) (4)- Üst (Supreme) (4) Etkileyici derecede çok büyük (Tremendous) (3)- Oy kullanan (Voter) (3)- Makineler (Machines) (3)- Michigan (3) – Haber (News) (3)- Avukat (Attorney) (3)- Savcı (General) (3) –William Barr (Bill) (3) – Dünya (World) (3)- Durdurmak (Stop) (3)- Vali (Governor) (3)- Demokratlar (Democrats) (3)- İmza (Signature) (3)- Soruşturma (Verification) (3)- Almak (Get) (3)- iyi (Well) (3)- Yıllar (Years) (3)- İstemek (Want) (3)- İki (two) (3)- Bilmek (Know) (3)- Joe (3)- Cesaret (Courage) (3)- Akıl (Wisdom) (3)	Oy kullanmak (Vote) (57) Başkan (President) (49) Trump (43) Bugün (Today) (42) Halk (Folks) (33)
16.12.2020 Muhafazakâr medya kuruluşları, Biden'a seçilmiş başkan olarak atıfta bulunup bulunmaması konusunda ikiye bölünmüştür. Newsmax, Seçim Kurulunun oylamasını onurlandıracağını duyururken, One America Haber Ağı 6 Ocak'ta Kongre'nin ortak oturumuna kadar "hiçbir kesin kararın" olmayacağını söylemiştir	Seçim (Election) (20) Kazandı (Won) (11) Sahtekârlık (Fraud) (8)- Eyaletler (States) (8)- Harika (Great) (8) Aşı (Vaccine) (7)- Ülke (Country) (7)- Biden (7) Oy kullananlar (Voters) (6)	Oy kullanmak (Vote) (56) Başkan (President) (46) Bugün (Today) (39) Trump (33) İnsanlar (People) (33)

Bulgular incelendiğinde, önceki bulgulara paralel şekilde, Trump ve Biden'ın Twitter paylaşımlarında farklı özellik ve yoğunlukta içeriklere yer verdiği görülmektedir. Biden'ın paylaşımlarında her iki günde de en çok 'oy kullanmak', 'başkan', 'Trump', 'bugün' 'halk' ve 'insanlar' kelimelerini kullandığı görülmektedir. Trump'ın paylaşımları ise farklılık göstermektedir. Trump'ın 15 Kasım tarihli paylaşımlarında 'seçim', 'Biden', 'Georgia', 'mahkeme', 'ülke', 'sahtekârlık', 'oylama', 'sadece', 'eyaletler', 'insanlar', 'kazandı', 'birçok', 'oy kullanan', 'aşı', 'çekişmeli seçim bölgesi', 'Brian Kemp', 'şimdi' 'üst (mahkeme)', 'etkileyici derecede çok büyük', 'oy kullanan', 'makineler', 'Michigan', 'haber', 'avukat', 'savcı', 'William Barr', 'dünya', 'durdurmak', 'vali', 'demokratlar', 'imza', 'soruşturma', 'almak', 'iyi', 'yıllar', 'istemek', 'iki', 'bilmek', 'Joe', 'cesaret' ve 'akıl' kelimeleri en sık kullanılan kelimeler olarak bulunmuştur. 16 Kasım tarihindeki paylaşımlarında ise 'seçim', 'kazandı', 'sahtekârlık', 'eyaletler', 'harika', 'aşı', 'ülke', Biden' ve 'oy kullananlar' kelimeleri en sık kullanılan kelimeler olarak öne çıkmaktadır. 15.12.2020 ve 16.12.2020 tarihlerindeki bulgular incelendiğinde

Trump'ın benzer temalarla hareket ettiği (seçim, kazanma, oy kullanma ve sahtekârlık), bununla birlikte sahtekarlık iddialarını ileri boyuta taşımak için mahkeme, soruşturma vb. ifadelere vurgu yaptığı görülmektedir. Dolayısıyla 10.11.2020 ve 24.11.2020 tarihleri ve 15.12.2020 ve 16.12.2020 tarihleri arasında Trump'ın stratejisinin aynı doğrultuda olduğu söylenebilir. Benzer şekilde Biden'ın da 15.12.2020 ve 16.12.2020 arasında 10.11.2020 ve 24.11.2020 arasında olduğu gibi oy kullanma, Trump ve başkan vurgularının devam ettiği, tarihsel perspektifte gerçekleşen olaylara rağmen stratejisini koruduğu görülmektedir. Bu çerçevede her iki adayın da bilinçli olarak tutumlarını sürdürdüğü söylenebilir.

Bu çerçevede en sık kullanılan kelimeler göz önüne alındığında belirli kelimelerin özellikle öne çıktığı ve adaylar tarafından tekrar edildiği görülmektedir. Adayların kullandığı yüzlerce sayıdaki kelimenin en belirginlerini tespit etmek üzere kelimeler elli frekans ile sınırlandırıldığında karşımıza aşağıdaki Tablo 5 çıkmaktadır.

Tablo 5: Elli Frekansın Üzerinde Kullanılan Kelimeler

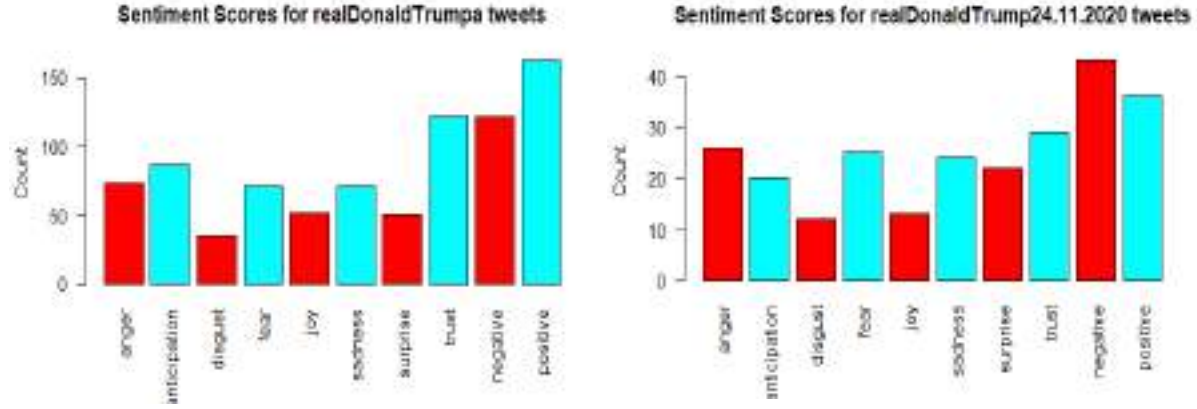
<i>Trump</i>		<i>Biden</i>	
<i>Kelime</i>	<i>Frekans</i>	<i>Kelime</i>	<i>Frekans</i>
Seçim (Election)	173	Oy kullanmak (Vote)	1251
Harika (Great)	77	Başkan (President)	1105
Oylama/oylar (Voting/votes)	71	Trump	915
Oy kullanan(lar)/oy kullanma(k) vb. (Voters-ing)	66	Seçim (Election)	595
Biden	64	Donald	331
Sahtekarlık (Fraud)	63	Bugün (Today)	234
İnsanlar (People)	62	Gün (Day)	145
		Halk (Folks)	98
		İnsanlar (People)	66

Tablo 5 göz önüne alındığında iki adayın benzer temalara değindiği gibi birbirlerinden farklılaştıkları da görülmektedir. Söz konusu düşünce çerçevesinde “seçim”, “oy” ve “insan” vurgusunun her iki aday için de ortak bir kullanım olduğu söylenebilmektedir. Bununla birlikte Trump'ın özellikle “sahtekârlık” konusu üzerinden seçmenlere seslendiği, Biden'ın ise “bugün ve “gün” gibi kelimelerle farklı yönde bir vurgu yaptığı görülmektedir. Tüm bunlara ek olarak adayların isimlerinin karşı tarafça kullanımının frekans miktarları göz önüne alındığında her iki adayın da açık bir şekilde birbirine karşı hitap etmeye yöneldikleri, yalnız miktarın Trump'ta daha az olduğu görülmekte, bu hitap biçimini seçmenleri nezdinde etki etme aracı olarak kullandıkları düşünülebilmektedir.

Seçim gündemini oluşturan unsurların, frekansı alınan kelimelerle zaman dizgesi üzerinde aktarılmaya çalışıldığı bu araştırmada, aynı dizge üzerinde duygusal salınımlar da tespit edilmeye çalışılmakta, frekansla gündemin getirdiği duygu arasında bir yorum alanının yaratılmasına çalışılmaktadır. Araştırmanın bu bölümünde verilerden elde edilen duygu analizi bulguları verilmektedir. Duygu, temelde bir metnin veya belgenin motivasyonel yapısına etki etmekte, metnin okuyucu üzerinde sahip olduğu duygusal etkiyi sunmakta; yazarın konu hakkındaki tutumunu da gösterebilmektedir. Olumlu kelimelerin veya cümlelerin kendilerine eklenmiş olumlu duyguları vardır. Örneğin, bazı metinler mutluluk, coşku, nezaket ve benzeri ifadeler gösterdiğinde, genellikle olumlu bir duyguya sahip olarak sınıflandırılırlar. Benzer şekilde, olumsuz cümlelere olumsuz bir duygu eklenir. Bazı metinlerde üzüntü, nefret, şiddet, ayrımcılık gibi ifadeler geçmekte, bunlar ise olumsuz bir duygu ifadesi olarak sınıflandırılmaktadır.

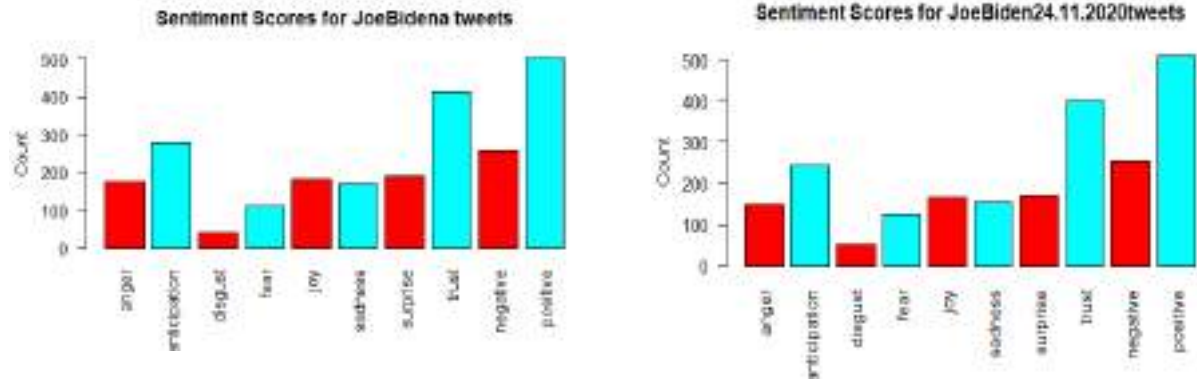
Kullanılan RStudio programındaki duygu analizi paketi, *syuzhet v1.0.6* (RDocumentation, 2021), metinden duygu ve duygu temelli olay örgüsünün çıkarılmasını sağlayan bir R paketidir. Paket, ifadelerdeki olumlu ve olumsuz duyguların yanı sıra, farklı duyguların analizini de sunmaktadır. R Paketinde var olan duygu ifadeleri sırasıyla Anger=Kızgınlık; Anticipation=Beklenti; Disgust=Tiksinti; Fear=Korku; Joy=Neşe; Sadness=Üzüntü; Surprise=Şaşırma; Trust=Güven; Negative=Olumsuz;

Positive=Olumlu olarak araştırmacılar tarafından Türkçeye evrilmiştir. Bu çalışmada incelenen tweetlerde sadece olumlu ve olumsuz duygular ele alınacaktır. İçgörünün kolay anlaşılabilmesi için elde edilen sonuçlar grafik şeklinde sunulmuştur. Duygu analizi, sayfa sınırlılığında ötürü ele alınan sürecin Kasım ayı içindeki başı ve sonu ile Aralık'ta oylama sonucu ile ilgili zaman olmak üzere grafik olarak sınırlı sayıda gün üzerinden gösterilmekte fakat sürecin tamamı ana hatlarıyla metin içinde aktarılmaktadır.



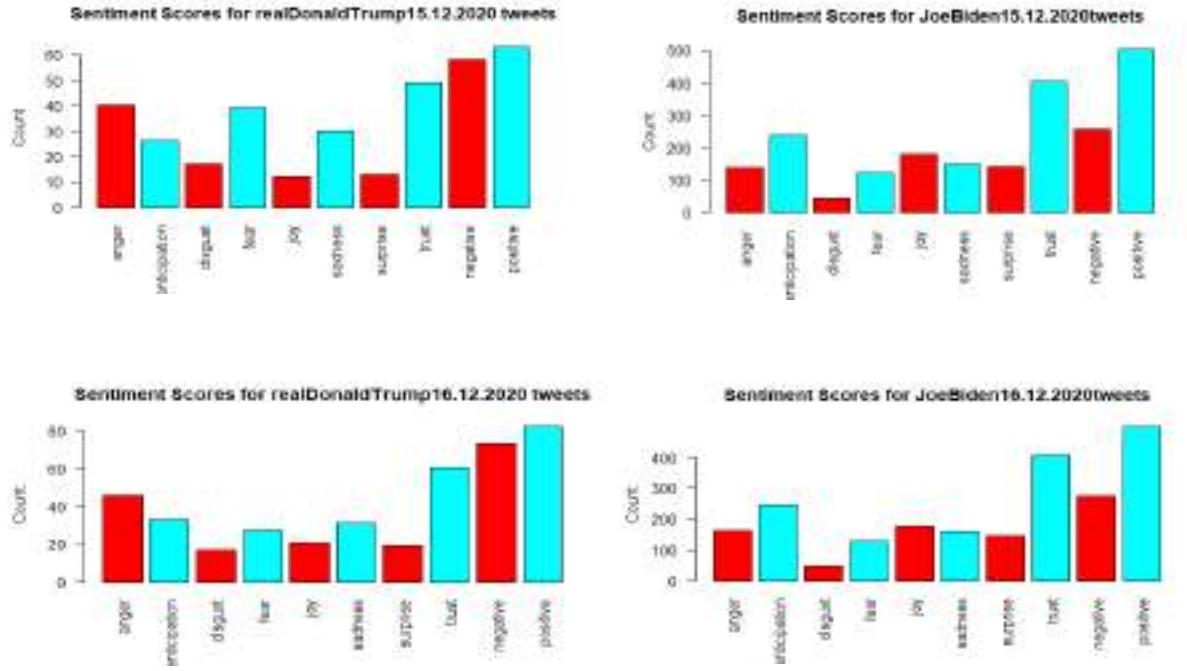
şekil 3: Donald Trump'in 10.11.2020 ve 24.11.2020 Tarihlerinde Yaptığı Twitter Paylaşımının Duygu Analizi

Donald Trump'in Twitter paylaşımları duygu analizi açısından incelendiğinde, ifadelerdeki duyguların değışkenlik gösterdiği görülmektedir. 10 ila 12 Kasım tarihleri arasında paylaşımlarda ifadelerin olumlu, 13.11.2020 tarihinde olumsuz, 14, 15 ve 16 Kasım tarihlerinde olumlu, 17 ve 18 tarihlerinde olumsuz, 19 Kasım'da olumlu, 20 Kasım'da hem olumlu hem olumsuz, 21 ila 24 Kasım tarihleri arasında ise olumsuz ifadeler içerdiği tespit edilmiştir. Paylaşımlar göz önüne alındığında, Trump'in semenleriyle olan iletişiminde, gündemin içeriğine göre değışen duygu değışimleri gösterdiği tespit edilmiştir.



şekil 4: Joe Biden'in 10.11.2020 ve 24.11.2020 Tarihlerinde Yaptığı Twitter Paylaşımının Duygu Analizi

Joe Biden'in Twitter paylaşımlarının duygu analizi incelendiğinde, ifadelerdeki duyguların değışkenlik göstermediği görülmektedir. Araştırmanın yapıldığı 10 ila 24 Kasım tarihleri arasında yapılan paylaşımların olumlu ifade içerdiği bulunmuştur. Biden'in paylaşımları incelendiğinde, seçim kaosunun yaşandığı dönem olan seçimden sonraki iki hafta boyunca istikrarlı bir biçimde seçmenle olan iletişiminde olumlu duygu içeren paylaşımlarda bulunduğu grlmüştir.



Şekil 5: Donald Trump ve Joe Biden'in 15.12.2020 ve 16.12.2020 Yaptıkları Twitter Paylaşımalarının Duygu Analizi

Joe Biden'in Seçici Kurul tarafından Amerika Birleşik Devletleri 59. Başkanı olarak delegelere seçilmesinden sonraki iki günde, diğer bir ifadeyle 15 ve 16 Aralık tarihlerinde Donald Trump ve Joe Biden'in Twitter hesaplarındaki paylaşımlar incelendiğinde, her ikisinin de en çok olumlu duygu başlığında paylaşımlara sahip olduğu bulunmuştur. Bu tweetlere olumlu/olumsuz olarak bakmak önemli olsa da tek başına yeterli olmamaktadır. Ele alınan tweetler daha ayrıntılı incelendiğinde tespit edilen başat duygunun altında birçok farklı veya olumsuz duygu görmek mümkündür ki Trump buna iyi bir örnektir. Bu gözlemi gündem akışı ve içerik analizinden gelen tespitlerle birlikte değerlendirmek daha bütüncül ve tutarlı bir bakış açısı sunacaktır. Sürecin öncesi, sırasını ifade eden ve sonuç ilan anını ifade eden zaman kesitinin sınır günleri bu açıdan incelenecek, kırılmalar bu anlamlı tarihler bağlamında görülebilecektir.

Sırasıyla 10.11.2021, 24.11.2021 ile 15.12.2021, 16.12.2021 tarihli tweetlere bakıldığında Trump'ta olumsuzluğun da en yüksek ikinci duygu olarak başlangıca göre yükseldiği görülmüştür. Güven de en yüksek ve istikrarlı üçüncü sıradaki duygudur. Durum; liderliğiyle olumlu, gündem ile olumsuz fakat güveni (seçmen motivasyonunu) yüksek tutan bir profili işaret etmektedir. Şaşırma duygusu ise 24 Kasım'da yükselmiş Aralık'ta iyice düşmüştür; şu hâlde durum netleşmektedir. Üzüntü, zamanla yükselmiş fakat çok yüksek olmayan bir düzeyde sabitlenmiş görülmektedir. Neşe de zamanla biraz yükselmiş son gün alt seviyeye inmiştir. Korku ve kızgınlık zamanla birlikte yükselmiş ve Aralık'ta son gün yine oldukça yüksek bir düzeyde görülmüştür. Beklenti zamanla düşmüş, tiksinti çok yüksek olmayan bir düzeyde istikrara kavuşmuştur. Trump'ta olumluluk, olumsuzluk, güvenin hep en başta ve en yüksek düzeylerde gittiği; beklentiyle kızgınlığın yer değiştirdiği, korku ve üzüntünün ikincil ve sürekli bir duygu olarak buna eşlik ettiği; şaşırma, neşe ve iğrenmenin ise en düşük düzeylerde bulunduğu tespit edilmiştir. İçerik analizinde belirlendiği haliyle, olaylara ve öteki'ne yüklediği olumsuz anlamlarla vatansever-koruyucu olarak yalnız-mağdur-kitlesiyle birlikte-hak arayan-mücadeleci şeklinde konumlanan bir lider olarak Trump; olaylar ve söylemler üzerinden tabanını bu duygusal yoğunluklar üzerinden konsolide etmekte, harekete geçirmektedir. Lider (Trump) bu tabloda olumlu ve güven verendir ve olumsuzlukların karşısında kızgın ve üzgündür. Üzgünlük içe dönük ve yalnızlaş(tr)maya yönelik bir duyguyken, lider ve onun mağduriyetiyle olaylar bağlamında

birleşilmekte, engellenmişlik ve kızgınlık ile ise öteki'ne (engelleyenlere) karşı hareket motivasyonu ortaya çıkartılmaktadır. Sürece bakıldığında Trump'ın, doğrudan duygu temelli, kitleleri harekete geçirmek üzere bir akış/kurgu içinde hareket ettiği görülmektedir; bu durum kitlesiyle etkileşimini kendi varlığında seçim sonrasında da taşımaktadır. Söylemlerin planlanmış gerçekler/olay/etkinlikler vb. üzerinden reel toplumsal bağlamlara sahip olduğu görülmüştür. Onun bu imaj şemsiyesi altında yüksek düzeyde olumsuz birçok duyguyu da içeren bir şekilde süreci götürmesi olaylara bakıldığında normaldir; zira sonuna kadar liderlik etmektedir. Buralarda seçim sürecinde Trump'ın sadece seçim kazanmak gibi bir amacı olmadığına, paralel ikinci bir gündemi olduğuna, kendisiyle birlikte seçim sonrasında da taşacak şekilde kendisini kitlelerle birlikte duygusal olarak konumladığına dair işaretler görmek de mümkündür. Nitekim seçim sonrası eylemleri bunu göstermektedir, söylemlerin bir hedef veya amaca yönelik olarak tasarlandığını işaret eden durum, seçim dışı daha uzun vadeli paralel gündem (Trump liderliğinin devamı) tespitine uygun düşmektedir. Sosyal medyadaki etkileşim mücadeleci lider-eylemci kitle ile birlikte aynı anda gerçek hayatın içindedir; müdahale doğrudandır. Trump'ın söylem üzerinden kurduğu bağ ve çıkışı; o ve kitlesi açısından öteki'ni ifade eden rakibin, rakibinin siyasi iktidarının (Biden ve Demokratların) meşruiyetini sorgulamaya/sorgulamaya dönük gözükmektedir

Biden'a bakıldığında ise olumluluk, güven ve beklentinin sırasıyla en yüksek duygular olduğu görülmektedir. Seçime odaklanmış ve sabitlenmiş kararlı-istikrarlı söyleminde olumsuzluk Biden için sonra gelen bir duygu olmuştur. Neşe, üzüntü, kızgınlık ve şaşırma Biden için daha düşük düzeyde ve birlikte istikrarlı seyreden duygularken, korku az, tiksinti ise en az görülen duygular olmuştur. Bunlara bakıldığında onun doğrudan Trump ve seçime odaklı bir gündeme odaklandığını, daha tecrübeli ve soğukkanlı bir politikacı olduğunu düşünmek mümkündür. Olayların ve koşulların kendi aleyhine fazla gelişmemiş olması da dikkate alınmalıdır; Biden'da önemli duygusal salınımlara rastlanmamıştır. Genel olarak bakıldığında 2020 ABD Başkanlık Seçimleri'nin duygusal salınımları yüksek- kendini duygusal olarak da konumlanmış, kitlesiyle o şekilde etkileşime geçen bir lider (Trump) ile odaklanmış-soğukkanlı görünen, kitlesiyle bu şekilde etkileşime geçen bir lider arasında geçtiği görülmektedir.

SONUÇ

Demokrasinin merkezinde bulunan seçimler ve oy verme işlemi iktidarı belirlemede en önemli ve en kritik noktada bulunmaktadır. Bu durum ise oy verecek/belirleyici konumda olan vatandaş iletişimde ulaşılması gereken temel hedef haline getirmiş, kamuoyuna yönelik farklı söylem tarzlarının geliş(tiril)mesine yol açmıştır. Toplumsal yapı ve lider açısından rasyonellik, duygusallık, otoriterlik, demokratlık vb. bireysel özellikler lider-toplum etkileşiminin oluşmasında temel rol oynamaktadır ve politik söylemler bu bağlamlar açısından da şekillenmektedir. Medya bu etkileşimin sağlandığı imkanları sunmaktadır. Sosyal medya ise bu noktada anlık-doğrudanlık ve filtresizlik yönü ile lider-kitle etkileşimine oldukça uygun bir ortamdır. Çalışmada bu ilişkileri görmek üzere verimli bir örneğin (2020 ABD Başkanlık Seçimleri) ve sürecin merkeze alınmasının, gündem takibatına bağlı bir içerik ve duygu analizinin yöntem olarak kullanılmasının seçim ortamını anlamlandırmak için yararlı bir sistem oluşturduğu görülmüştür. Gerçekliğin yerine duygusal ve bireysel anlamlandırmaların geçmeye başladığını, bunun hayata ve siyasete de etki ettiğini ifade etmek için kullanılabilen post truth kavramına uygun eylemli-duygusal bir etkileşimin özellikle Trump ve taraftarları arasında bulunduğu görülmüştür. Filtresiz bir ortam olan Twitter üzerinden takibin ise bunlar arasındaki etkileşimi doğrudan gözlemlemek açısından önemli olduğu tespit edilmiştir. Bu ilişkileri takip etmenin, gündemin; liderlerin tutum, davranış ve söylemlerini belirlediği/etkilediği olgusunu gösterebildiği, bunun kitlelerle iletişimin içeriği ile duygusal anlamına etkisini gösterebildiği ortaya çıkmıştır. Tutum, fikir, davranış, eylem (kimi zaman da Trump'ın paralel amacı gibi art amaçlar) gündem kaynaklıdır; ondan etkilenmiştir. İletişim açısından farklı liderlerin sürece ve gündeme farklı bakıp hareket etmekte olduğu, mecrayı farklı şekilde kullandığı ortaya çıkmıştır. Araştırma sorularının cevapları bulunmuştur. Siyasi liderin demokrasiye açık ve doğrudan etkisi vardır. Araştırma kapsamında bütünün sadece bir kısmı olan, alınabilen 9121 tweet (tweet sayısı) dahi olağanüstü bir mesaj-etkileşim ve tepkisellik üretiminin bir ifadesidir. Duygusallık; bu yoğun, anlık-filtresiz ve doğrudan ortamın etkileşimliliğinde gözlemlenmesi kolay haldedir. Lider ve kitlelerin duygu temelli hareket edebildikleri, bunu eyleme çevirdikleri anda demokrasiye müdahale edebildikleri görülmüştür. Sadece seçimlerin değil, demokrasi, seçim vb.

kurumların tartışıldığı sosyal medya ve yeni toplumsal yapı, bu kavramları seçim sürecinin (kritik an) ötesinde hayatın içine taşıyabilmektedir; bu da post truth kavramına uygun bir atmosferi olgusal olarak göstermektedir. Sosyal medya bağlantılı böyle bir anlayışın seçimler üzerinde sürekli baskı kurma vasıtasına dönüşebileceği olasılığı görülmüş, siyasal liderliğin iktidarda olmasa dahi kendi evrenini tasarlayabileceği bir alan sunmasının mümkün olduğuna dair işaretler tespit edilmiştir. Tespit ve takip edilebilen bu hattın, Trump'ın veya kitlelere benzer bir şekilde hitap edebilecek bir başka liderin kendisi tarafından bizzat kullanılabilmesi ya da bir liderin önünü açmak isteyen güç ve kitlelerce de kullanılması/oluşturulması mümkündür. Bütün bunlar Trump'ın ilk bölümde aktarılan, demokrasinin temel işlevlerinden olan seçimlerin siyasal meşruiyet kazandırma işlevi ile hoşgörü ve uzlaştırma işlevini bozarak kendine seçimlerin ötesinde (seçimleri de kapsayacak şekilde) çatışmalı bir alan açtığını işaret etmiştir. Bu alanı bir lider olarak kendini inşa etmesi sürecine paralel götürmekte olduğu izlenimi alınmıştır; Trump toplamda bu şekilde demokratik yapının çerçevesini söylem ve eylemleriyle zorlar görünmektedir; seçimi kaybetse de kritik ve duygu yoğunluklu tarihsel anlarda duygusal söylemli eylemli liderlerin etkili olabileceği görülmüştür. Trump'ın, sosyal medya ve reel hayatın simbiyotik ilişkisi bağlamında siyasal hayat ve siyasal iletişim açısından bir külte dönüşme potansiyeli taşıdığı görülmüştür. İnternet ve sosyal medyanın alternatif bir mecaz olarak kullanımının kimilerine göre tatsız, beklenmedik ve yeni bir kullanım pratiğinin daha görülmüş olması, bu yeni ortamın her zaman iyiye dönük işlemeyeceğine ilişkin tartışmalara katkıda bulunacaktır. Demokrasinin dinamik-mücadeleli bir yapı ve sürece evrildiği görülürken siyasi iktidarın temelinde yer alan hukukilik-kanunilik ve meşruiyet ölçütlerinin birbiriyle çatış(tırıl)maya başladığı görülmektedir. Demokrasi açısından seçimlerin dört temel işlevi olan temsil, meşruiyet, katılım, hoşgörü ve uzlaştırma işlevlerinin de çatışmalı hale gelebileceği, bunun demokrasiyi deforme edebileceği görülmüştür. Bu deformasyon demokrasinin ya yeniçağa uyum sancısı çektiğini ya toplumların (2020 ABD'si) bir geçiş süreci yaşadığını ya da ikisinin birden yaşandığını işaret etmektedir. Sosyal medyada lider-kitle, kutuplaşma gibi unsurların takibi kendi sınırlılığında tespitler yapmak açısından önemlidir; fakat hayatın kapsayıcılığı, içinde tespitlerin daha sağlıklı değerlendirilebileceği bütün'ü-çerçeveyi vermektedir. Burada da ABD iç siyasetindeki konular, dinamikler, seçmen yapısındaki talep ve farklılıklar gibi unsurlar esas zemini ve çerçeveyi çizmiştir. Çalışmada ABD'deki somut iç sorunlar, somut gündem, aslında uzun zamandır sisteme inançsızlığın bir işareti olan düşük seçime katılım oranları, son 120 yılın en yüksek katılımlı seçimi olmasına rağmen hala seçmenin üçte birinin sistem dışında kalması/oy vermemesi, eleştirelilik, değişmekte olan ABD toplumsal yapısı, bekleyen harekete geçen toplumsal talepler vb. unsurların varlığı çerçeveyi çizirken demokrasiye lider müdahalesinin somut toplumsal hayat, dinamik ve beklentilerle sınırlandırılabilirliğini göstermiştir; Trump kaybetmiştir, liderin kurduğu çerçevenin kazanmak için yeterli olmayabileceği görülmüştür. Şu da var ki, bu; durum, süreç veya örneklere post truth kavramı üzerinden bakmanın da tam olarak mümkün olmadığını göstermiştir; kavram gereklidir fakat yeterli değildir. Zira hayat ve gerçek, görülenden-algılanandan daha büyüktür; olgular ise gerçeğin bir parçasıdır. Gerçek ile hakikat ise bir madalyonun iki yüzü gibi olduğundan çalışmada post truth kavramı Türkçeleştirilmeden kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

Aliefendioğlu, Y. (2005). Temsili Demokrasinin “Seçim” Ayağı, *TBB Dergisi*, 60: 71-96

Anadolu Ajansı. (2021). ABD'de başkanlık seçimine son 120 yılın en fazla katılımı gerçekleşti. Erişim Tarihi: 07.03.2021, <https://www.aa.com.tr/tr/abd-baskanlik-secimleri-2020/abdde-baskanlik-secimine-son-120-yilin-en-fazla-katilimi-gerceklesti/2032338>

Atkinson, C. L. (2019). *Semiotic Analysis and Public Policy Connecting Theory and Practice*, New York: Routledge

Ax, J. (2020). ‘The 2020 U.S. presidential election calendar: Day by day’. Reuters. Erişim Tarihi: 07.03.2021, <https://www.reuters.com/article/us-usa-election-timeline-idUSKBN25Y1HI>

Axelrod, T. (2020). Georgia secretary of state announces hand recount of presidential race. The Erişim Tarihi: 11.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/525476-georgia-secretary-of-state-announces-hand-recount>

Axelrod, T. (2020). Minnesota certifies Biden victory. Erişim Tarihi: 24.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/527482-minnesota-certifies-biden-victory>

Barber, M. ve McCarty, N. (2015). *Causes and Consequences of Polarization*, Publisher: Cambridge University Press

Bauer, S. (2020). Biden narrowly wins Wisconsin; Trump to call for a recount. Erişim Tarihi: 05.11.2020, <https://www.startribune.com/biden-trump-locked-in-tight-race-in-wisconsin/572968382/>

BBC (2018). Cambridge Analytica-linked firm 'boasted of poll interference'. Erişim Tarihi: 28.03.2021, <https://www.bbc.com/news/uk-43528219>

Budryk, Z. (2020). Dominion spokesman: 'It is not physically possible for our machines to switch votes from one candidate to the other. Erişim Tarihi: 22.11.2020, <https://thehill.com/policy/technology/527086-dominion-spokesman-it-is-not-physically-possible-for-our-machines-to-switch>

Budryk, Z. (2020). Trump walks back tweet saying Biden 'won' election. Erişim Tarihi: 15.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/526027-trump-says-biden-won-while-promoting-election-conspiracy-theories>

Bowden, J.(2020). Arizona GOP seeks to temporarily bar Maricopa Co. from certifying election results. Erişim Tarihi: 16.11.2020, <https://thehill.com/homenews/state-watch/526448-arizona-gop-seeks-to-temporarily-bar-maricopa-co-from-certifying>

Byrnes, J. (2020). Trump campaign files for new recount in Georgia. Erişim Tarihi: 21.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/527051-trump-campaign-files-for-new-recount-in-georgia>

Caitlin. O. (2019). Trump Tells Intel Chiefs to 'go Back to School' after They Break with Him. Erişim Tarihi: 23.03.2021, <https://www.politico.com/story/2019/01/30/trump-national-security-1136433?cid=apn>

Cambridge (t.y). Elcction. Erişim Tarihi 23.03.2021, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/election>

Candan, K., Solak, M., Bilgin, M. (2020). *Dünyada Seçim Sistemleri*, Ankara: TBMM Araştırma Hizmetleri Başkanlığı Yayınları

Chalfant, M. (2020). Michigan certifies Biden victory in another blow to Trump. Erişim Tarihi: 23.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/527255-michigan-election-board-certifies-biden-win>

Chalfant, M.; Samuels, B. (2020). Barr to step down as attorney general, erişim Tarihi: 14.12.2020, <https://thehill.com/homenews/administration/530179-barr-to-step-down-as-attorney-general>

Collins (t.y). Election, Erişim Tarihi 23.03.2021, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/election>

Collony, G. (2020). Trump trains' block highways and bridges from New York to Colorado as 2020 election approaches. Erişim Tarihi: 02.11.2020, <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/us-election-2020/trump-train-maga-colorado-us-2020-election-biden-b1515257.html>

Confessore, N. (2018). Cambridge Analytica and Facebook: The Scandal and the Fallout So Far. Erişim Tarihi: 28.03.2021, <https://www.nytimes.com/2018/04/04/us/politics/cambridge-analytica-scandal-fallout.html>

- Coşgun, M. (2021). Post-Truth: Hegemony'nın Yeni İdeolojik Aygıtı, *Akademik Hassasiyetler*, 8(15): 67-82
- Cummings (2020). Polarization in U.S. politics starts with weak political parties, Erişim Tarihi: 03.05.2021, <https://news.yale.edu/2020/11/17/polarization-us-politics-starts-weak-political-parties>
- Durkee, A. (2020). Judge Says Trump Campaign Has 'No Evidence' To Support Georgia Mail-In Ballot Claims. Erişim Tarihi: 05.11.2020, <https://www.forbes.com/sites/alisdurkee/2020/11/05/trump-georgia-mail-in-ballots-lawsuit-in-third-battleground-state-lawsuit-of-the-day/?sh=3db365673ca2>
- Durke, A. (2020). Pennsylvania Judge Rules In Favor Of Trump Campaign, Orders State Can't Count Some Ballots. Erişim Tarihi: 12.11.2020, <https://www.forbes.com/sites/alisdurkee/2020/11/12/pennsylvania-judge-rules-in-favor-of-trump-campaign-orders-state-cant-count-some-ballots/?sh=1ff6e0b06c12>
- Easley, J. (2020). Conservative outlet OAN won't recognize Biden as president-elect until Congress certifies. Erişim Tarihi: 16.12.2020, <https://thehill.com/homenews/media/530496-oan-wont-recognize-biden-as-president-elect-until-congress-certifies>
- Edmonds, R. (2020). The AP and Fox News say Biden has carried Arizona. Why do other networks say it's too close to call?. Erişim Tarihi: 05.11.2020, <https://www.poynter.org/reporting-editing/2020/the-ap-and-fox-news-say-biden-has-carried-arizona-why-do-other-networks-say-its-too-close-to-call/>
- Entman, R.M. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, 43(4): 51-58.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi: Araştırma Tasarımları, Niteliksel ve İstatistiksel Yöntemler*. Ankara: ERK Yayınları
- Faris, R., Clark, J., Etling, B., Kaiser, J., Roberts, H. Schmitt, C., Benkler, Y. (2020). *Partisanship, Impeachment, and the Democratic Primaries: American Political Discourse*, Berkman Klein Center for Internet & Society
- Fischer, F. (2020). Post-truth politics and climate denial: Further reflections. *Critical policy studies*, 14(1): 124-130.
- Francia, P. L. (2018). Free Media and Twitter in the 2016 Presidential Election: The Unconventional Campaign of Donald Trump. *Social Science Computer Review*, 36(4): 440-455.
- Gainous, J. ve Wagner, K. M. (2014). *Tweeting to Power: The Social Media Revolution in American Politics*. NY: Oxford University Press.
- Gamson, W.A.ve Modigliani, A. (1989). Media discourse and public opinion on nuclear power: A constructionist approach. *American Journal of Sociology*, 95: 1-37.
- Gerstein, J. (2020). Trump campaign revises Pennsylvania suit, again. Erişim Tarihi: 18.11.2020, <https://www.politico.com/news/2020/11/18/trump-pennsylvania-election-lawsuit-437996>
- Gulati, G. J. (2010). *No Laughing Matter: The Role of New Media in the 2008 Election*. L. J. Sabato (Ed.), *The Year of Obama: How Barack Obama Won the White House* (s. 187-204). New York: Longman.
- Güz, N., Yegen, C., Aydın, B. O. (2019). Dijital propaganda ve politik başarı: 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçiminin Twitter analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2): 1461-1482.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

- Hutzler, A. (2020). Electoral College Cements Joe Biden's Victory With Zero Faithless Electors. Erişim Tarihi: 14.12.2020, <https://www.newsweek.com/electoral-college-cements-joe-bidens-victory-zero-faithless-electors-1554660>
- Ingram, M. (2017). The 140-Character President. Columbia Journalism Review. Erişim Tarihi: 23.03.2021, https://www.cjr.org/special_report/trump-twitter-tweets-presidentIngram
- Keith, W. ve Lundberg, C. (2008). *The Essential Guide to Rhetoric*. Boston: Bedford/St Martin's.
- Kelly, C. (2019). Trump Attacks McChrystal after Retired General Called Trump Immoral. Erişim Tarihi: 23.03.2021, <https://www.cnn.com/2019/01/01/politics/trump-tweet-mcchrystal/index.html>
- KhudaBukhsh, A. R., Sarkar, R., Kamlet, M. S., Mitchell, T. M. (2021). *Fringe News Networks: Dynamics of US News Viewership following the 2020 Presidential Election*: 1-13
- Kışlalı, A. T. (1987), *Siyaset Bilimi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları
- Komşuoğlu, A. (2007). Türkiye’de Siyasal Liderlik Ve Kitle İletişimi: Bir Örnek İnceleme–Süleyman Demirel. ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies), Ankara, 10-15 Ekim: 1933-1950
- Kuzu, B. (1992). Demokrasi- Resmi İdeoloji-Sivil Toplum, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 47(01): 335-369.
- MacLean, M. (2020). The Impact Of Social Media On Name Recognition In The 2020 Democratic Primaries. *Quarterly Review of Business Disciplines*, 6(4): 361-377
- McNair, B. (2003). *An Introduction to Political Communication*, London and New York: Routledge
- Mills, S. (2020). Trump campaign dismisses appeal to Nevada Supreme Court. Erişim Tarihi: 11.11.2020, <https://news3lv.com/news/local/trump-campaign-dismisses-appeal-to-nevada-supreme-court>
- Neidig, H. (2020, b). Judge dismisses Arizona GOP lawsuit seeking audit of county's ballots. Erişim Tarihi: 19.11.2020, <https://thehill.com/regulation/court-battles/526781-judge-dismisses-arizona-gop-lawsuit-seeking-audit-of-countys-ballots>
- Neidig, H. (2020). Michigan judge rejects GOP effort to halt county's vote certification. Erişim Tarihi: 13.11.2020, <https://thehill.com/regulation/court-battles/525900-michigan-judge-rejects-gop-effort-to-halt-countys-vote-certification>
- Ouyang, Y. ve Waterman, R. W. (2020). *Trump, Twitter, and the American Democracy*, Switzerland: Springer
- Oxford (t.y). Democracy. Erişim Tarihi 23.03.2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095709688>
- Özgül, B. (2002). Seçim ve Seçim Sistemleri, Türkiye’deki Seçim Sistemi Uygulamaları ve Bir Model Önerisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Özkul, F. (2012). Başkanlık Sistemi Üzerine Amerika Birleşik Devletleri ve Azerbaycan Modeli Karşılaştırması. *TBB Dergisi*, (103): 85-110.
- Pang, B. ve Lee, L. (2008). Opinion Mining and Sentiment Analysis. *Foundations and Trends in Information Retrieval*. 2(1-2):
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding From You*. United Kindom: Penguin Books.

- Pew (2016). As Election Nears, Voters Divided Over Democracy and ‘Respect’, Erişim Tarihi: 03-05.2021, <https://www.pewresearch.org/politics/2016/10/27/as-election-nears-voters-divided-over-democracy-and-respect/>
- Pew (2019). Partisan Antipathy: More Intense, More Personal. Erişim Tarihi 03.05.2021, <https://www.pewresearch.org/politics/2019/10/10/partisan-antipathy-more-intense-more-personal/>
- Pulver, D.V. (2020). US Postal Service blows court-ordered deadline to check for missing ballots. About 300,000 can't be traced. Erişim Tarihi: 03.11.2020, <https://www.usatoday.com/story/news/investigations/2020/11/03/postal-service-blows-deadline-check-missing-mail-ballots/6149643002/>
- RDocumentation. (2021). Syuzhet Package. Erişim Tarihi: 12.03.2021, <https://www.rdocumentation.org/packages/syuzhet/versions/1.0.6> adresinden erişim sağlanmıştır.
- Samuels, B. (2020). Trump campaign sues to halt vote counting in Michigan. Erişim Tarihi: 04.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/524506-trump-campaign-sues-to-halt-vote-counting-in-michigan>
- Schaul, K., Rabinowitz, K., Melnik, T. (2020). 2020 turnout is the highest in over a century. Erişim Tarihi: 03-05.2020, <https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/elections/voter-turnout/>
- Segers, G.; Mitchell, L.; Linton, C. (2020). Georgia's secretary of state certifies Joe Biden as winner. Erişim Tarihi: 20.11.2020., <https://www.cbsnews.com/news/georgia-recount-election-2020-will-of-people-biden/>
- Seipel, B. (2020). Pennsylvania court rejects five Trump campaign, GOP legal challenges to ballots. Erişim Tarihi: 13.11.2020), <https://thehill.com/regulation/court-battles/525944-pennsylvania-court-rejects-five-trump-campaign-gop-legal-challenges>
- Singman, B. (2020). Trump claims victory with many states still undeclared, hints at possible Supreme Court case. Erişim Tarihi: 04.11.2020, <https://www.foxnews.com/politics/trump-claims-victory-states-undecided-supreme-court-white-house>
- Smith, A. (2009). The Internet’s Role in Campaign 2008. Erişim Tarihi: 14.02.2021, <https://www.pewresearch.org/internet/2009/04/15/the-internets-role-in-campaign-2008/>
- Soysal, M. (1969). *Anayasaya Giriş*, Ankara: AÜSBF Yayınları
- Şeker, S.E. (2015). Metin Madenciliği (Text Mining). *YBS Ansiklopedisi*, 2(3): 30-32
- Şeker, S. E. (2016). Duygu Analizi (Sentimental Analysis). *YBS Ansiklopedi*. 3(3): 21-36
- Sunstein, C. R. (2009). *Going to Extreems: How Like and Unite and Divide*. New York: Oxford University Press.
- Todd, C. ve Gawiser, S. (2009). *How Barack Obama Won: A State-by-State Guide to the Historic 2008 Presidential Election*, New York: Vintage Books
- Trump, D. J. “Twitter/@realDonaldTrump: Wow, @CNN got caught fixing their “focus group” in order to make Crooked Hillary look better. Really pathetic and totally dishonest!” October 10, 2016, 12:31 PM. <https://twitter.com/realDonaldTrump/status/785563318652178432>
- Tucker, J. A., Guess, A., Barberá, P., Vaccari, C., Siegel, A., Sanovich, S., Stukal, D., Nyhan, B. (2018). Social media, political polarization, and political disinformation: A review of the scientific literature. Political polarization, and political disinformation: a review of the scientific literature (March 19, 2018).
- Tunaya, T. Z. (1982). *Siyasal Kurumlar ve Anayasa Hukuku*, İstanbul: Ekin Yayınları
- Türk, H. S. (2006). Seçim, Seçim Sistemleri ve Anayasal Tercih, *Anayasa Yargısı*, 23: 75: 113

Welk, B. (2020). Joe Biden Urges Supporters to ‘Stay Calm,’ Says ‘Democracy Is Sometimes Messy. Erişim Tarihi: 05.11.2020, <https://www.thewrap.com/joe-biden-urges-supporters-to-stay-calm-says-democracy-is-sometimes-messy/>

Wharton (2020). How Social Media Is Shaping Political Campaigns, Erişim Tarihi: 23.03.2021, <https://knowledge.wharton.upenn.edu/article/how-social-media-is-shaping-political-campaigns/>

Williams, J. (2020). Georgia secretary of state says voting machine audit is complete, no sign of foul play. Erişim Tarihi: 17.11.2020, <https://thehill.com/homenews/state-watch/526368-georgia-secretary-of-state-says-voting-machine-audit-is-complete-no-sign>

Williams, J. (2020). Trump campaign files new election-related lawsuit in Arizona. Erişim Tarihi: 07.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/524983-trump-campaign-files-new-election-related-lawsuit-in-arizona>

Williams, J. (2020). Trump rails against Georgia recount process. Erişim Tarihi: 13.11.2020, <https://thehill.com/homenews/campaign/526007-trump-rails-against-georgia-recount-process>

Wolf, Z.B.; Mullery, W. (2020). ‘Congress has the next -- and final -- vote in the 2020 election. Here's how it Works. Erişim Tarihi: 14.12.2020, <https://edition.cnn.com/2020/12/07/politics/electoral-college-vote-timeline/index.html>

Yasushi, H. (t.y). Political Parties and Elections. Erişim Tarihi: 23.03.2021, <https://www.ide.go.jp/English/Research/Topics/Pol/Elections/overview.html>

CHIHARU SHIOTA'NIN ENSTALASYONLARINDA GÜNDELİK NESNELERİN VARLIK VE YOKLUK DURUMU

Serpil AKDAĞLI
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Türkiye
serpil.akdagli@dpu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-1617-6302

<i>Atf</i>	Akdağlı, S. (2021). CHIHARU SHIOTA'NIN ENSTALASYONLARINDA GÜNDELİK NESNELERİN VARLIK VE YOKLUK DURUMU. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1098-1112.
------------	---

ÖZ

Modern sanat hareketleri ile başlayan günümüzde de artarak devam eden teknik olanak ve malzeme sınırsızlığı, sanatçıyı, içinde tercih yapmakta zorlanacağı sonsuz bir çeşitlilik evrenine yönlendirmektedir. Hem kendini gerçekleştirme hem de sanatsal ifade biçimi olarak gündelik nesnelere kullanımı bu çeşitlilik içinde kaçınılmaz bir tercih gibi görünmektedir. Teknik olanaklar ve malzeme çeşitliliğinin yanı sıra sanatçının duygusal durumu ve sanat yapıtının anlamsal yönü de günümüz sanatında ağırlık kazanmaktadır. Sanatçı sadece gördüğünü değil, artık daha çok kendi iç dünyasını ve varlık nedenini yapıtına aktarmayı istemektedir. Sanat yapıtında ise varlık, yokluk, yaşam, ölüm ve insanlığın yeryüzünde her türlü olma nedeni sorgulanmakta ve izleyiciden de bu sorguları yapması beklenmektedir. Bu tercih ve beklenti yaklaşımı içinde, 21. yüzyılın yaşayan en özgün ve yenilikçi sanatçılarından Chiharu Shiota'nın enstalasyonları hem gündelik nesnenin kullanımı hem de eserlerin taşıdığı anlamsal boyut açısından incelemeye değer görülmektedir. Kişisel duygu ve deneyimleri, sanatının ilham kaynağı olan Shiota'nın bunu, bireyler arasındaki ilişkilere dayandırarak evrensel sorulara kadar genişletmesi varlık ve yokluk durumuna dair yeni sorgulamaları beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada, Shiota'nın ipliklerle kurguladığı enstalasyonlar üzerinden, varlık ve yokluk kavramına, gündelik nesnelere aracılığıyla yeni tanımlar eklenebileceğinin ve bu yeni tanımların sanat eserinde yeni bağlamlar yaratabileceğinin önemi vurgulanmaktadır. Bu amaçla Shiota'nın sanatsal sorgulamalarını, varoluşsal sorgulamalarla ilişkilendirdiği ve bu ilişkilerin etkili olduğu enstalasyonları nitel yöntemlerle incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Chiharu Shiota, Gündelik Nesne, İplik, Varlık, Yokluk

THE PRESENCE AND ABSENCE OF EVERYDAY OBJECTS IN CHIHARU SHIOTA'S INSTALLATIONS

ABSTRACT

The unlimitedness of technical possibilities and materials, which initiated with modern movements of art and continues today increasingly, is guided the artist to an infinite universe of diversity where he will have difficulty in making choices. The use of everyday objects in the form of both self-fulfillment and artistic expression looks like an inevitable choice in such diversity. Besides the technical possibilities and diversity of materials, emotional state of the artist and semantic dimension of the work of art is gained importance in today's art. The artist not only wants to reflect what he sees but rather his inner world and the reason for his presence in his work of art. In the work of art, the reason for presence, absence, life and death and all kinds of reasons for existence of humanity on earth are questioned and the audience is expected to question the same. In line with this approach of choice and expectation, the

installations of Chiharu Shiota, one of the most original and innovative artists of the 21st century, are deemed worthy of studying in terms of both the use of the everyday objects and the semantic dimension of the works of art. That Shiota, who is inspired by his personal emotions and experiences in his works of art, extends them to universal questions based on the relationships between individuals leads to new questions about the state of presence and absence. This study highlights the importance of the ability to add new definitions to the concept of presence and absence through everyday objects and that such new definitions can create new contexts in the work of art, based on the installations constructed by Shiota with threads. To that end, the installations where Shiota relates his artistic questions to existential questions and such relations are effective were studied using qualitative methods.

Keywords: *Chiharu Shiota, Everyday Object, Thread, Presence, Absence*

GİRİŞ

Japonya'nın Osaka kentinde doğan Chiharu Shiota (1972) dokuma ipliklerini kullanarak performans, beden sanatı ve enstalasyon gibi birçok sanat disiplininde çalışan bir sanatçıdır. Kyoto Seika Üniversitesi'nde resim eğitimi alan sanatçı, Avustralya'da Canberra Üniversitesi'nde değişim öğrencisi olarak bir dönem eğitim görmüş daha sonra bugün hala yaşadığı Almanya'ya taşınıp 1996'dan 2003'e kadar art arda Hamburg, Braunschweig ve Berlin'deki Sanat Üniversitelerine gitmiştir. Üzerine dökülen boya sayesinde bedeniyle de sanat yapabileceğini keşfetmiş (URL-1) ve "Becoming Painting" (Resim Olmak) performansıyla sanatında farklı bir boyuta geçmiştir. İplikler tam da bu noktada araçsal bir amaca dönüşmektedir. Shiota, iki boyutlu bir tuval üzerinde sınırlanmak yerine, iplikleri, üç boyutlu bir evrende bir resimdeki çizgiler gibi görmüş ve malzemelerle yeni mekânlar oluşturmuştur. Ana malzeme olarak kullandığı iplerle, mekânın, içinde bulunan nesnelere ve insanlarla olan ilişkilerini keşfetmektedir. Bu keşfe, gündelik, eskimiş, kullanılmayan nesnelere, zihinden silinmeyen hatıralarıyla bir araya getirerek yaşam ve anılar arasındaki ilişkileri de eklemektedir. Shiota için hayatından, duygu ve anılarından ilham alarak insanlarla bağlantı kurmak ve bu bağlantıyı evrensel bir ifadeye taşıyarak genişletmek, sanatının en temel amaçlarındandır.

Shiota'nın eserlerinin varoluş biçimi, varlık nedenini anlamlandırmaya ve Varoluşçu Martin Heidegger'in dünya ile diyalog içinde olan varoluş düşüncesine dayalıdır. Heidegger'in düşüncesinin merkezinde bireysel özne değil, varlığın kendisi bulunur. Varlığı, başkaları ve doğayla bağlantılı olarak değerlendirir. Yaşamı yapılandıran ise bu bağlantılardır. İnsan ve yaşam dünyanın içinde ve dünya ile birlikte kurgulanır. Bu yüzden varoluş dünya ile bir diyalogdur ve bu süregiden diyalog yeni tasarımlara hep açıktır (Heidegger, 2007: 96-97). Bu anlamda Shiota'nın eserlerinde varlığın kendisi, varlığın varlık olmak bakımından doğasının ne olduğu gibi sorular sürekli tekrarlanmaktadır. Shiota, eserlerinde varlığı soyut bir biçimde ele alır ve varlığın kendi başına değil de yokluk ile var olacağını vurgular. O, varlığı aynı zamanda mevcut olan bir şeyi anlama çabasında, önceden edinilmiş bir bilgide arar. Eserlerindeki bilgi; deneyime, ilişkilere, anılara denk düşmektedir. Gündelik kullanımıyla belli bir zaman diliminde var olan nesne (bilgi), Shiota'nın eserlerinde şimdiki ve gelecek zaman içinde gündelik kullanımıyla artık var olmayacak yok olandır. Cevizci (1999: 935) yokluğu "Varolan hiçbir şeyin bulunmaması, varlığın yoksunluğu veya belirlilikten ya da gerçeklikten yoksun olma hali. Bir şeyin kimliği ve faaliyeti için gerekli olan gerçekliğin olmayışı. Varlıkta, belirli bir form ya da düzenin olmaması hali." olarak tanımlamaktadır. Ancak Shiota'nın ele aldığı bu yokluk durumunda da bir mevcudiyet vardır. Bu mevcudiyet anıların, yaşanmışlıkların hatırlatıcısı olmaktan gelir. O halde Shiota'nın eserlerinde varlığı tanımlamak için kullandığı nesne (bilgi), aynı zamanda varlığa değer katan zamana göre işleviyle yok olmakta ve değişerek yeni anlamlar kazanabilmektedir.

Shiota'nın enstalasyonlarındaki iplikler insanlar arasındaki ilişkilerin, bağların ve zihnin karmaşık yapısının yerini almış göstergelerdir. Sanatçı, insan bedeninin olmazsa olmazı, vücudu saran kan damarlarının hem bireysel hem de toplumsal olarak kurduğu bağları temsilen iplikleri tercih etmektedir. Böylece bedenin fiziksel sıcaklığını, ipliklerle var oluşun en üstün kanıtı olarak sunabilmekte ve gündelik nesnelere aracılığıyla anıların artık hayali var oluşlarını somutlaştırabilmektedir.

İplik enstalasyonları, ilk bakışta izleyiciyi büyüleyip güvenlik ve korku, hayranlık ve çirkinlik arasında gidip gelen duygular yaratırken, varoluş ve yokluk gibi kavramlarla ilgili hatıraları canlandırmaktadır. Vücudunun varlığı ve yokluğu, işinin içinden geçen bir ipliktir ve nihayetinde sanat eserini, sanatsal özneyi ve kamuyu, iç ve dış mekânı tanımlama sorusuyla yüzleşmeyi mümkün kılar (URL-2). Shiota'nın ipliklerle oluşturduğu enstalasyonları büyük boyutludur. Her bir iplik yumağı üçgen bir hareketle açıklıklardan ileri geri geçirilerek iplik ağları oluşturulur. Bu nedenle her kurulum, hem çok zahmetlidir hem de oldukça zaman almaktadır. Belirlenmiş mekânda, düğümlenmiş, bağlanmış ya da çözülmüş yüzbinlerce iplikle belli bir düzen oluşturmak sanatçı için bir çeşit zihnin arınmasıdır. İplikler bu noktada mevcut zihnin göstergesi olmaktadır. Shiota'nın enstalasyonlarında iplikler, kendi zihninde yaşadığı karmaşa ya da düzene göre kurgulanmaktadır. Kendi ruhsal durumlarını yansıtarak onlarda çelişkileri ya da karşıtlıkları vurguladığını söylemek mümkündür.

Shiota'nın eserlerinde kişisel duygu ve düşünce izleri görünür olmaktadır. İnsan bilincinin doğası, sınırları, her şeyin insanı kaplayacağı hissiyle, enstalasyonlarında doğrudan fiziksel ve duygusal tepkileri açığa çıkarır. Nesnelerin kendisine benzeyen temsilleri yerine nesnenin kendisini kullanır. Bu noktada Heidegger'in sanatta hakikatin gerçekleşmesi için tıpatıp benzerini yapmak değil, bir şeyin kendi içinden açığa çıkartılması (Bolt, 2015: 48) gerektiği savı, Shiota'nın nesneye bakış açısını desteklemektedir. Ayrıca Heidegger'in sanat aracılığıyla hakikatin varlığının var olanda bütünüyle açığa çıkacağı ve sanat yapıtının dünya gerçekliğini açık kıldığını (Bozkurt, 2013: 290) iddia eden görüşleri Shiota'nın kendi sanatını sorgulamasında etkili olmuştur.

Eserlerinde hafıza, vatan, göç, ölüm ve yaşam gibi kavramlar; sembolik özelliklere sahip eski valiz, anahtar, giysi, mobilya ve başkaları tarafından kendisine verilen kişisel ayakkabı ve mektuplarla temsil edilir. Bu gündelik nesnelere, siyah ve kırmızı ipliklerle sarmalanmış mekânlar içinde konumlandırılır. Enstalasyonları tamamen mekâna özgüdür ve gündelik nesnelere mekânla bütünleşir. Mekâna geçici olarak kurulan enstalasyonlarla olan etkileşim, sergi süresince devam eder ve sergi bitiminde izleyicinin zihninde mekândan bağımsız olarak sürer.

Nesneleri havada asılı tutan ya da onları güzelce düzenlenmiş ağlara gizleyen büyüleyici iplik enstalasyonları ile tanınan Shiota'nın estetiği, görsel olarak Japon kültürünün kaligrafi geleneğini anımsatır. Ancak daha da önemlisi, sanatının bir yönü olan Zen Budizmi'ne eserlerinde atıfta bulunmasıdır. Şüphesiz bunda, sadece kendi yerel kültürünün değil, aynı zamanda kendi çalışmaları meditasyona yoğun bir adanmışlık gerektiren Marina Abramovic'ten yoğun bir şekilde eğitim almasının da payı vardır (Trice, 2011: 20).

Sanatçı, doğduğu ve kültürünü yaşadığı yerin etkilerini sanatına biçim ya da içerik olarak aktarabilmektedir. Bu sanatın ulusal özelliğini yansıtır. Sanatçının doğduğu coğrafyadan bir süreliğine ya da tamamen uzaklaşması, uluslararası düzeyde ilerlemek ve bilinir olmak için neredeyse bir gereklilik gibi durmaktadır. Aynı zamanda sanatçının kendi kimliğine dair farkındalığını da açığa çıkarmaktadır. Farklı bir coğrafya ve kültürde bir yabancı olarak var olmak, sanatçının sosyo-kültürel olarak herkesten farklı olduğu için kendi kimliğini daha iyi görmesini sağlamakta ve sanatsal pratiğine farklı bakış açıları kazandırmaktadır.

GEÇMİŞİN BİRİKİMİNİ TAŞIYAN GÜNDELİK NESNELER

Shiota'nın eserlerinde, komşusunun evini yanarken gördüğü çocukluk anılarının, karmaşık duygularının, büyükannesinin mezarını gördüğünde hissettiği korkunun ve iki kez kanser tedavisi görmesinin etkisi oldukça güçlüdür. Bu yüzden çocukluktan kalma bir ölüm korkusu vardır. Tüm bu duygular Shiota'yı yaşam ve ölüm hakkındaki düşünceleri keşfetmeye yöneltmiştir. Çalışmalarında ölümün travmasını yansıtan Shiota, ana konusu olarak insanın sonluluğunu ve huzursuz edici iç yüzünü kullanır. Sanatçı aynı zamanda ölümü "son" olarak değil, yeni bir başlangıç olarak yorumlar ve ikili sınırlar, kişisel varoluş ve kimlik üzerine yoğunlaşır. Bir mekândaki birbirine dolanmış ipliklerden oluşan karmaşık iplikler aracılığıyla, yalnızca yaşamın ve ölümün acısını değil, aynı zamanda varoluşun keşfini de görsel olarak somutlaştırır. Dahası, bu ipler, çok sayıda birbiriyle ilişkili düşünceye ve kişinin kimliğini doğrulamak için gereken çevreyle ilişkilere atıfta bulunur (URL-3).

Shiota'nın sanat pratiği oldukça kişisel ve ilk başta lirik bir estetik önerir, ancak özgürleştirilmenin tam tersidir. Hatta bunun biraz alaycı olduğu söylenebilir. Basit iplik tellerini kullanarak mekânı ele geçirme tarzı, belli bir temelsizlik, şiirsel ve geçici olma duygusuyla örtüşmekte, performatif, kadınsılık ve bilinçdışıyla ilişkilendirildiğinde Louise Bourgeois, Eva Hesse ve Ana Mendieta gibi isimlerden etkiler taşımaktadır. Ortaya çıkan kaos ve ona eşlik eden geçilmezlik ise hem takıntılı hem de acımasızdır. Bu iplikler alanı, nesneyi ve hatta dünyayı sıkı bir şekilde tutar. Shiota'nın eserlerinde her zaman gündelik nesnelere ipten çalılıkların kurbanı olur ve onun gerçekten yapmaya çalıştığı şeyin anıları bağlamak olduğu hissi uyanır. İpler sadece alanı doldurmaz; aynı zamanda unutmak için bir panzehir görevi görürler (URL-4). Shiota'ya göre gerçek sanat eseri, sanatın klasik ifade biçimlerinden arındırıldığında ortaya çıkar. Buna göre eser, varoluşun sonluluğuyla sonsuzluk arasındaki gizli bağların algılanmasına dayalı bir üretim sürecini içerir.

Yaşam ve ölümü aynı boyutta gören Shiota'nın içsel ıssızlığını da kattığı enstalasyonları, ilk bakışta kendini açık etmeyen, duygusal bir izlenim yaratarak, izleyiciyi, kendilerinin varlığıyla yüzleşmelerini sağlayan enstalasyonlardır. Çoğunlukla hatıra ve duyguların somutlaştığı bir karşılaşma hissi uyandırmaktadırlar. Ayrıca Shiota, sanatında toplumsal ve benlik problemlerini, korku-güven, umut-umutsuzluk, iletişim-iletişimsizlik gibi kavramlar çerçevesinde ele alarak hayatı sorgulamakta ve izleyiciden de izlenimleriyle ilgili sorular sorma ve kendi yorumlarını yapma eylemini beklemektedir. Shiota, enstalasyonlarında anahtar, kapı, valiz, yatak, pencere, sandalye, elbise ve ayakkabı gibi gündelik nesnelere kullanarak, bellek ve bilinç kavramlarını yeniden tanımlamaktadır. Kişiler arası bağları, ilişkileri ve anıları, iplikler aracılığıyla zihninde inşa ettiği zamanın zihin haritalarına dönüştürmekte ve iplikten oluşan bu zihin haritalarında gündelik nesnelere konumlandırarak, varlıkta yok olma, yoklukta var olma hissini araştırmaktadır.

Anahtar, kapı, valiz, tekne bir yerden başka bir yere geçişi sağlayan ya da o geçiş esnasında taşınan nesnelere dir. Sembolik anlamlarının yanı sıra, günlük hayatın içinde oldukça fazla yer alırlar. Shiota, 2015 Venedik Bienali'nde, dünyanın dört bir yanından toplanan 50.000 eski metal anahtarını iki ahşap teknenin üzerinde kırmızı iplerle sarkıttığı "The Key in the Hand" (Eldeki Anahtar) (Görsel 1) enstalasyonu ile Japonya'yı temsil etmiştir. Ertesi yıl Venedik'te gerçekleştirilen sanat eserine benzer şekilde, Yokohama'daki Kanagawa Sanat Tiyatrosu için "The Locked Room" (Kilitli Oda) (Görsel 2) isimli sahneyi tasarlamıştır. Sahne tasarımında bu sefer tekne yerine beş ahşap kapı kullanmıştır. Shiota'nın amacı, nesnelere aracılığıyla hatıraları, umudu ve fırsatları temsil etmektir. Anahtarlar ve tekneler, insanları ve mekânları korudukları için hem tanıdık hem de çok değerli olmaktadır. Bilinmeyen dünyalara yolculuk etmek ve yeni kapıları açmak için cesaretlendirirler. Bu anlamda "The Key in the Hand" enstalasyonu, izleyiciye kendisini ve diğer insanlarla olan ilişkilerini bir kere daha keşfedebileceği alternatif bir yolculuk sunmaktadır.



Görsel 1- Chiharu Shiota, The Key In The Hand, eski anahtarlar, Venedik tekneleri, kırmızı iplik, 2015



Görsel 2- Chiharu Shiota, The Locked Room, eski anahtarlar, ahşap kapılar, kırmızı iplik, 2016

"The Key in the Hand" ve "The Locked Room" enstalasyonlarında ipliklerden oluşan kırmızı ağ, alanı karmaşık bir şekilde çevreleyerek izleyicilerin altından ya da arasından geçebileceği yollar oluşturmuştur. Özellikle kırmızı, "kan"ı ve dolayısıyla birbiriyle bağlantılı insan ilişkilerini

simgelemektedir. Bütün ağ içinde her bir ip belli olmaz ama her biri birbiriyle bağlıdır ve bütün olarak bakıldığında tüm bağlantılar tıpkı toplum ilişkileri gibi bir bütün olarak görülebilmektedir. “The Key in the Hand” enstalasyonunda tekneler, kırmızı iplerle asılı anahtarların altında sanki denizde ilerliyormuş gibi görünmektedir. Değerli şeyleri koruyan anahtarlar ise günlük olarak insanların sıcaklığıyla temasa geçerek, bir arada var olan bir anı ağını biriktirir. İzleyici için bu, anılardan oluşmuş bir okyanusta yürüyormuş gibi gerçeküstü bir his uyandırmaktadır. Shiota’ya göre bir anahtara sahip olmak, bir amaca ve kişinin kendi geleceğine sahip olmak demektir (URL-5).

Kültür, cinsiyet, coğrafya ve kimlik meseleleri üzerindeki belki de bugün en büyük sınır bunların üstesinden gelmek için onları tanımlayabilecek bir dilin olmayışıdır. Olasılıkların sonsuzluğunu açığa çıkarmanın aciliyeti ile birden çok görüş ve kelime dağarcığının akışına izin vermek sanatın gerekliliklerinden biridir. Bu sebeple sanat eserlerini, farklı yaşam biçimleriyle ilişkilendiren, onları sınayan ve yeni anlamlar bulan bir kesişme noktasında üretmek gerekmektedir. “Push The Limits” (Sınırları Zorla), sanatın yeni unsurlarını ortaya çıkarmak için düşünme, algılama ve konuşma ufkunu daha da ileri götürmek için nasıl sınırlara gidildiğini araştıran, sanatçıların yeni sanatsal iletişim tarzlarını ortaya koydukları bir grup sergisidir. Sergilenen her çalışma, mevcut davranış kodlarının askıya alındığı ve dönüşümün mümkün olduğu bir alanda ileriye doğru bir itmedir; sergi, bazıları zaten anlaşılmiş ve modası geçmiş, bazıları farklı gerçeklikler sunan, sürekli bir söylem olarak duyuşsal bir deneyim sunmuştur. Mevcut klişelerin ortadan kaldırıldığı ve yeni sanatsal iletişim tarzlarının keşfi için aidiyet bağlamının araştırıldığı sergide Shiota, “Where Are We Going?” (Nereye Gidiyoruz?) (Görsel 3) isimli enstalasyonu yer almıştır (URL-6). “Where Are We Going?” ilk olarak 2017’de Paris’te sergilenmiştir. Shiota’nın enstalasyonlarda kullandığı tekne, metaforik nesnelere biridir. Geçmiş ve gelecek, beyaz iplikler aracılığıyla iç içe geçer ve nereye gittiği belli olmayan bir hedefi temsil eder. “Where Are We Going?”, zamana her zamankinden daha fazla uyum sağlamış engellerden çıkma ve başka yerlere götüren teknelere binme arzusuyla belirlemektedir. Teknenin sembolizmi ile yalnızca bir geçicilik imgesi olarak değil, aynı zamanda bir yaşam, var olma arzusu, hareket etme ve dönüştürme imgesi olarak benzetmeler yapılabilir (URL-7).



Görsel 3- Chiharu Shiota, Where Are We Going?, metal çerçeve, ip, pamuk ipliği, 2020

Valizler, geçmişte bir yaşanmışlığa, mevcudiyete işaret eden nesnelere. Sahibinin varlığını hissettiren şey, onların kullanılmışlığı ve o varlık izlerini içinde biriktirip muhafaza edişidir. Shiota’yı, sıklıkla eski ve kullanılmış nesnelere yönlendiren ise bu nesnelere sahiplerinden biriktirdiği izleri hissetmesi ve geride kalan şeyleri düşündürüp bunu sanat aracılığıyla başka insanlara aktarma isteğidir. “Accumulation Searching For The Destination 2012” (Hedefi Arayan Birikim 2012) (Görsel 4) ve “Accumulation Searching For The Destination 2020” (Hedefi Arayan Birikim 2020) (Görsel 5) enstalasyonlarındaki valizler, bireyin mevcudiyetini, seçimlerini ve kişiliğini, bedeni dışında kavramsallaştırdığı fikrine dayanmaktadır. Bu durumda valizler, valizden daha fazlasını temsil edip sahiplerini somutlaştırmakta ve hayatın geçiciliğini hatırlatmaktadırlar.



Görsel 4- Chiharu Shiota, Accumulation - Searching For The Destination, eski valizler, 2012

Görsel 5- Chiharu Shiota, Accumulation - Searching For The Destination, eski valizler, kırmızı iplik, 2020

Renk ve biçim bakımından farklılık gösteren düzinelerce eski valiz “Accumulation Searching For The Destination 2012” enstalasyonunda galeri duvarına istiflenmiş ikinci bir duvar gibi durmaktadır. “Accumulation Searching For The Destination 2020” enstalasyonunda da yine eski valizler mevcut ancak bu sefer valizler kırmızı iplerle tavadan sarkıtılmış gökyüzünden inen bir merdiven gibi kademeli olarak yere kadar uzatılmıştır. Japon kültüründe kırmızı iplik yaşamı ve insan ilişkilerini temsil eder. “Accumulation Searching For The Destination 2020” enstalasyonundaki kırmızı iplerin valizlere bağlanması da bir zamanlar bu valizlerin sahipleriyle olan bağlantılarını temsil etmektedir. Kullanılmayacakları yüksek ve geniş bir yerde konumlandırılan valizler her iki durumda da izleyiciyi etkilemektedir.

Valizin gücü, içinde olanın gizeminden gelir ve toplumun eşyalara verdiği önemi vurgular. İnsanlar kendilerini sahip oldukları nesnelere inşa eder, bu nedenle Shiota'nın çalışmalarındaki her valiz, bir zamanlar onu taşıyan kişi için bir vekil görevi görür. “Accumulation Searching For The Destination” enstalasyonları, izleyicilerin kendi düşüncelerini ve duygularını enstalasyonun üzerine yerleştirmelerine izin verir ve bu da belirli temaların söz konusu tepkiler arasında tutarlı olacağı anlamına gelir. Sadece şekilleri değil, aynı zamanda onların çağrışım anlamları da tanınmış olur (Cheadle, 2016).

Shiota, hayallere ve anılara tutunma arzusu ile unutmaya, rüya görme ve uyuma gibi temalara da yönelmiştir. Bu temaları ilişkilendirdiği alan olarak yatakları kullanmıştır. Ayrıca düzenli olarak enstalasyonlarına dâhil ettiği hastane tipi yatakları hem doğum hem de ölümün meydana geldiği sembolik bir alan olarak görmüştür. Sanatçının ölüm algısı, insanın ölümle ortadan kaybolmayacağı ve sonsuzlukla kaynaşacağına dayanır. İplikler de bilince kalıcı olarak kazınmış anılar gibi boşluk içinde boşluk oluştururlar ve hayatın birbirine bağlanabilirliğinin fiziksel tezahürü olarak belirirler (Trice, 2011: 21).

Sanatçı, enstalasyonlarında kimlik ve sanatsal özne kavramlarını mekân ve izleyici ile ilişkili olarak yeniden düşündürmektedir. Performansla birleşen enstalasyonu “During Sleep 2002” (Uyku Sırasında) (Görsel 6) hastane yataklarında kadınlarla dolu ve siyah ip ağıyla çevrili bir odadır. Sanatçının kendisi de performans sırasında çıplak, sırtı halka dönük ve hareketsiz bir şekilde yatmıştır. Hareketsizlik, sanatçı ve izleyici arasında sanatçı öznesi, izleyici kimliği ve kendi temsili arasında önceki bir hareketten sessizlik veya önceki bir varoluştan yoksunluk yaratan bir mesafe oluşturmuştur. Bu mesafede, insan varlığını çeşitli boyutlarda keşfetme olanağı bulan izleyici, ortaya çıkan ilişkileri de farklı yorumlayabilmektedir.



Görsel 6- Chiharu Shiota, During Sleep, metal yataklar, yatak takımları, siyah iplik, 2002

Görsel 7- Chiharu Shiota, During Sleep, ahşap yatak çerçevesi, ampul, siyah iplik, 2005

Sanatçı için ölüm ve doğumun sembolik alanı olarak görülen yatak, izleyici için başka temsilleri çağrıştırabilir. Aynı şekilde siyah renkli ipliklerin bıraktığı etkiler de farklılaşabilmektedir. Shiota'nın çalışmalarında farklı renkteki iplikler, kendi sembolizmini taşır. Siyah iplik geceden, sonsuzluktan ve evrenden bahseder. Yaşam ve ölümlle ilgili evrensel soruları ele alır. Shiota, 2005 yılındaki "During Sleep" (Görsel 7) enstalasyonunu, yumurtalık kanseri teşhisi konulduktan sonra kendi ölümünü düşünerek yapmıştır. "Butterfly Dream" (Kelebek Rüyası) (Görsel 8) enstalasyonundaki gibi beyaz iplikler de siyah ipliklerin aksine bir izlenim yaratmaktadır. Koza benzeri yapılara dönüşen bu beyaz iplikler, nesnelere sonsuzluk içinde asılı tutar gibi görünmektedir (URL-8). Uyumak ve rüya görmenin gerçeklik ve varoluş duygusu için önemli bir temel olduğunu vurgulayan "Butterfly Dream", başlığın önerdiği rüya halini kelebek kırılabilirliğiyle somutlaştırmaktadır. İplik ağları, bir yandan izleyiciye mekânsal bir mesafe yaratırken diğer taraftan anıların, korkuların ve hatta ölümün bir yuva olabileceği, arada bir mekân sağlamaktadır.



Görsel 8- Chiharu Shiota, Butterfly Dream, metal yataklar, çarşaf, beyaz iplik, 2018

Shiota, tüm eserlerinde geçmiş olaylardan anıları ve deneyimleri ifade etmeye odaklanır. Berlin Duvarı estetiğiyle ünlü "A Room of Memory" (Anı Odası) (Görsel 9), iplik kullanmadığı ancak bir gösteri yaratmak için yıkım kalıntılarına dayandığı eserlerinden biridir. "A Room of Memory", 1989'da düşmüş Berlin Duvarı'ndan kurtarılmış eski Berlin evlerinden özel bir öneme sahip olan çok sayıda pencereden oluşmuştur. "A Room of Memory", tarihin, anıların ve Berlin Duvarı'nın yıkılışını ifade eden perspektiflerin zamansız aktarımını göstermek için kurulmuştur. 2009 yılında Japonya'nın Kanazawa kentindeki 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde tasarlanan ve piyasaya sürülen eser, tepeye doğru daralan ev benzeri bir yapıya sahip ve içinde de boş bir sandalye bulunmaktadır. Shiota, farklı duygular ve güvenlik hissi uyandırmak için izleyiciyi mekâna çekerken, onlara Berlin Duvarı dönemindeki insanların hayatlarını keşfetme ve hissetme imkânı da tanımaktadır. Her parça ve alan, duvarların kalıntılarını yansıtır ve yaşanan ızdırapları sergiler. Artık işlevsel amaçları için kullanılmayan bu nesnelere, insanları kutsal alanlardaki kullanılabilir eserleri korumaya yöneltirken enstalasyondaki her

nesne, kutsal ve benzersiz anlamlarla dolu kutsal emanetler haline gelmektedir (URL-9). Öte yandan pencereler, eski binaların yıkım ve yenilenme sırasında kaybolduğu kaçınılmaz kentsel dönüşüm sürecini başka bir zaman ve mekânda yeniden gözler önüne sererken, ayrılık kavramına da değinmektedir. Berlin’de yaşayan Shiota’nın çalışmalarında Berlin kentiyle ilişkilendirilen pencereler, gerçek bir vatandan yoksun bir Japon sanatçı olarak kendi yerinden edilme duygularıyla tekrarlanmaktadır.



Görsel 9- Chiharu Shiota, A Room of Memory, eski ahşap pencereler, 2016

“Counting Memories” (Anıları Saymak) (Görsel 10) ve “Between Us” (Aramızda) (Görsel 11) enstalasyonlarında ipliklerden sonra göze çarpan nesnelere sandalyelerdir. Sandalye, işlevsel açıdan insanların oturmasını sağlamaktadır. Enstalasyonlarda kimse yok ama daha önce orada birilerinin oturmuş olabileceği hissi vardır. Bu nesnelere daha önce sahip olan ve kullanan kişinin izleri, hem yokluk hem de bir varoluş göstermektedir. “Counting Memories” enstalasyonunda siyah iplikler, tavandan uzanarak odanın her tarafına dağılmış dokuz ahşap masa ve sandalyeyle bütünleşir. Siyah iplik, gece gökyüzünü, kozmosu ve evreni temsil eder. Siyah ipliklerin içinde gökyüzünün sayısız yıldızları gibi sarkan ve asılı duran beyaz sayılar vardır. Sayılar hayatın çok yaygın bir parçası, insanlığın ortak noktasıdır ancak üzerinde fazla düşünülmez. Shiota bu çalışmada, eskiden kömür madeni olan Katowice'nin tarihini düşünerek, sayıların tüm tarihi ve kişisel tarihi nasıl bağladığı üzerine derin düşünme ve kendi kendine inceleme fırsatını interaktif bir deneyim olarak sunmaktadır. Dokuz masanın her birinde, “Hangi sayı sizin için bir anlam ifade ediyor ve neden?, Rakamlar bize kim olduğumuzu söylüyor mu?, Sayılar ne zaman anlam ifade etmeyi bırakır?, Neden hatıraların ve sayıların bir bağlantısı var?” gibi sorular yer almaktadır. İzleyiciler, masalara oturmaya ve masanın üstündeki kâğıda yazılan sorulara cevap vermeye davet edilmektedir. Bu sorular siyah ipliklerin arasındaki sayıları yansıtır ve sonuç olarak sayıların hayattaki önemine odaklanır (URL-10).



Görsel 10- Chiharu Shiota, Counting Memories, ahşap masalar, sandalyeler, kâğıt, siyah iplik, 2019
Görsel 11- Chiharu Shiota, Between Us, sandalyeler, kırmızı iplik, 2020

“Between Us” enstalasyonu Gana Sanat Merkezi'nin yaklaşık 300 metrekarelik bir alanına kurulmuş bir enstalasyondur. 30 eski sandalyeyle kırmızı ipliğin iç içe geçtiği enstalasyon, 12 günde 8 kişilik bir ekiple tamamlanmıştır. Enstalasyondaki her sandalye bir kişiyi temsil etmiştir, ancak sandalyeler bir araya getirildiğinde anlamı daha karmaşık hale gelmektedir. Varlığın bireyselliğinin önemi, toplu bir yok oluşta, bireyselliğin önemini azaltır. Bu çalışma sayesinde sanatçı, bir zamanlar bir yeri işgal edip sonra ortadan kaybolan kişilerden bahsetmektedir. Enstalasyondaki her parça, yaşam ve ölüm üzerine bir iç gözlem içermektedir. Yaşama ve varoluşa adanmış bu tür eserleri, sanatçının yaşamla ölüm arasındaki yol ayrımının yanında durduğunda yaşadığı acıları gözler önüne sermektedir (URL-11).

Shiota, enstalasyonlarında özel bir anı veya duygusal değeri olan elbise ve ayakkabı gibi nesnelere, iplerle çevreleyerek sıklıkla kullanmaktadır. Örümcek ağını anımsatan bir ağ metaforu yarattığı enstalasyonlarda bu giysiler, insan ilişkileri, yaşam, ölüm, varlık ve yokluk kavramlarıyla ilişkilendirilir. Shiota için elbise ikinci bir deri gibidir. Elbiselerin, sahibini açık ettiğini ve üzerinde pek çok anıyı barındırdığını düşünmektedir. Eski elbiseler, sahipleri gibi, hatıraları tutar, aşınmaya dayanır ve onlar gibi değişirler. Bu nedenle Shiota, üzerinde hiçbir anının yer olmadığını düşündüğü yeni elbiseler kullanmamaktadır (URL-12). Shiota, Yokohama Trienali'nde “Memory of Skin” (Cilt Hafızası) (Görsel 13) enstalasyonunda her biri 13 metre uzunluğunda tavandan asılı duran beş elbise sunmuştur. Boyun çizgisinden etek ucuna kadar lekeli olan elbiselerin üstünde sürekli bir su akışı olmuştur. Kolları birleştirilmiş elbiseler sergi salonunda boyut olarak oldukça ezici ve tehditkâr durmaktadır. Elbiselerin üzerindeki çamur ve kir izleri onların kullanılmış eski olduğunu düşündürmektedir. Bu etki aynı zamanda elbise sahiplerinin artık var olmayan varlıklarının soluk temsili olmaktadır. Shiota, elbisenin fiziksel varlığının bedeni temsil ettiğini ilk olarak 1999 yılında gerçekleştirdiği "Bathroom" (Banyo) (Görsel 12) video performansında göstermeye çalışmıştır. Sanatçının kendisini aynı anda hem kirletip hem de yıkaması boşa giden bir arınma girişimi olmuştur. “Memory of Skin” enstalasyonunda da benzer bir arınma girişimi, silinemeyen bellek gibi, lekeli elbiseler ve onları temizlemeye çalışan sürekli bir su akışıyla temsil edilmiştir. Shiota, bu sefer kendi bedenini denklemden çıkarmış, böylece metaforik lekeyi ve herhangi bir arınma girişiminin yararsızlığını evrenselleştirmiştir.



Görsel 12- Chiharu Shiota, Bathroom, performans video, 1999



Görsel 13- Chiharu Shiota, Memory of Skin, beş elbise, kir, su, duş başlığı, 2001

Shiota, “Dialogue With Absence” (Yokluk ile Diyalog) (Görsel 14) çalışmasında galeri duvarına beyaz bir gelinlik yerleştirmiştir. Gelinlikten zemine kadar uzanan cerrahi hortumlarda, zemindeki hastane tipi tüplere kırmızı boya akışı sağlanarak sanki kanayan bir gelinlik izlenimi yaratılmıştır. Beyaz gelinlik, kadınlık sembolü olarak yorumlanabilmekle birlikte belirsiz geleceğe de işaret edebilmektedir. Nesnelere fiziksel varlığı “Yokluk ile Diyalog” başlığıyla çelişir gibi gözükse de görsel açıdan bakıldığında, beyaz elbise ve kırmızı iplerin birleşimi dikkat çekmektedir. Buradaki nesnelere, yokluk

kavramının keşfi için insan formunda yeniden düzenlenirken, varlık açısından fiziksel bir hal almaktadır. Ancak varlığın açıklanamayan ruhsal boyutu, yoklukla kurulan diyaloga indirgenmiştir. "Dialogue With Absence", derinlerden sesi gelen ama görünmeyen öteki ile kurulan, masumiyet ve saflığın kırılma ile harmanlandığı bir diyalogdur. Aynı zamanda bu diyalog, endişe, korku ve acı gibi duygulara gönderme yapmaktadır. "Dialogue With Absence", enstalasyonunda gelinlik bir tür insan hayatına bürünmüştür. Bitişik duvardaki video ekranı (Görsel 15), yerde çıplak yatan Shiota'yı, cerrahi hortumlarla çevrili bir şekilde nefes alıp verirken göstermiştir. Ekrandaki varlığı, odada bulunmayan fiziksel beden ile sanal beden arasındaki zıtlıkta insan varoluşunun kırılmasına bir yorum olarak görülebilir. Frida Kahlo'nun, ikili portrelerinin bir kan damarı ile birbirine bağlandığı "Two Fridas" (İki Frida) resmini anımsatan Shiota'nın "Dialogue With Absence" enstalasyonu, elbise, insan vekil ve sanal beden arasında bir diyalog yaratmaktadır (Yoshimoto, 2012: 124-125).



Görsel 14- Chiharu Shiota, Dialogue With Absence, pompalar, stantlar, elbise, tüpler, renkli elektrik kablosu, test tüpleri, kırmızı sıvı, 2010

Görsel 15- Chiharu Shiota, Dialogue With Absence, video görüntüsü, 2010

Sanat tarihinde yaygın bir sembol olan ayakkabı, Shiota'nın çalışmalarında işlevsel bağlamından çıkarılmakta ve bir zamanlar onları giyen insanları ve hatıralarını temsil eden görsel bir imge olmaktadır. İpliklerle, ayakkabı ve mektupların bağlanıp mekânın doldurulduğu entalasyonlarda, tanıdık nesnelere nasıl anlam kazanıp kaybettiği ve bir nesnenin sahibi hakkında ne söylediği mektuplar aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, ayakkabıyı, tıpkı elbise gibi, bir kişinin izini içeren "ikinci bir deri" olarak görmektedir. Japonya'ya geri dönüp eski ayakkabılarını giyince bir zamanlar tanıdığı ayakkabılarının artık uymadığını fark etmiş, hisleriyle ayakkabıları arasındaki boşluğun ne olduğu sorusunu, sanat yoluyla keşfetmeye karar vermiştir. Böylece arkadaşlarından, gazete ve sosyal medya aracılığıyla insanlardan ayakkabılarını yollamalarını istemiştir. Tabii bu ayakkabılarla beraber insanlardan ayakkabılarını giydikleri bir günde yaşadıkları ve hafızalarında yer etmiş anılarını da mektuba yazmalarını söylemiştir. 1999'dan bu yana Shiota birçok kez ayakkabılardan oluşan enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. 350 tane ayakkabıdan oluşan "Over the Continents" (Kıtalar Aşırı) (Görsel 16) enstalasyonu da yine ayakkabılarla ve her biri sahibisiyle ilgili el yazısıyla yazılmış mektuplardan oluşmaktadır. Mektuplardan birinde; "Bunlar, küçük bir arazi üzerinde çalışırken ve bol miktarda sebze üretirken kendimi mutlu bir şekilde desteklediğim ayakkabılardı.", bir diğerinde: "Babamı hastaneye götürdüğümde bu ayakkabıları giyiyordu. Hastaneye gittikten sonra bilincini kaybetti. Uyanmadı." İfadeleri yer almaktadır (URL-13). Her bir ayakkabıyı duvardaki bir noktaya bağlayan kırmızı ipler, ayakkabıların üzerinde dolaşan kırmızı bir koni görüntüsü oluştururken, enstalasyonu dolaşan izleyicilerin ayakkabılara bağlanmış ve kısmen kendilerinden bir yaşamışlık buldukları mektupları okumaları, onlara, kullanımdan çıkarıldığında ayakkabıların, farklı bir anlam kazanmaya başladığını göstermekte ve anıların zihinde nasıl kaldığını hatırlatmaktadır.



Görsel 16- Chiharu Shiota, Over the Continents, eski ayakkabılar, kırmızı iplik, 2015

Shiota enstalasyonları kurduğu alanı, tamamen tanınmaz bir hale dönüştürür. İpliklerle alanı doldurduğu enstalasyonlarında gerçek mekân eserin arkasında kaybolur. İplikler arasında yapılacak hareketler yine iplerin arasındaki boşluklarda mümkündür. Kullanılan her nesne kesinlik duygusuyla ipliklere adeta örülür. İpliklere örülen her nesne, sanki bu iplikler zaman içinde donabilirmiş gibi sabitlenmiş ya da hapsolmuş izlenimi verirler. İpliklerin arasına yerleştirilen kâğıtlarla yapılan enstalasyonlarda da aynı izlenimler mevcuttur. Shiota'nın, kâğıtlarla yaptığı enstalasyonlarında, kâğıtlar toplumsal ya da bireysel tarihin kayıtlarının tutulduğu belgeler gibidir. "Crossroads" (Kavşak) (Görsel 17) enstalasyonunda tarihi haritalar, "The Language of God" (Tanrı'nın Dili) (Görsel 18) enstalasyonunda İncil'den sayfalar ve "Beyond Memory" (Hafızanın Ötesinde) (Görsel 19) enstalasyonunda Berlin'deki Gropius Bau binasının en eski tarihiyle ilgili tarihi belgeler yer almaktadır.



Görsel 17- Chiharu Shiota, Crossroads, Eski haritalar, kırmızı iplik, 2019

Görsel 18- Chiharu Shiota, The Language of God, İncil sayfaları, siyah iplik, 2020



Görsel 19- Chiharu Shiota, Beyond Memory, kâğıt, beyaz iplik, 2021

Shiota'nın, 2019 Honolulu Bienali için yaptığı "Crossroads" kırmızı iplikten oluşmuş bir hortumda uçuşan tarihi haritaları göstermektedir. Bienal'in gerçekleştiği Hawaii'nin hem kültürel hem de coğrafi olarak küresel bir kavşak noktasındaki benzersiz konumunu yansıtan ve karmaşık ipliklerden oluşan bir kasırga etkisini hissettiren enstalasyon, izleyicilere sürükleyici bir deneyim yaşatmaktadır (URL-14). Shiota'nın, Güney Kore Seoul'de düzenlenen 2020 Gwangju Bienal'i için yaptığı "The Language of God" isimli enstalasyonu, eski Silahlı Kuvvetler'e ait Gwangju Hastanesi'nin şapelinde gerçekleşmiştir. Demokratikleşme Hareketi'nin tarihine ve bu huzursuzluk dönemiyle birlikte yaşayan insan varlıklarına atıfta bulunan Shiota'nın enstalasyonu, bu yaşamları, şapelin hem geçici hem de fiziksel kalıntılarına nüfuz ederek, iplik ve İncil sayfalarının karışımı içinde kucaklamıştır. On altıncı yüzyılda Japonya'ya gelen Hristiyan misyonu ve kültürel etkisi, özellikle yerel inanç sistemi ve insan algısı üzerinde önemli bir konudur. Pek çok insan Hristiyanlığı kabul etse de, İmparator Hideyoshi yeni dini, sosyal istikrar üzerinde yıkıcı bir güç olarak görmüş ve takipçilerinin çoğuna zulmetmiştir. Dahası, yeni ideolojik temelin yayılmasını önlemek için insanların bir İncil sahibi olmasına veya Hristiyanlığın sembollerini sergilemesine izin verilmemiştir. Bu durum, sözlü inanç aktarımlarının öneminin artmasıyla sonuçlanmıştır. Bununla birlikte, sözlü olarak iletilen bilgiler sık sık değiştirilir ve bu da birçok yanlış anlamaya ve zihinsel göçe neden olur. Shiota'nın, her bireyin zihninde biten kayıp kelimeler gibi yüzen İncil sayfalarından oluşan enstalasyonu, anlamları yenilerine uyarlama eyleminin kanonik İncil sözlerinden daha önemli bir rol oynadığı bu zihinsel göç kavramına odaklanmıştır (URL-15). Shiota, Gropius Bau'nun avlusunda 1911'de gerçekleşmiş "İpek Dokumacılığının Sanat Tarihi" başlıklı sergiden etkilenerek kendi çalışmasında yeni bir bağ kurmayı düşünmüştür. İpeğin rengini düşünerek "Beyond Memory" enstalasyonunu beyaz ipliklerle oluşturmuştur. Asya kültürlerinde beyaz, Batı kültürlerinden farklı olarak algılanır. Beyaz, bazı Asya kültürlerinde doğası gereği ölüm ve yas anlamına gelirken, Avrupa'da, düğünler için kullanılan bir renktir. Ancak her iki durumda da beyaz, saflığı, gerçeği ve insan hayatının saf ve zamansız bir yönünü temsil eder (URL-16). Varoluşun gerçekleştiği zamanın, doğrusal bir şey değil, aksine döngüsel bir kavram olduğunu düşünen Shiota, Berlin'deki Gropius Bau binasının devasa avlusunu doldurarak "Beyond Memory" ile anıtsal bir enstalasyon sunmuştur. Tamamen beyaz iplikler arasında karıştırılmış siyah beyaz resimler, broşürler ve kitaplardan yırtılmış sayfalar, izleyiciyi geçmişe ve geleceğe bağlayan bir düşünce ve bağlantı bulutu gibidir (URL-17). Sonsuzluk hissine yaklaşan düşünce ve bağlantı bulutuyla, hafızanın ötesinde bir atmosfer yansıtmaktadır.

SONUÇ

Chiharu Shiota'nın ulusal sınırları aşma ve izleyiciyle iletişim kurma çabası, artık kullanılmayan gündelik nesnelere enstalasyonlarında sanat nesnesine dönüşümüyle belirginleşmektedir. Sıradan olmayan bir şekilde ipliklerle birlikte sergilenen gündelik sıradan nesnelere, hangi anlam içinde var olduğunu, yokluk durumu içinde belirten Shiota'nın enstalasyonları, değişim, zaman ve mekân bağlamında değerlendirilmektedir. Mekâna özgü ama çoğunlukla geçici olan iplik enstalasyonları, hareket, yolculuk, sessizlik ve gelecek temalarıyla, eylem ve etkileşimi çağrıştırmakta, hafıza ve hatıraları canlandırarak, zihinlerde soyut bir diyalogu sürdürmektedir. Shiota'nın ipliklere ve gündelik nesnelere, zaman ve mekâna bağlı olarak kültürel ve öznel anlamlar yüklediği görülmektedir. Ancak bu anlamların tüm enstalasyonlarında özelden çıkıp genele hitap eden genelle bütünleşen izleyiciyi doğrudan içine alan bir doğası bulunmaktadır. Shiota'nın, aynı anda hem kırılğan hem de sağlam bir şekilde köklenmiş iplikleriyle belli bir alana nüfuz eden müdahaleci tavrı, izleyiciden hem fiziksel hem de duygusal olarak ikili bir etkileşim talep etmektedir. Görme, duygulanma ve anlama sürecini yaşayan izleyiciye, fiziksel ile onun ötesinde olan yerler ya da duygular arasında olduğunu hissettirmektedir. Bu his, izleyiciye tanıdık gelen gündelik nesnelere hatırlattığı anıları da canlandırmaktadır.

Shiota'nın sanat pratiğinde duygular ve duyular, varoluşun güçlü bir parçası olmaktadır. İplikler, duygu ve dil arasındaki boşluğu oluşturmaktadır. Bu boşluk içinde iplikler hem varlığın hem de sanat nesnesinin bir uzantısı gibi görünmektedir. Duyular ve duygulara hitap eden iplikler, kişisel anlatıları temsil ettikleri gibi toplumun öznel varoluşunu anımsatan anlamlar bütünü olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan Shiota'nın enstalasyonlarında kavramsallaştırdığı varlık ve yokluk sorusu aynı zamanda iplikler ve gündelik nesnelere aracılığıyla varlık ve yokluğun özünün kaynağı sorusunu da içermektedir. Varlık ve yokluk, kavram olarak birbirine karşıt olsalar da Shiota'nın enstalasyonlarında birbirini yadsımayan kavramlar olarak belirlemektedir.

Shiota, yaşam amacının ne olduğu, kim olduğu, varlık ve yokluk durumu hakkındaki temel sorulara, eserleri üzerinden cevap ararken, sanatçı bireyin kültürel kimlikle yaratıcı kimliğini dengeli bir şekilde sanat pratiğine yansıtabileceğini kanıtlayan yenilikçi bir sanatçıdır. Shiota'nın enstalasyonları, sanatın bireysel deneyimlerle başlayıp, kolektif bir hafızaya dönüşebileceğini, gündelik nesnelere de sanat nesnesi olabileceğini yeniden gösteren çarpıcı örneklerdir. Bu örnekler, sanat yapıtını anlamının sadece görmeyle ilgili olmayacağı aynı zamanda tüm duyulara hitap edip onları harekete geçirebileceği ve başka sanatçılara ilham kaynağı olabileceğini göstermektedir. Ayrıca, Shiota'nın sanatçı kimliği ve sanat pratiği göstermektedir ki, malzeme ve anlam odaklı günümüz sanatını, hayatla iç içe kavramak ve tüm sorulara bu kavrayışla cevap aramak, sanatın gelecek zamandaki varlığı açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Bolt, Barbara, (2015). Yeni Bir Bakışla, Heidegger, (Çev. Murat Özbek), İstanbul: Kolektif Kitap.

Bozkurt, Nejat, (2013). Sanat ve Estetik Kuramları, Ankara: Sentez Yayıncılık.

Cevizci, Ahmet, (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cheadle, Christina, (2016). "The Power of Objects: An Exploration Into the Work of Chiharu Shiota", Washington and Lee University, Honors Thesis in Art History.

Heidegger, Martin, (2007). Sanat Eserinin Kökeni, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Ankara: De Ki Yayıncılık.

Trice, Emilie, (2011). "Dark Obsessions On Chiharu Shiota", DAMn° magazine, Vol: 27, 18-23.

Yoshimoto, Midori, (2012). "Bye Bye Kitty!!!", Impressions, Vol: 33, 118-127.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/> (Erişim Tarihi: 19.03.2021)

- URL-2 https://www.nfgaleria.com/sites/default/files/dossiers/cs_dossier_en_low.pdf (Erişim Tarihi: 14.03.2021)
- URL-3 <https://www.artsy.net/show/gana-art-shiota-chiharus-between-us/info> (Erişim Tarihi: 27.03.2021)
- URL-4 <https://www.artforum.com/print/reviews/200910/chiharu-shiota-40197> (Erişim Tarihi: 19.03.2021)
- URL-5 <https://semperfortispersona.wordpress.com/2016/03/06/the-key-in-the-hand-or-should-we-rather-call-it-bunch-of-keys/> (Erişim Tarihi: 26.03.2021)
- URL-6 <https://www.fondazionemerz.org/en/push-the-limits/> (Erişim Tarihi: 21.02.2021)
- URL-7 <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=61673> (Erişim Tarihi: 21.02.2021)
- URL-8 <https://thefiberstudio.net/shiota/> (Erişim Tarihi: 19.03.2021)
- URL-9 <https://publicdelivery.org/chiharu-shiota-room-of-memory/> (Erişim Tarihi: 21.03.2021)
- URL-10 [https://www.dailyartmagazine.com/counting-memories-chiharu-shiota-installation-in-katowice/#:~:text=Counting%20Memories%20\(Sept%207%2C%202019,an%20interview%20with%20the%20artist.](https://www.dailyartmagazine.com/counting-memories-chiharu-shiota-installation-in-katowice/#:~:text=Counting%20Memories%20(Sept%207%2C%202019,an%20interview%20with%20the%20artist.) (Erişim Tarihi: 27.03.2021)
- URL-11 <https://koreajoongangdaily.joins.com/2020/08/06/culture/artsDesign/gana-art-paradise-incheon-shiota/20200806185707279.html> (Erişim Tarihi: 27.03.2021)
- URL-12 https://nanopdf.com/download/pdfengliah-chiharu-shiota_pdf# (Erişim Tarihi: 20.02.2021)
- URL-13 <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/whats-shoe-japanese-artist-chiharu-shiota-investigates-180952458/> (Erişim Tarihi: 20.03.2021)
- URL-14 <https://news.artnet.com/exhibitions/honolulu-biennial-1528483> (Erişim Tarihi: 28.03.2021)
- URL-15 <http://maytoday.org/en/project/%EC%8B%9C%EC%98%A4%ED%83%80-%EC%B9%98%ED%95%98%EB%A3%A8/> (Erişim Tarihi: 28.03.2021)
- URL-16 <https://coeuretart.com/conversations-chiharu-shiota/> (Erişim Tarihi: 28.03.2021)
- URL-17 <https://www.designboom.com/art/chiharu-shiota-atrium-gropius-bau-04-17-2018/> (Erişim Tarihi: 28.03.2021)

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1- Chiharu Shiota, The Key In The Hand, eski anahtarlar, Venedik tekneleri, kırmızı iplik, 2015 <https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand-1>
- Görsel 2- Chiharu Shiota, The Locked Room, eski anahtarlar, ahşap kapılar, kırmızı iplik, 2016 <https://www.chiharu-shiota.com/the-locked-room-1>
- Görsel 3- Chiharu Shiota, Where Are We Going?, metal çerçeve, ip, pamuk ipliği, 2020 <https://www.chiharu-shiota.com/where-are-we-going-3>
- Görsel 4- Chiharu Shiota, Accumulation - Searching For The Destination, eski valizler, 2012 <https://www.chiharu-shiota.com/accumulation-searching-for-the-destination-1>
- Görsel 5- Chiharu Shiota, Accumulation - Searching For The Destination, eski valizler, kırmızı iplik, 2020 <https://www.chiharu-shiota.com/accumulation-searching-for-the-destination-4>
- Görsel 6- Chiharu Shiota, During Sleep, metal yataklar, yatak takımları, siyah iplik, 2002 <https://www.chiharu-shiota.com/during-sleep-5>
- Görsel 7- Chiharu Shiota, During Sleep, ahşap yatak çerçevesi, ampul, siyah iplik, 2005

<https://www.chiharu-shiota.com/during-sleep-2>

Görsel 8- Chiharu Shiota, Butterfly Dream, metal yataklar, çarşafklar, beyaz iplik, 2018

<https://www.chiharu-shiota.com/butterfly-dream>

Görsel 9- Chiharu Shiota, A Room of Memory, eski ahşap pencereler, 2016

<https://www.chiharu-shiota.com/a-room-of-memory-3>

Görsel 10- Chiharu Shiota, Counting Memories, ahşap masalar, sandalyeler, kâğıt, siyah iplik, 2019

<https://www.chiharu-shiota.com/counting-memories>

Görsel 11- Chiharu Shiota, Between Us, sandalyeler, kırmızı iplik, 2020

<https://www.chiharu-shiota.com/between-us>

Görsel 12- Chiharu Shiota, Bathroom, performans video, 1999

<https://www.chiharu-shiota.com/bathroom>

Görsel 13- Chiharu Shiota, Memory of Skin, beş elbise, kir, su, duş başlığı, 2001

<https://www.chiharu-shiota.com/memory-of-skin-1>

Görsel 14- Chiharu Shiota, Dialogue With Absence, pompalar, stantlar, elbise, tüpler, renkli elektrik kablosu, test tüpleri, kırmızı sıvı, 2010 <https://www.chiharu-shiota.com/dialogue-with-absence-39>

Görsel 15- Chiharu Shiota, Dialogue With Absence, video görüntüsü, 2010

<https://slash-paris.com/en/evenements/chiharu-shiota/sous>

Görsel 16- Chiharu Shiota, Over the Continents, eski ayakkabılar, kırmızı iplik, 2015

<https://www.chiharu-shiota.com/over-the-continents>

Görsel 17- Chiharu Shiota, Crossroads, eski haritalar, kırmızı iplik, 2019

<https://news.artnet.com/exhibitions/honolulu-biennial-1528483>

Görsel 18- Chiharu Shiota, The Language of God, İncil sayfaları, siyah iplik, 2020

<https://www.chiharu-shiota.com/the-language-of-god>

Görsel 19- Chiharu Shiota, Beyond Memory, kâğıt, beyaz iplik, 2021

<https://www.chiharu-shiota.com/beyond-memory-3>

LÉOPOLD-LÉVY, ATÖLYESİ VE TÜRK RESMİNE ETKİSİ

Şeyda ÜSTÜNİPEK
İstanbul Arel Üniversitesi, Türkiye
seydaustunipek@arel.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-2075-294X>

<i>Atf</i>	Üstünipek, Ş. (2021). LÉOPOLD-LÉVY, ATÖLYESİ VE TÜRK RESMİNE ETKİSİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1113-1128.
------------	---

ÖZ

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne yabancı uzmanların getirilmesi yolunda alınan hükümet kararı kapsamında resim bölümüne davet edilen Léopold-Lévy, 1937-1949 yılları arasında, resim bölümünde bölüm başkanı, litografi ve resim atölyesi hocası olarak görev almıştır. Lévy, Fransa'da Geç İzlenimcilik, Kübizm, Fovizm gibi öncü akımların etkili olduğu, Paris sanat ortamında sanatını biçimlendirmiştir. Sanatçı herhangi bir akımın temsilcisi olmaksızın açık havadan, doğaya dayalı, lekese ve sınırlı renk kullanımının öne çıktığı manzaraları ile ünlenmiştir. Aldığı gravür eğitimi ve bu teknikle gerçekleştirdiği eserleri de sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Lévy, sanatının üslup ve konu yaklaşımıyla, sanatçı ve eğitimci kişiliğiyle ayrıca üretkenliği ve entelektüel birikimiyle; gerek asistanı olan ve d Grubu'nun temsilcileri arasında yer alan ressamı gerekse atölyesinde yetişen çoğu Yeniler Grubu kurucuları arasında yer alan ressamların sanatlarını etkilemiştir. Bu çalışmada ressam, eğitimci ve rol model olarak Léopold-Lévy'nin, öğrenci ve asistanlarına dolayısıyla Türk resmine etkisini saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Léopold-Lévy, Güzel Sanatlar Akademisi, d Grubu, Yeniler Grubu.

LÉOPOLD-LÉVY, HIS ATELIER AND EFFECTS ON TURKISH PAINTING

ABSTRACT

Léopold-Lévy was invited to Turkey through the governmental decision of benefiting from the foreign experts in the State Academy of Fine Arts. He was employed as the Head of Painting Department and also as a professor of lithography and painting between 1937 and 1949. Lévy's art has been formed in Paris art milieu in the early 20th century when early modernist movements like post- impressionism, cubism and fauvism were influential. However he was reputed with his landscapes which have no direct connections with any movement. He painted his landscapes directly from nature and in open space in a stained manner with the limited use of colour. He also studied engraving and his works in this technique have a very important place in his oeuvre. With his approach to art in stylistic and thematic bases and as an artist and art educator Lévy influenced both his assistants in the Academy who were mainly the representatives of Group d and his students who studied in his atelier and then established Yeniler.

Keywords; Léopold-Lévy, Fine Arts Academy, d Groupe, Yeniler Groupe.

GİRİŞ

1936-1937 yıllarında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne yurtdışından yabancı hocaların getirilmesi ile birlikte bir değişim dönemi yaşanmıştır. Léopold-Lévy, eğitimci kişiliği, resimsel tavrı ve üslubuyla atölyesinde yetişen öğrencileri ve onun yardımcısı konumunda olan Türk ressamlarını dolayısıyla Türk resmini sanatıyla etkilemiştir. Çalışma bu etkiyi ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu nedenle Lévy'nin İstanbul'a gelmeden önceki resimsel üslubu, hangi akımların etkisiyle sanatını biçimlendirdiği, resminin konuları, çalışma yöntemi, eğitimcilik deneyimi çalışmanın kapsamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın yönteminde Léopold-Lévy ile ilgili kaynaklar değerlendirilmiş, dönemin gazete ve dergilerinde onun için yazılanlar ve onun resim üzerine yazdıkları araştırılarak yorumlanmıştır. Onun sanatı ile ilgili en kapsamlı özgeçmiş olan ve Nane Battex Callier tarafından ele alınan özgeçmiş temel alınmıştır. Akademi'nin bu döneme tanık olmuş ressamların görüşlerinden de yararlanılmıştır.

Bulgular; 1936-1937 yılları Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yabancı uzmanların getirilmesiyle güzel sanatlar eğitiminde bir değişim dönemidir. Léopold-Lévy Türkiye'ye gelmeden önce sanatına klasik resim anlayışı ile başlayıp daha sonra Fovizmin etkisiyle çalışmalarını sürdürmüş ve Cezanne'ın biçim anlayışından etkilenecek şekilde sanatını biçimlendirmiş, tanınan bir ressamdır. Türk hükümetinin çağrısı yoluyla ve Paris Türk müfettişi Avni Başman'ın önerisi ile İstanbul'a getirilmiştir. Bu dönemde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki resim atölyelerinde ve genel atölye sisteminde bir yapılanma sürecine gidilmiştir. Sanatçı gravür tekniğine hâkim bir kişiliktir ve bu alanda ün yapmıştır. Resmin başlangıcı olarak deseni eğitimin temeli olarak görmektedir. Bir ressam olarak entelektüel yönü gelişmiştir ve dönemin basınında yazıları yer almıştır. Bu dönemde Almanya ve Paris'teki eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen ve Türk resminde modernleşme sürecinde etkili olan Müstakil Ressamlar ve d grubu üyelerinden bazı sanatçılar da Akademi'de onun yardımcısı olarak çalışmışlardır. Lévy'nin atölyesinde yetişen birinci grup öğrenciler Cumhuriyet dönemi sonrası Türk resminin ikinci grubu olan "Yeniler Grubu"nu oluşturmuşlardır.

Léopold-Lévy'nin Yaşamı ve Sanatsal Gelişimi: (1882-1966) Léopold-Lévy 5 Eylül 1882'de Paris'te doğmuştur. 1897 yılında ressam olmaya ve bu amaçla lise eğitimini yarım bırakmaya karar vermiş, kısa bir süre Dekoratif Sanatlar Okulu'na (Ecole des Arts Décoratifs) devam ettiyse de buradaki eğitimi benimseyememiş ve tamamen ressam olmak üzere bir yol çizmiştir. Bunun üzerine Paris Güzel Sanatlar Akademisine (Ecole des Beaux Arts) misafir öğrenci olarak bir süre devam etmiş ve burada canlı modelden resim çalışmıştır. (Cailler, 1959: 2) Aynı yıllarda Lévy, Louvre Müzesi'ni sık sık ziyaret ederek burada antik eserlerden kopyalar yapmıştır. (Salmon, 1930: 21) Sanatının biçimlenmesinde 20. yüzyıl başı Paris sanat ortamının da önemli katkısı vardır. Bu yıllarda en yakın arkadaşları genç yaşta yaşamını yitiren Florentin Linaret (1881- 1905) ve heykeltıraş Charles Despiau'dur. (1874- 1946) 24 yaşında ölen aynı yıllarda pek çok Fransız ressamın yetişmesinde öncü bir rolü olan Linaret'nin Louvre Müzesi'ndeki usta ressamları incelerken gösterdiği araştırmacı tavır, vardığı sentezler ve yapısal çözümler, sanatının arayış döneminde Léopold- Lévy için de yol gösterici olmuştur. (Dubreuil, 1966) Heykeltıraş Despiau İskandinav Akademisi (Ecole Scandinave de Paris)' nde 20. yüzyılın başlarında atölye hocası olarak çalışmış ve yine yüzyıl başında Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Cemal Tollu gibi Türk sanatçıları Fransa eğitimleri sırasında Despiau'nun atölyesinde çalışmışlardır.

Sanatının araştırma ve analize dayanan ilk evresi bu dönemde biçimlenmiş ve 1898 tarihinde gerçekleştirdiği *Kapı (La Porte)* adlı çalışmasıyla, sanatsal kariyerinde önemli bir yükseliş gerçekleştirmiştir. Onun bu resmi, 1900 tarihli Salon des Indépendants'da (Bağımsızlar Salonu) sergilenmiş ve Henri Matisse (1869-1954) tarafından salonun onur köşesine asılmıştır. Lévy, 1898 yılında ise geçimini sağlamak üzere, Matisse ve Albert Marquet (1875-1947) ile birlikte 1900 Sergisi'nin şantiyesinde duvar boyacısı olarak çalışmış, ayrıca Léo imzasıyla *Rire, Sourire, Pele-Mele* gibi mizah dergilerine çizimler yollamıştır. (Cailler, 1959: 3) 1909 yılında Lévy, arkadaşları Eduard Kayser (1882-1965) ve H. Vergé Sarat (1880-1966) ile birlikte, Jean François Millet'nin (1814-1875)

torunu Heyman'dan, gravür sanatını öğrenmeye başlamıştır. Öğrendiği bu teknik, Léopold-Lévy'nin sanat yaşamında oldukça önemli bir yer tutmuştur. (Cailler, 1959: 3) 1919 yılında İtalya seyahati ve dönüşünde Güney Fransa'yı keşfeden sanatçının Fransa'nın güneyine olan yolculukları yaşamı boyunca sürmüş ve Aix-en Provence, Marsilya ve Toulon'un coğrafyasını ve doğasını gösteren çok sayıda manzara üretmiştir. 1920'li yılların ortalarına doğru Lévy sanat ortamında tanınan bir isim olmaya başlamıştır. Bu sırada aralıklarla İskandinav Akademisi'nde (Ecole Scandinave de Paris) arkadaşı Dufrense'in yerine ders vermiştir. (Cailler, 1959: 3,4) Bu, Léopold- Lévy'nin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine gelmeden önceki ilk atölye hocalığı deneyimidir. 1934'te Lucretius'un, *De Rerum Natura* (Doğa Üstüne) kitabının beşincisinin Fransızca çevirisini 41 gravür ile resimlemiş, *Normandiya* transatlantığının yemek salonu için dört pano yapmış, *Dominique* için Brüksel Sergisi'ndeki stantta yer almak üzere bir pano ve ayrıca bazı evler için duvar resimleri gerçekleştirmiştir. (Cailler, 1959: 7) Sanatının başında klasik bir tutumda resim üreten Lévy daha sonra Fovizme yaklaşan renkçi Güney Fransa manzaraları yapmış, 1930'lu yıllarda ise Cezanne'ın biçimsel anlayışına yakınlaşarak resimler üretmiştir. Yazları Güney Fransa'da kışları Paris'te resim üreten Lévy, Paris'te André Derain ile aynı atölyeyi paylaşmıştır. (Salmon, 1930: 25) Sanatçı İstanbul'a gelmeden önce sanat çizgisi, kişisel ve karma sergileri ile Paris sanat ortamında belli bir üne sahip olmuştur.



Resim 1. Léopold-Lévy, *De Rerum Natura*, 1934, 36x30cm, gravür

Kaynak: <https://www.widewalls.ch/artwork/leopold-levy/de-la-nature-de-rerum-natura>

Léopold-Lévy: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Resim Bölümü

Léopold-Lévy 1936 yılında Chevalier de la Legion d'Honneur madalyasını almış (Demir, 2009, 26, 39) ve ardından atölyesini André Derain'e bırakarak Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim bölüm başkanlığını yürütmek üzere İstanbul'a gelmiştir. (Cailler, 1959: 7) Lévy'nin İstanbul'a çağırılması Paris'te Türk öğrencileri Müfettişliği görevinde bulunan (Hüseyin) Avni Başman'ın (1887- 1965) önerisiyle gerçekleşmiştir. (Üstünipek, 2009: 461) 14.11.1936'da Paris'te Türk hükümetini temsilen Avni Başman ve Léopold-Lévy arasında bu amaçla geçici bir sözleşme imzalanmıştır. (Üstünipek, 2009: 331,332) Türkiye'ye geldiğinde sanatçı ile 20.2.1937'de yapılan asıl sözleşmede, Lévy'nin görevinin başlangıç tarihi 1.3.1937 olarak gösterilmiş, sözleşmenin giriş metninde yer alan ifadede Léopold-Lévy'nin ünvanı Prof. olarak belirtilmiş ve aynı zamanda İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Şefi görevinin yanında Litografi atölyesi şefliğine atandığı da ifade edilmiştir." (Üstünipek, 2009: 333)

Léopold-Lévy İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve ilk başladığında resim bölümünün mevcut atölyelerinde desen eğitiminin verildiği "Galeri" atölyesinin ressam Nazmi Ziya Güran (1887-1931) tarafından yürütüldüğü izlenmektedir. Resim (yağlıboya) atölyelerinin profesörleri; İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Hikmet Onat (1882-1977)'tir. Fresk atölyesinin sorumlusu ise Ayetullah Sümer (1905-1979)'dir. Léopold-Lévy'nin yardımcıları olarak; Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Cemal Tollu (1899-1968), Zeki Kocamemi (1900-1959) görevlendirilmiştir. (Anonim, 1936) Lévy akabinde Resim bölümünde kendi yağlıboya atölyesini oluşturmuştur. Gerek kendi

atölyesinde gerek Galeri bölümünde öğrencileri yeni başlayanlar ve ilerlemiş grup olarak düzenlemiş ve her öğrenci grubunun başına asistanlarını görevlendirmiştir. Bu dönemde ayrıca, Resim atölyesinde görevlendirilmek üzere Nurullah Berk (1906-1982), Nazmi Ziya'nın ölümünün ardından Galeri bölümüne Seyfi Toray (1900-1975) ve Şefik Bursalı (1903-1990), İbrahim Çallı Atölyesi'ne yardımcı olarak Ali Avni Çelebi (1904-1993), Resim bölümü Fotoğraf atölyesi öğretmeni olarak Zeki Faik İzer (1905-1988) alınarak Akademi kadrolarında yeni bir yapılanma sağlanmıştır. Lévy, 1944 yılında atölyelerin ayrılması yönünde Millî Eğitim Bakanlığı'na bir rapor sunmuş ve devamında Güzel Sanatlar Akademisi'nde onun asistanlarının kendi yağlıboya atölyeleri olmuştur. (Üstünipek, 2009: 356)

Sanatçı Türkiye'ye geldikten sonra, İkinci Dünya Savaşı başlamıştır. Savaş sona erince 1946 yazından itibaren yeniden Paris'e gitme olanağı bulan Lévy, 1949 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nden istifa etmiş, 16 Kasım 1949'dan geçerli olmak üzere istifası kabul edilmiş ve ülkesine dönmüştür. (Üstünipek, 2009, 98) Döndükten sonra önce Assas Sokağı'ndaki atölyesine yerleşen Lévy kısa bir süre sonra Léon Maurice Normdan sokağındaki başka bir atölyeye geçmiştir. Sanatçı, yaz aylarında Provence'a gitmeye başlamış, Aix şehrinde Marcel Provence'tan iki yıllığına Cezanne'ın atölyesini kiralamıştır. Kış aylarında Honefleur ve Dieppe'de çalışmış, haftalık sanat dergisi Arts da yazıları yayınlanmış, gazeteler onunla Türkiye dönemi ve Türk resmi hakkında röportajlar yapmışlardır. (Cailler, 1959: 10, 11) 1951'de retrospektif sergisini, Wildenstein'in kullanıma açtığı, Galerie des Beaux Arts'da gerçekleştirmiş ve bu serginin önemli bir kısmını İstanbul'da yaptığı resimler oluşturmuş ve sergi, Paris basını tarafından övgüyle karşılanmıştır. (Tirali, 1951: 2,3) Lévy'nin ayrıca 1954, 1956, 1959, 1962 ve 1964'te kişisel sergileri olmuştur. (Cailler, 1959: 10, 11) Sanatçı, ölmeden altı ay önce bir kez daha İstanbul'a gelmiş, (Üstünipek, 2009: 423,425) 1966 yılının aralık ayında Paris'te ölmüştür. (Cailler, 1959: 12)

Léopold-Lévy'nin Sanatına Genel Bakış

Léopold-Lévy'nin yaklaşık 1800 resim, 250 gravür, birçok desen ve suluboya ile birkaç duvar resmi vardır. (Cailler, 1959: 12) Türkiye'de olduğu yıllar beş yüzün üzerinde resim yaptığı öne sürülmektedir. (A.R.İ., 1966: 6) Léopold-Lévy'nin resimleri çok büyük boyutlu değildir. Sanatçı, manzaralarını gerçekleştirirken doğadan direkt çalışma yöntemini yeğlemiş, özellikle insanların yoğun olmadığı doğa ile baş başa olabileceği noktaları seçerek resimlerini gerçekleştirmiştir. (Salmon, 1930: 21)



Resim 2. Léopold- Lévy resim malzemeleri ile doğada

Kaynak: Salmon, A. (1930). *Léopold-Lévy*, Çev. Ömer Ergun, Editions Le Triangle, 8, rue Sstanislas, Paris-6

Desen anlayışı: Lévy eğitimci olarak desene oldukça önem vermiştir. Öğrencisi olan Fethi Kayaalp'in sözleri sanatçının bu konu hakkında ne kadar titiz olduğunu açıklamaktadır. "*Levy desene çok önem verir. Bu dönemde çok güzel yorumlar çıktı. Onun yöntemi klasikti ama kuru bir akademizmden yana değildi.*" (Üstünipek, 2009: 449) Sanatçının doğadan ve çevresinden yaptığı desenler sonucunda belli bir üsluba varacağına işaret eden Lévy, konferanslarında ve yazılarında desenin ne olduğu, nasıl olması

gerektiği ve desen eğitimi üzerine açıklamalarda bulunmuştur. Léopold-Lévy'ye göre desen; öz ve biçimin ifadesi olduğuna göre mimariden hemen sonra gelen bir ifade biçimidir. Bu nedenle desen bütün gereksiz ayrıntılardan arındırılmış ve yalın olmalıdır. (Lévy, 1941: 216, 217) Eğitimde füzen ve estampın desen üzerine yanlısına yapacak etkilerinden kaçınılması gerektiğini de öne sürmüştür.



Resim 3. Léopold- Lévy, *desen*, 1940

Kaynak: Lévy, L. (1941). “Desen”, Ç. Nurullah Berk, *Arkitekt*, S. 9-10, s. 216-220

Bedri Rahmi, Lévy'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki ilk dersinde öğrencinin desenine yapmış olduğu müdahaleyi aktarırken resmin kendisine değil resmi taşıyan kartona vurduğunu böylece desenin üzerinde yer alan füzen katmanlarından resmi arındırarak yeniden resme müdahale ettiğini belirtmektedir. Bundan sonra sadece bir omuz yapmak için bile hocanın ne kadar dikkatli davrandığını belirterek onun daha ilk dersten el çabukluğu değil, resim için çalışmak gerekliliğini ortaya koyduğunu anılarında ifade etmektedir. (Eyüboğlu, 1942: 3) Onun desen uygulamalarındaki prensibi ise, ‘elin ustalık bakımından gözün tecrübesini aşmaması’ gerektiğidir.” (Lévy, 1941: 219)

Renk anlayışı ve yağlıboya tekniği: Léopold- Lévy'nin renk anlayışı ve yağlıboya tekniği incelendiğinde, Fovizme yaklaştığı 1920'li yılların başlarında resimlerini daha renkçi ve serbest bir tutumla gerçekleştirdiği izlenir. Bu dönemin sonrasında Cezanne'nin etkisiyle kahverengi siyah ve grinin etkilerinin tuvalinde belirginlik kazandığı görülmektedir.



Resim 4. Léopold-Lévy, 1930, Meyve Tabaklı Natürmort, 46x55cm Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu




Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle

Renk biçimin gerisinde yer alan bir unsurdur. “Doğa renkten arınabilseydi, asıl plastik kanunlarını belki daha etkili bir biçimde bize gösterirdi” diyen Lévy, böylece rengin bizi etkileyen aynı zamanda şaşırtan bir yönü olduğunu belirtmiştir. Ona göre resim sanatı eğer yalnızca renk problemini göz önüne almak durumunda kalsaydı, ikinci derece bir sanat olacaktı. (Lévy, 1940: 28). Ressam Ferruh Başağa sanatçının çalışma yöntemine tanık olan öğrencilerindendir ve onun renk anlayışı ve yağlıboya resim tekniği ile ilgili gözlemlerini şöyle aktarmıştır:

“Renkleri biraz abartılı gibiydi ama çok transparan ve çok siyah beyaz kontrastları vardı. Lévy yaptığı resimlerde başka ressam gibi yağ kullanmaz benzin kullanırdı, boyayı eritmek için o da boyayı, boyanın yağını tamamen yok ediyor ve resme transparanlık yapıyordu. Resim bir veya iki ay kurduktan sonra üst üste vernik çekiyordu, böyle cam gibi. Renkli vernik, çok şeffaf ve renkli oluyordu resimleri.” (Üstünipek, 2009: 433)

Ressam Fethi Kayaalp onun resimlerinde değişik bir teknik kullandığını belirtmiştir: “Léopold-Lévy renk bakımından nötr renklerle paletle başlatırdı. Uçucu solvenle çalışırdı. Çok mat çalışır ve tuvale çok az boya yüklerdi. Daha sonra resme vernik sürüp, kâvete koyup süzdürürdü. Çok transparan değerler ortaya çıkardı.” (Üstünipek, 2009: 452) Resim tekniği ile ilgili olarak Tiraje Dikmen ise onun bu türden çalışmalarının belki birkaç farklı deneme olduğunu sanatçının birkaç resmi dışında terebentin kullanarak çalıştığını ifade etmiştir. (Üstünipek, 2009: 424) 1940’lı yılların ortalarında daha belirgin canlı yeşil, kırmızı ve mavi tonlarını daha etkili kullanmaya başlar. Sanatçının Paris’e döndükten sonraki yapıtlarında yeni bir renk ve biçim anlayışına yöneldiği görülmektedir. Özellikle son dönem resimlerinde canlı renklerin hâkimdir ve siyah zıtlığı içinde belirirler.

Gravür tekniği: Lévy, yağlıboyanın yanı sıra gravür tekniğinde pek çok eser vermiştir. Sanat kariyerinin daha en başında öğrendiği ve uyguladığı bu teknik, belli bir değişim ve gelişim çizgisi izlemektedir. Léopold-Lévy gravürlerini daha çok kuru uç olarak bilinen bir teknikle gerçekleştirmiştir. Necmi Sönmez sanatçının gravürlerini dönemlere ayırarak incelemektedir. Ona göre 1909-1914 arası gravürlerinde çizgiye dayalı form, üç boyutlu mekân arayışı ve kütlelilik görülür. (Sönmez, 1995: 36)

		
Resim 5. Léopold- Lévy, <i>Poivres Kilisesi (Eglise de Poivres)</i> , 1912, Gravür, 10,5x18,5 Tiraje Dikmen koleksiyonu	Resim 6. Léopold- Lévy, <i>Courcelles sur Marne'den</i> , 1925, Gravür, 14x22,5, Tiraje Dikmen koleksiyonu	Resim 7. Léopold- Lévy <i>Paris'te Montsouris Parkı (Parc Montsouris)</i> , 1934. (13x19) Tiraje Dikmen koleksiyonu
Kaynak: Üstünipek, 2009,111	Kaynak: Üstünipek, 2009,112	Kaynak: Üstünipek, 2009,113

1920-24 yılları arasında gerçekleştirdiği gravürlerinde ise bir gerçekçilik sorunu vardır. Bu dönem çalışmalarında doğaya ilişkin elemanları stilize etmiş ve yine doğa görünümünde Cezanne’ın üç boyutluluk anlayışına yaklaşmıştır. (Sönmez, 1995: 37) 1924-35 yıllarına ait ‘Güney Fransa’ manzaraları tema itibarıyla basit, ele alınmış mantığıyla yalındırlar. Bu gravürlerde, kompozisyon kurgusu serbestleşerek, resimsel elemanlar mümkün olduğunca aza indirgenmiştir. Bu resimler de ‘gerçekçilik izlenimini veren soyutlama’ olarak değerlendirilmiştir. (Sönmez, 1995: 38)

Léopold- Lévy'nin İstanbul'dan yaptığı bir tane gravürü bulunmaktadır. Gravür, 1948 tarihlidir. Sanatçının Akademi'deki kendi odasından yaptığı Dolmabahçe "Boğaziçi" adlı resmi rıhtımdaki yelkenlilerden Fındıklı ve Dolmabahçe yönüne bakan ve burada yer alan irili ufaklı marangoz atölyelerini betimlediği bir kompozisyonudur. Bu gravür, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin açılışında davetlilere dağıtılmak üzere sanatçıya sipariş edilmiş ve 100 adet basılmıştır.



Resim 8. Léopold- Lévy, *Boğaziçi*, 1948, metal baskı, 44x59,5, İRHM koleksiyonu

Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, İstanbul, s.520

Konuları: Léopold-Lévy resmin klasik konuları üzerine çalışmıştır. Portre, sanatının hemen her döneminde ele aldığı bir konu olmuştur. Sayıca manzaralar kadar çok olmasa da bu portrelerde sanatçı ailesini, yakın çevresini, dost ve arkadaşlarını model almıştır. André Salmon, sanatçının portrelerini psikolojik portreler olarak nitelendirmiştir. (Salmon, 1930: 37)

		
Resim 9. Léopold- Lévy, <i>Otoportre</i> , 1924, 60x47cm, ahşap pano üzerine yağlıboya, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu	Resim 10. Léopold-Lévy; Büyükelçi Henri Roux'un kızı Simone Roux'nun portresi, 1945, 53.5x44cm, ahşap pano üzerine yağlıboya	Resim 11. Léopold-Lévy; Tiraje Dikmen Portresi, 1947, TÜY, 41x27cm, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu
Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle

Sanatının ilk dönemlerinde Güney Fransa'yı keşfetmesiyle birlikte doğa sanatında belirgin bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır, Güney Fransa peyzajları, Fransa'nın kuzeyinde Normandiya kıyıları,




Dieppe Limanı görünümüleri bu dönemine ait tipik konulardır. Nurullah Berk, Lévy'nin sanatını anlatırken onu daha çok bir manzara ressamı olarak tanımlamış ve en başarılı resimlerinin Fransa'nın güneyinden gerçekleştirdikleri olduğunu belirtmiştir. (Berk, 1971, 109-110) Onun liman ve rıhtım görüntülerini içeren resimlerinde, insanlar günlük yaşamın bir parçası olarak resmin içinde ana konuyu destekleyen öğeler şeklinde ver alırlar. Yine rıhtım görüntüleri hem perspektif hem de mimari analizler bakımından önem taşımaktadırlar ve bu konular onun sanatının her döneminde defalarca çalıştığı temalar arasında yer alacaklardır. Uçsuz bucaksız manzaralar alabildiğine geniş bir bakış açısı, resmin üçte birini kaplayan gökyüzü ve doğanın soyutlanmış hali, serbest fırça darbeleri ve doğanın içsel bir yorumlanması ve yalınlık 1940'lı yıllarda sanatının başından beri örnek aldığı daha belirgin bir Cezanne yorumuna dönüşmeye başlar. Doğada klasik olanı ortaya çıkarmaya yönelik gerçekçi tavriyle sanatının olgun devresine ait izler Lévy'nin İstanbul manzaralarında belirgindir. Kütleyi ifade eden bir bakış açısıyla doğa üzerinde yeni bir senteze girişmiştir. Renk tuvaline yeniden katılmıştır.

		
Resim 12. Léopold- Lévy, <i>Casis'te Bayram, (Bal a Cassis)</i> 1921, TÜY, Ünal Göğüş Koleksiyonu	Resim 13. Léopold- Lévy, <i>Rıhtım</i> , MÜY, 27x35, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu	Resim 14. Léopold-Lévy, <i>Türk Kahvesi, Cafe de Turc</i> , Ünal Göğüş Koleksiyonu
Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); <i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , İstanbul, s.520	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle

İstanbul'da bulunduğu yıllarda yangın yerleri olarak bilinen Eyüp, Edirnekapı, Fatih bölgesi ve ayrıca Boğaz manzaralarını işlemiştir. Fatih ilçesinde yangın yerleri olarak bilinen ve Edirnekapı'ya doğru uzanan bölge çalıştığı alanlar arasında yer almış, ayrıca Pierre Loti'den Haliç peyzajları da çalışmıştır. Lévy'nin yöneldiği İstanbul'un insansız, تنها yerlerini içeren tercihi zaman içinde öğrencilerini de etkilemiş, onlar da bu bölgelere giderek manzaralarını gerçekleştirmişlerdir. Bu ilgi, Turgut Atalay, Hakkı Anlı ve Naile Akıncı'nın söylemlerinde yer almıştır. İstanbul dışında Bursa manzarası da gerçekleştirmiştir.

		
Resim 15. Léopold-Lévy, İstanbul Eski Şehir, 1941, 38x55cm, TÜY, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu	Resim 16. Léopold-Lévy, Yeşil Fatih, 1944, 19x33cm, TÜY, Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu	Resim 17. Léopold-Lévy, Boğaz Manzarası, 1945, 46,37x55cm, TÜY Ceyda-Ünal Göğüş Koleksiyonu
Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle

Sanatçının natürmortları; vazoda çiçek demetleri ve meyveli kompozisyonlar olarak gruplandırılabilir. Onun kompozisyonuna bakışı tam karşıdan, dörtte üç üstten ya da tamamen yukarıdan olabilmektedir. Resimsel dönemlerinin parçası olarak severek uyguladığı bu tema da natürmortun parçası olan doğaya özgü elemanlar, ışık gölge ve renkle canlı bir varlık olarak belirginleşmektedir.

		
Resim 18. Léopold-Lévy, Meyve Tabaklı Natürmort, 1930, 46x55cm, TÜY, Ceyda-Ünal Göğüş Kol.	Resim 19. Léopold-Lévy, Balıklı Natürmort, 33x46cm, 1940lar, TÜY, Ceyda-Ünal Göğüş Kol.	Resim 20. Léopold-Lévy, İstanbul Çiçekleri, 1945, 41x27cm, TÜY, Ceyda-Ünal Göğüş Kol.
Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle	Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle

Léopold-Lévy'nin Atölyesi ve Türk Resmine Etkisi

Léopold-Lévy ve Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki asistanlarının sanatlarına etkisi




Leopold-Lévy konuları, çalışma yöntemi ve tarzı ve tekniği ile aynı zamanda yazıları ve sanatsal görüşleriyle Türk ressamlarını etkilemiştir. Bu etki öncelikle Güzel Sanatlar Akademisi'nde onun yardımcıları olarak görevlendirilen ressamlar üzerinde belirgindir. Lévy'nin yardımcısı görevinde çalışan asistanların çoğu aslında Fransa'da André Lhote, Fernand Leger ve Almanya'da Hans Hoffmann atölyelerinde çalışmışlardır. Ressamlar sanat kariyerlerinin başlangıcında eserlerinde daha çok Kübist, Konstrüktivist bir eğilim sergilerlerken, zaman içinde sanatlarında Lévy'nin estetiğinden ve biçim anlayışından etkilenen bir devre yaşamışlardır. Bu etkilenme, CHP'nin yurt gezileri kapsamında sanatçıların gittiği illerde doğa ile yüzleşmeleri, doğayı yeniden keşfetmeleri ve manzaralar resmetmeleri ile pekişmiştir. Türk resminde İkinci Dünya Savaşı'nın dışı kapalı sanat ortamı da bu

etmenlere eklendiğinde Türk resminde farklı bir devre oluşmuştur. Bedri Rahmi Lévy'nin kendileri üzerindeki etkisini şöyle aktarmaktadır:

“...Hocalık mesleğine ilk defa memleketimizde girişen Léopold Levy'nin bu kadar sıhhatli neticelere varmasına, şüphesiz ki onunla talebe arasındaki münakaleyi temine memur edilen genç ressamlarımız oldu. (...) Léopold Levy talebelerden önce onların üzerinde müessir oldu. Çünkü zemin böyle bir tesire tam manasıyla hazırlanmıştı. Bu nesil, kendi nefsinde yaptığı pahalı ve acı tecrübelerle en sağlam yolun en gösterişsiz ve en mütevazı yol olduğunu tam manasıyla kavramış ve Léopold-Lévy'yi bilatereddüt tutmuştu. Ve böylelikle bizler onun ilk ve hakiki talebeleri olduk ve onun tesiri bizlerden sıcağı sıcağına talebeye geçmiş oldu.”(Eyüboğlu, 1942,3)

Léopold-Lévy'nin yardımcıları Türk resminde modernizm evresini ilk başlatanlardır. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Grubu'nun kurucularındandır, yardımcılarından bazıları Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zeki Faik İzer ise 1933 yılında kurdukları d Grubu'nun üyesidirler. Lévy d Grubu'nun Güzel Sanatlar Akademisi'nde 6 Mayıs 1944'te açılan sergisine katılarak onların sanatsal faaliyetlerine de destek olmuştur. Lévy 1944 yılında yardımcılarının kendi atölyelerinin kurulması yönünde hükümete rapor sunarak aynı zamanda eğitimin içine modernizmin yerleşmesine yardımcı olmuş, benzer bir tavrı İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin kurulması aşamasında da sürdürmüş, modern ressamların da koleksiyonun içinde yer alması gerektiğini önererek onları desteklemiştir.

		
Resim 21. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Kaleden İskilip</i> , 1941, Kont. Üz. Yb. , 33x41cm, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu	Resim 22. Zeki Kocamemi, <i>Peyzaj</i> , 1947, DÜY, 38x46cm, İRHM koleksiyonu	Resim 23. Sabri Berkel; <i>Dolmabahçe Sırtlarından</i> , 1939, TÜY, 32,5x41, İRHM koleksiyonu
Kaynak: https://www.digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/769/rec/3	Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); <i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , İstanbul, s.465	Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); <i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , İstanbul, s.437

		
Resim 24. Nurullah Berk, <i>Heybeliada</i> , 1941, TÜY, 27x41cm, Rena-M.Sinan Genim Koleksiyonu	Resim 25. Zeki Faik İzer, <i>Natürmort</i> , 1945, Kont. Üz. Yb., 27x33, İRHM Koleksiyonu	Resim 26. Ali Avni Çelebi, <i>Deniz Peyzajı, Fındıklı</i> , 1946, TÜY, 37x48cm, İRHM Koleksiyonu
Kaynak: Ögel, Z. (Yay. Haz.), (2009); <i>Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar</i> , Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 225	Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); <i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , İstanbul, s.452	Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); <i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , İstanbul, s.336

Léopold-Lévy ve Resim Atölyesi: Léopold-Lévy, Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başladıktan sonra diğer hocaların yağlıboya atölyelerinde eğitim alan öğrencilerden bazılarını seçerek kendi atölyesini oluşturmuştur. Çoğunluğu 1914-18 doğumlu olan bu öğrenciler Lévy'nin ilk resim atölyesi mezunları olmuşlardır. Aynı dönemde Güzel Sanatlar Akademisi'ne kayıt olan misafir öğrenciler de bu atölyede yer alarak bu döneme tanık olmuşlardır. Nuri İyem (1915-2005), Agop Arad (1913-1990), Avni Arbaş (1919-2003), Mümtaz Yener (1918-2012), Ferruh Başağa (1914-2010), Haşmet Akal (1918-1960), Turgut Atalay (1918-2004), Fethi Karakaş (1916-1977), Nejad Melih Devrim (1923-1995), Aziz Tarzi (-, 2003), Pujeng, Anni Atasanov, Hulusi Mercan (1913-1988), Mehmet Yüctürk (1912-1992) ilk Levy atölyesi öğrencilerini oluşturmaktadırlar. Selim Turan (1915-1994) da Lévy ilk geldiğinde Feyhaman Duran atölyesinde çalışmaktadır, ancak Fransızca bildiği için Lévy ile yakın dostluk kurmuş, onun resim eleştirilerinden yararlanmış ve yüksek resim eğitimini bu atölyede sürdürmüştür. Onun asistanlarıyla birlikte yapılandığı bu atölye Türk resminde pek çok ressamın yetişmesine katkıda bulunmuştur.






Resim 27.1940'lı Yıllarda Léopold-Lévy Atölyesi, Müreccel Küçükaksoy Arşivi
Kaynak: Olcay, S. (2008). *Mukaddes Saran*, Artium Sanat Evi Yayını, İstanbul, 19

1939-1940'lı yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde Léopold-Lévy atölyesinde ve yardımcılarının eşliğinde resim eğitime başlayan, fakat 1944'te atölyelerin ayrılmasının ardından resim eğitimini yeni kurulan Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Nurullah Berk, Bedri Rahmi atölyelerinde sürdürerek bu atölyelerden mezun olan ressamlar bir diğer grubu oluşturmaktadırlar.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1940'tan sonra Yüksek Resim Bölümü kurulmuştur. Bu bölümde resim eğitimi Léopold-Lévy'nin atölyesinde sürdürülmüştür. Bu nedenle bu gruba Akademi'de yüksek

Resim Bölümünü bitirmek üzere eğitimine devam eden ressamlar da katılmaktadır. Ferda Başman (1921-2011?) Mukaddes Erol (1923-1995), Müreccel Küçükaksoy (1917-2008), Fethi Kayaalp (1923, Neşet Günel (1923-2002), Naile Akıncı (1923-2014), Adnan Varınca (1918-2014), Kemal İncesu(?), Cezmi Tuncel(?) gibi ressamlar Lévy'nin resim atölyesinin devamını oluşturmaktadırlar.

1944'ten sonra Léopold-Lévy, kendine ait olan yağlıboya atölyesini idare görevini ilk önce Cemal Tollu'ya ardından tamamen Zeki Kocamemi'ye bırakmış ve kendisi 1945-49 yıllarında bölüm başkanlığı görevinde bulunmuş ve genellikle Zeki Kocamemi atölyesinde öğrencilere kritiklerde bulunmuştur. Kocamemi atölyesinde bulunan Naile Akıncı (1923-2014), Lütfü Günay (1924-2020), Adnan Çoker (1927-), Ali Durukan (1927-), Zeki Çakaloz, Kemal Bilensoy (1926-), Sabri Erimele (1920-1984), Yılmaz Merzifonlu (1928-2010), Rüşti Arslan (1933-2017), yine yüksek kısma devam eden Hulusi Mercan (1913-1988) misafir öğrenci olarak Tiraje Dikmen (1925-2014) de Lévy'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki varlığına tanık olan son gruptur.

		
Resim 28. Mehmet Yüçetürk, <i>Mersin Sahili</i> ,1949, 38 x 55 Yüçetürk Koleksiyonu	Resim 29. Ferruh Başağa, <i>Peyzaj</i> , 65x81cm, TÜY, 1940, İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonu	Resim 30. Turgut Atalay, <i>Bakır Tasta Soğanlar</i> , 1940, Kont. Üz.Yb.,34x47cm,
Kaynak; Yüçetürk, E.E. (2014). Mehmet Yüçetürk Yalınlığın Büyüsü, Ankara, s.149	Kaynak: Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); <i>Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu</i> , İstanbul, s.367	Kaynak: Mengüç, A. (2001). <i>Turgut Atalay</i> , Bilim Sanat Galerisi Yay., İstanbul, Aralık, 26

Léopold-Lévy, öğrencilerin atölye hocasından bağımsız bir kimlik kazanabilmelerine önem vermiş ve bu doğrultuda onları yönlendirmenin doğru olmayacağı anlayışını savunmuştur. Lévy'ye göre resim bir ders gibi öğretilen bir şey değildir ve atölye hocasının yapması gereken öğrencinin eğilimine göre kendi kimliğini bulmasına yardımcı olmaktır. Hoca tarafından verilecek kalıplaşmış formüller, resmin ne olduğunun ya da ne olmadığı anlatılması, öğrencinin gelişiminde olumsuz etmenlerdir (Artun, 2003, 7,8) Ona göre güzel sanatlar okulu, öğrencilerine kendi kişiliklerini ifade etmek ve geliştirmek olanaklarını vermekle yükümlüdür ve atölye hocasının yapması gereken öğrencinin eğilimine göre kendi kimliğini bulmasına yardımcı olmaktır. Taklitten uzak bir eğitim anlayışını teşvik eden Lévy 1966'da Türkiye'ye ikinci gelişi sırasında da eğitim anlayışının temeli olan bu görüşü savunmuştur: "*Türk öğrencilerime daima bütün hayatım boyunca kendime söylediğim şeyi söyledim: Müstakil ve şahsi kalınız! Onlara hiçbir sanat fikrini zorla benimsetmedim. Kendi şahsiyetlerini bulmalarına, kendi kendilerini yetiştirmelerine yardımcı olmaya çalıştım. Bugün de eski öğrencilerimin çoğunun müstakil ve şahsi kaldıklarını görmekle çok bahtiyarım...*" (A.R.İ.,1966: 6)

Léopold-Lévy Atölyesi, Liman Sergisi ve Yeniler Grubu

Güzel Sanatlar Akademisi'nde çoğunluğunu Lévy atölyesi öğrencilerinin oluşturduğu bir resim sergisi yapılmış ve bu sergi dönemin basınında da yer almıştır.



Resim 31. Léopold-Lévy öğrencilerin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki resim sergileri 1940 (Léopold-Lévy öğrencilerinden en solda Nuri İyem, soldan üçüncü sırada Avni Arbaş, elinde kitap tutan ön plan da gözlüklü Mümtaz Yener, Yener'in sağında Turgut Atalay, önde yer alan kadın Anni Atasanov?. Aynı sergide diğer resim atölyesi öğrencilerinin de çalışmaları yer almıştır)
Kaynak: Safa, P. (1940). "Akademinin talebe sergisi" *Cumhuriyet*, 17 İkinci Kanun

Bu tarihten bir yıl sonra, çoğu Léopold- Lévy atölyesi öğrencilerinden oluşan bir grup sanatçı, 10 Mayıs 1941'de bu kez Basın Birliği Salonları'nda *Liman Sergisi*'ni gerçekleştirmişlerdir. Selim Turan, sergi düşüncesinin oluşmasında Nuri İyem ve Kemal Sönmezler'in öncülük ettiğini belirtmiştir. Kendisiyle birlikte Avni Arbaş, Agop Arad, Mümtaz Yener ve Fethi Karakaş'ın ve aslında d Grubu üyesi olan Abidin Dino'nun da aralarına katılmasıyla *Liman Sergisi*'ni gerçekleştirdiklerini aktarmıştır. Yine Turan'a göre, Abidin Dino'nun Tünel'deki atölyesinde sık sık toplanan ressamın amacı, öncelikle bir mahalle seçmek, burada halkın arasına girip resimler yapmak ve buralarda resim yaparken onları izleyen insanların da sergilerine gelmelerini sağlayarak halkın resme ve resim sergilerine olan ilgisini arttırmaktır. (Tanaltay, 136,137) Liman sergisinin içeriğini oluşturan resimlerin çoğu İstanbul liman görünümünü, Haliç ve çevresini, buradaki günlük yaşamı, onun parçası olan balıkçı ve işçileri içermektedir. Amaçladıkları gibi serginin açılışını bir balıkçı olan Ferman Reis yapmıştır. (Anonim. 1941, 5) Léopold- Lévy bu serginin adının "*İstanbul Ekolü*" olmasını istemiş, ancak katılan resimlerin ortak temasının liman ve balıkçılar olmasından dolayı, ressamlar bu serginin *Liman* sergisi olarak adlandırılmasını yeğlemişlerdir. (Mengüç, 2001, 48) Léopold- Lévy'nin resim atölyesinin bir ürünü olan *Liman* sergisi basında da yer almış ve takdir görmüştür.



Resim 32. Léopold- Lévy, *Haliç*, 1946, 38x46cm, suluboya, Ceyda-Ünal Göğüş Kol.
Kaynak: Ünal Göğüş'ün özel izniyle

Liman sergisi ile birlikte bir sanatçı grubu belirmiş ve sanatçılar bir sonraki sergiyi Yeniler Grubu adı altında düzenlemişlerdir. Sergilere yeni katılımlarla Yeniler Grubu sergileri genç sanatçılara ve onların çalışmalarına kucak açmıştır. Grubun öncüleründen olan Nuri İyem hocası Lévy'nin kendilerine Yeniler grubuna etkisini şu sözlerle özetlemiştir:

“...Lévy'nin yenilik adına yapmak istediğiyse, öğrencilerin Batı resmi peşinde koşmak yerine kendilerini güvenli ve özgür hissetmelerini sağlamak ve kendi resimlerini yapmalarını kolaylaştırmaktır...” (Giray, 1998, 47,48)

Yeniler Grubu Mayıs 1941'den Mayıs 1952'ye kadar on iki sergi açmış bir konu başlığı etrafında düzenlenen ilk iki sergilerinden sonra sanatçılar kendi serbest temalı yapıtlarıyla katılım göstermişlerdir. Yenilerin ilk başta amaçlarından biri olan halkın içine girerek, onları tanıyarak resim yapmak ve onları sergilere çekmek düşüncesi, önemli ölçüde ilk sergiyle sınırlı kalmıştır. Yine ilk başta resmin plastik sorunlarından çok onu ifade etmek önem kazanmışken ve sanatçılar kendilerini gerçekçi bir anlayışla ifade ederlerken 1950'li yıllara doğru bu anlayış pek çok ressamın eserlerinde deneysel bir yaklaşıma dönüşmüştür.

		
Resim 33. Turgut Atalay, <i>Genç Kız Portresi</i> , Kontrplak üz.yğb, 1945, 1946 UNESCO sergisinde, Türkiye sanatçıları bölümünde sergilenmiştir.	Resim 34. Selim Turan, <i>Tiraje Dikmen Portresi</i> , 1945, TÜY, Tiraje Dikmen Koleksiyonu	Resim 35. Avni Arbaş, <i>Zerrin Arbaş resmi</i> , 1945-46, TÜY, Tiraje Dikmen Koleksiyonu
Kaynak: Mengüç, A. (2001). <i>Turgut Atalay</i> , Bilim Sanat Galerisi Yay., İstanbul, Aralık, 29	Kaynak: Ustunipek, 2009, 198	Kaynak: Üstünipek, 2009, 235

Léopold-Lévy öğrencilerinin *Yeniler* grubu dışında devrin genellikle devlet eliyle desteklenen sanat etkinliklerinde de yer aldıkları görülmektedir. Henüz öğrenciyken, CHP'nin Yurdu Gezen Ressamları içinde yer alan Avni Arbaş Siirt'e, Selim Turan Muğla'ya, Hulusi Mercan Tunceli'ye gitmiştir. Lévy öğrencileri Devlet Resim Heykel Sergilerine, ilki Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1943'te gerçekleşen 1 inci Plastik Sanatlar sergisine, ayrıca 1946'da Uluslararası bir etkinlik olan Paris'teki Unesco ve Paris Cernuschi sergilerine katılmışlardır.

SONUÇ

Léopold- Lévy üretken bir sanatçıdır, İstanbul'da kaldığı süreçte beş yüzün üzerinde resim yaptığı saptanmıştır. Gerek öğrencileri gerek asistanları onun üretkenliğini vurgulamışlardır, bu da onu izleyen nesil için örnek bir yaklaşım olmuştur. Lévy, Türk resminin oluşmasında batının ve Paris resminin model alınmasına karşı bir tutum sergilemiştir. Burada yaşadığı süre içerisinde İstanbul yaşamını ve geleneksel sanatları da inceleyen Lévy'nin savunduğu anlayış, ressamların kendi resimleriyle kişiliklerini bulacaklarıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın dışı kapalı ortamında bu yaklaşım, önemli ölçüde sonuçlarını vermiştir.

Lévy, hiçbir akım ya da kişinin etkisinde kalmamayı salık vermişse de gerek yardımcısı konumunda ressamlar gerek öğrencileri onun sanatından etkilenmişlerdir. Türk resminde 1939-1945 yılları arası

dönem değerlendirildiğinde asistanları ve öğrencilerinden bazı sanatçıların Lévy'nin konu, biçim ve renk anlayışına yaklaştıkları izlenebilmektedir. Bununla birlikte bu döneme etki eden başka unsurları da göz ardı etmemek gerekmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın kapalı atmosferinde, yurt gezileri ile doğaya ve İstanbul dışındaki farklı şehirlere açılan ressamlar doğayı ve buradaki yaşayışı keşfederek resimler yapmışlardır. Bu durum, Lévy'nin doğaya çözümleneyici bir yaklaşımı öneren ve yerel kaynakların önemini vurgulayan sanat görüşüyle de örtüşmüştür.

Lévy, gravür sanatına hâkim bir kişidir ve onun döneminde hemen her öğrenci bu atölyeyi seçerek gravür yapmış ve Fethi Kayaalp ve Fethi Karakaş bu alanda öne çıkan eserleriyle tanınmışlardır. Eğitimi olarak Lévy, resmin temeli olarak desen eğitimine önem vermiştir. Bir atölye hocasının, öğrencilerin kendilerini bulmaları konusunda sadece yardımcı bir unsur olabileceğini savunmuştur. Ona göre yaşayan sanat, moda akımları takip etmek değil, kişinin kendi yolunu bulmasıdır. Öğrencilerin doğa karşısında alçakgönüllü olmalarını, görünenin güzelliğini verirken gerçeklikten hareket etmelerini salık vermiş elin, gözün gördüğünün üzerinde yetenek göstermemesi gerektiğini benimsetmiş, başlangıçta rengi sınırlı bir biçimde kullanmalarını öğütlemiştir.

Lévy, İstanbul'da tıpkı Fransa'da olduğu gibi genellikle açık havadan manzara çalışmış, İstanbul şehrinin kalabalık olmayan ve yangın yerleri olarak bilinen Edirnekapı, sur çevresi, Eyüp'ten manzaralar yapmıştır. Onun konu seçimi ve doğadan çalışma tekniği öğrencilerini de etkilemiş, zamanla öğrenciler Haliç ve çevresini konu alan resimler üretmişler ve bu yönelimin de bir sonucu olarak Liman sergisinin temelini oluşturmuşlardır. Léopold- Lévy öğrencilerinin Türk resmine en önemli katkılarından biri "Yeniler" grubunu kurmalarıdır. Öğrencilerin ortak bir konu başlığında Haliç ve çevresini konu edinen resimler yapmaları sonrasında önce Liman sergisi açılmış ardından Yeniler grubu şekillenmiş ve grup 1941-52 yılları arasında sergiler düzenlemiştir. Liman Sergisi için seçtikleri Haliç bölgesi, onları İstanbul yaşamını aktaran günlük yaşam konularına yakınlıktır. Bu dönem sanatçıların, savaş nedeniyle devlet bursuyla yurtdışına çıkamadıkları, herhangi bir akım etkisi altında olmaksızın Türk resminin özgün örneklerini verdikleri görülmektedir.

Lévy atölyesinde yetişen sanatçılar, Türk resminde Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçılarıdır. Resim sanatını daha çok bir üslup sorunu olarak ele alan d Grubu merkezli Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıların aksine içerik ve konu sorununa yoğunlaşmışlardır. Bu durum, her şeyden önce dönemin İkinci Dünya Savaşı'ndan etkilenen toplumsal koşullarının ve Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu gibi aydınların biçimlendirdiği entelektüel atmosferin bir sonucudur. Bununla birlikte Lévy'nin yerel kültürün zenginliğinin üzerinde durulmasına yönelik ifadeleri bu entelektüel atmosferle uyum içindedir. Ayrıca sanat eğitiminde doğa analizine ve desene verdiği önem, bu sanatçıların üslupsal tutarlılığı açısından onlara sağlam bir altyapı sağlamıştır. Böylece Lévy atölyesi öğrencileri Türk resminde içerik- üslup bütünlüğü içinde yetkin ve özgün eserler veren bir grup sanatçı olarak yer almışlardır.

KAYNAKÇA

- Anonim, (1936). *Güzel Sanatlar Akademisi*, İstanbul- (1936) (?)
- Anonim, (1937). "Sanat Hayatımızın Tekâmülü Açısından Leopold Levi Bir Mülakat", *Ar*, S.3, 2-3.
- Anonim, (1941). "Basın Birliğinde Bir Resim Sergisi", *Cumhuriyet*, 11 Mayıs.
- Anonim, (1942). "Yeniler Sergisi" *Cumhuriyet*, 24 Mayıs.
- Anonim, (1942). "Peyizaj Sergisi Beyoğlunda Açıldı", *Tan*, 6 Haziran.
- A.R.İ. (1966); Léopold- Lévy: Hakiki Mücerret Sanat Türkiyededir", *Cumhuriyet*, 17 Haziran.
- Artun, A. (2003). "Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!.."Tiraje Dikmen'le Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması", *Aries*, 5; 5-8.
- Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*, Ankara Sanat Yayınları:4, Ankara.

- Berk, N. (1941), "San'at ve Hayat:Resim San'atımıza Umumî Bir Bakış 4, Yeni Zümreler", *Cumhuriyet*, 20 Ağustos.
- Cezar, M. (1973). "Kuruluşundan Bugüne Akademi", Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 90. Yıl, M.S.Ü. Yayınları, İstanbul.
- Cailler, N. B. (1959). "Leopold-Lévy", *Les Cahiers D'Art, Documents*,108, Geneve.
- Çamay, M. (1941),"Sanat Köşesi: Liman Sergisi", *Servetifünun Uyanış*, 22 Mayıs.
- Demir, A. (2009). *Güzel Sanatlar Akademisi 'nde Yabancı Hocalar*, MSGSÜ Yayını, İstanbul.
- Dubreuil, P. (1967). "Léopold-Lévy (1882-1966)", çev. Ömer Ergun, *Peintres Graveurs Français*, Bibliotheque Nationale, Gallerie Mansart.
- Eyüboğlu, B.E. (1942). "Léopold Levy Profesör", *Tan*, 18 Temmuz.
- Gezgin, A. Ö. (2003). *Akademi 'ye Tanıklık 1, Resim ve Heykel*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Giray. K. (1998), *Nuri İyem*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- İrepoğlu, G. (2005), *Zeki Faik İzer*, YKY, İstanbul, 111.
- Katipoğlu, H. (Yay. Haz.), (1996); *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu*, İstanbul.
- Lévy, L. (1940). "Siyah ve Beyaz", *Güzel Sanatlar*, S. 2, 28.
- Lévy, L. (1941). "Desen", Ç. Nurullah Berk, *Arkitekt*, S. 9-10, s. 216-220.
- Mengüç, A. (2001). *Turgut Atalay*, Bilim Sanat Galerisi Yay., İstanbul, Aralık.
- Olcay, S. (2008). *Mukaddes Saran*, Artium Sanat Evi Yayını, İstanbul, 19.
- Ögel, Z. (Yay. Haz.), (2009); *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 225.
- Safa, P. (1940). "Akademinin talebe sergisi" *Cumhuriyet*, 17 İkinci Kanun.
- Salmon, A. (1930). *Léopold-Lévy*, Çev. Ömer Ergun, Editions Le Triangle, 8, rue Sstanislas, 1930, Paris-6.
- Tanaltay, E. (1989). *Sanat Ustalarıyla...Bir Gün*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları:4, İstanbul.
- Tanaltay, E. (1989). *Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları:4, İstanbul.
- Tollu, C. (1947). "Léopold-Lévy'nin Şahsiyeti ve Eserleri", *Ulus*, 20 Temmuz.
- Tirali, N. (1951) "Léopold Lévy İle Bir Konuşma", *Yeditepe*, 15 Nisan , S.22, s.2-3.
- Üstünipek, Ş. (2009). 1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy ve Atölyesi, *MSGSÜ, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul.
- Yener, M. (1941) "Gençlerin Liman Resimleri Sergisi", *Vatan*. 17 Mayıs.
- Yüçetürk, E.E. (2014). *Mehmet Yüçetürk Yalınlığın Büyüsü*, Ankara.

SOSYAL MEDYA ORTAMINDA YER ALAN AFET HABERLERİNDE ETKİLEŞİM; İZMİR DEPREMİ ÖRNEĞİ

Ülkü İlgi ELDEM ANAR
Maltepe Üniversitesi, Türkiye
ilgieltem@maltepe.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-1801-0237>

<i>Atf</i>	Eldem Anar, Ü., İ. (2021). SOSYAL MEDYA ORTAMINDA YER ALAN AFET HABERLERİNDE ETKİLEŞİM; İZMİR DEPREMİ ÖRNEĞİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1129-1147.
------------	--

ÖZ

Medyada yer alan haberler, türlerine ve içeriklerine göre çeşitli kavramlar ve işleniş biçimleri üzerinden farklılaşmaktadırlar. Bu farklılık gerek teknolojik gelişmelerin etkisiyle gerekse okurun beklentileri üzerinden sürekli bir değişim yaşanmasına sebep olmuştur. Gazetecilik mesleğinde önemli bir alan olan Afet haberciliği bu değişimden etkilenen meslek türlerinin başında gelmektedir. Kendi iç dinamikleriyle birlikte yeni medyanın sahip olduğu özellikleri kullanarak birçok özelliğini yenilenen Afet haberciliği gerek muhabirler gerekse okur açısından önemli gelişmeler yaşanmasına sebep olmuştur. Araştırmanın problemini bu değişimler neticesinde yaşanan habercilik pratikleri üzerinden gelinen noktanın ortaya konması oluştururken, yeni medya ve özellikle sosyal medya platformlarının bu değişime olan etkisini ayrıntılı olarak ortaya koyabilme gayreti oluşturmaktadır. Yapılan çalışmada Afet haberciliğinin tanımı geleneksel ve yeni medya ortamından etkilenerek geldiği nokta bağlamında açıklanarak dönüştüğü bu yeni yayın türü derinlemesine bir literatür taraması ve uygulama örneği üzerinden incelenmiştir. Araştırmada betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak, sosyal medya platformlarında afet haberciliğinin yer alma biçimi gerek haber gerekse kullanıcı paylaşımları üzerinden incelenerek yeni medyanın sahip olduğu etkileşim fonksiyonu ile birlikte 2020 yılında yaşanan “İzmir Depremi” olayı üzerinden incelenerek örneklerle betimlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Afet haberciliği, Sosyal Medya, Yeni Medya, Etkileşim, İzmir Depremi.

INTERACTION IN DISASTER NEWS IN SOCIAL MEDIA; EXAMPLE OF İZMİR EARTHQUAKE

ABSTRACT

The news in the media differ according to their types and contents over various concepts and ways of processing. This difference has caused a constant change both with the effect of technological developments and the expectations of the reader. Disaster reporting, which is an important field in the journalism profession, is one of the professions affected by this change. Disaster reporting, which renews many features by using the features of new media with its own internal dynamics; It resulted in important developments for both reporters and readers. While the problem of the study is to reveal the point reached through the journalism practices experienced as a result of these changes, the effort to reveal the effect of new media and especially social media platforms on this change in detail.

In this study, the definition of disaster journalism has been examined in depth through an in-depth literature review and application example, which explains the definition of disaster journalism in the context of the point it has come from, by being influenced by the traditional and new media environment.

In the research, using the descriptive content analysis method, the way disaster journalism takes place on social media platforms was examined through both news and user posts, and the interaction function of the new media was examined and described with examples through the event of the "Izmir Earthquake" in 2020.

Keywords: *Disaster reporting, Social Media, New Media, Interaction, Izmir Earthquake*

GİRİŞ

Krizle neden olan olayların okuyucu ya da izleyicilere, belli kriterleri karşılayacak şekilde iletilmesi, kriz haberciliği kavramını ortaya çıkarmaktadır. Patlama, savaş, terör, deprem, göçük, salgın hastalık, ekonomik veya siyasal çalkantı gibi olağanüstü durumlarda olay, vaka ya da durumları halka duyurabilmek adına yapılan kriz haberciliği; kişilerin haber alma hakkının bir karşılayıcısı olarak görev yapmaktadır.

Afet haberciliği kavramının ortaya çıkması sağlayan koşulların başında olağanüstü durumlar ve bu durumlardan kaynaklanan toplumsal anlamda yaşanan krizler gelmektedir. Bu anlamda patlama, savaş, terör, deprem, göçük, salgın hastalık, ekonomik veya siyasal çalkantı gibi olağanüstü durumlarda yapılan gazetecilik türüne kriz gazeteciliği denilmektedir (Yıldırım, S. 2019). Afet haberciliği ise bu önemli gazetecilik türünün etkili bir dalı olarak medyada yer almaktadır.

Afet kelimesinin toplumsal anlamda ifade ettiği anlam genellikle olumsuz olaylar doğuran, yarattığı zarar ve kayıplar nedeniyle insanlar ve canlılar üzerinde olumsuz sonuçlar doğuran hadiseleri anımsatmaktadır. Tüm Dünyada yaşanan afet olayları kendi coğrafi konumuna ve pozisyonuna göre farklılıklar göstermektedir. Bu duruma örnek olarak Houston, Pfefferbaum ve Rosenholtz'un (2012) yaptıkları çalışmalarında Amerika Birleşik Devletleri'nde basında yer alan haberlerde ağırlıklı olarak hortum ve kasırga ile alakalı haberlerin yer aldığını ortaya çıkarken, Ülkemizde yapılan haberlerde ise Deprem olayının ağırlıklı olarak yer aldığı görülmüştür (Yılmaz, S; 2019).

Geçmişte yaşanan afetler ve bu afetleri konu alan çalışmalar incelendiğinde olayın meydana geldiği bölgenin yoğunluğu ve risk altında olan kişilerin sayısına göre bir etki alanı içinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Sosyal medya platformlarının ortaya çıkması ile birlikte bu mekân ve alan sınırlılığı etkisini yitirerek sınırsız ve mekansız bir dağılımın meydana gelmesine neden olmuştur. Artık Dünyanın neresinde olursa olsun yaşanan her türlü olay ve afet durumu viral bir şekilde yayılarak etkileşim alanına girmektedir.

Sosyal medya platformlarının sağladığı bu etkileşim biçimi her alanda olduğu gibi habercilik alanında da önemli etkilerin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu sayede muhabirler hızlı bir şekilde kimi zaman olayın yaşandığı afet bölgesine sahi gitmeden habere ulaşabilmekte ve hızlı bir şekilde ilgili medya ortamında yayınlatabilmektedirler. Bu anlamda haberde yaşanan bu hızlı değişim ve dönüşüm beraberinde sorunlu alanlarda doğurmuş ve çalışmanın araştırma kısmında yer alan örnekler ile bu çıkarımlar İzmir Depremi üzerinden örneklenerek verilmeye çalışılmıştır.

Günümüzde sosyal medya platformları iletişim ve bilgi akışını sağlayan önemli bir kitle iletişim aracı olarak tanımlanmaktadır. Afet durumlarında ise insanlar gerek merak gerekse yakınları ve toplum düzeni hakkında bilgi almak ihtiyacı hissetmektedirler. Kimi zaman göçük altında kalan bir afetzede olduğu yeri haber vermek için sosyal medyaya video yüklemekte kimi zaman ise konum göndererek yakınlarının bulunmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu tür olumlu gelişmelerin yanı sıra enformasyonun bir çığ gibi büyüyerek yayıldığı sosyal medya platformlarında gerçek olmayan haberler toplumu ve bireysel anlamda sosyal medya kullanıcılarını olumsuz şekilde etkileyerek geniş bir infial ortamının doğmasına sebep olmaktadır.

Yapılan bu çalışmada betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak gerek Afet haberciliğinin günümüz medyasında geldiği noktanın tanımlanması, gerekse sosyal medya platformlarının özelliklerinden kaynaklanan hem haber hem de okurla nasıl bir etkileşim içinde olduğunu anlayabilmek adına önemli bir araştırma alanı içermektedir. Araştırmanın yapılmasını gerekliliği günümüz medyasında yer alan afet

haberlerinin sunum biçimini anlayabilmek ve sosyal medyanın bu anlamda ne düzeyde bir etkisi olduğunu ortaya koyabilmek adına önemli bir konuyu işlenmektedir.

Afet haberciliği tanımını derinlemesine ortaya koyabilmek adına ilk önce olağanüstü durumlar ve risk kavramlarının incelenmesi gerekmektedir. Afet haberciliğinin temelini oluşturan bu kavram ve yaklaşımlar kendi içlerinde barındırdıkları anlam ve uygulama biçimleri ile birlikte bir alan olarak afet haberciliğini derinlemesine etkilemektedir.

Risk Kavramı ve Olağanüstü Durumlar

Risk kavramına bakıldığında tarihsel anlamda birçok kuramcı ve araştırmacının bu alanda görüşleri olduğu görülmektedir. Önde gelen Toplum bilim düşünürleri Marx, Durkheim ve Weber risk kavramının teknolojik gelişmelerin yaşanmaya başladığı andan itibaren doğal bir süreç olarak ortaya çıktığını söylemekte ve bu gelişmelerin iki yönlü bir durumu ortaya koyduğunu savunmaktadırlar (Büyükbaykal, A. C. I. 2020). Olumlu gelişmelerin devamında gerek kullanım gerekse etkileşim anlamında olumsuz yan etkilerin yaşanmaya başlanması ile risk kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Her yeni çağ ile birlikte risk kavramı da değişmekte ve yeniden şekillenmektedir. Günümüz dünyasında risk tüm toplumların yadsıyamadığı bir durum olarak tanımlansa dahi günlük yaşamda bilerek ya da bilmeyerek göz ardı edilmektedir. Ulrich Beck bu durumu Risk toplumu olarak tanımlayarak tehlikeli durumlardan riskli durumları ayırmış ve farklı açıklamalar ile betimlemiştir (Çuhacı, A. 2012). Modernlikle birlikte ortaya çıkan risk kavramını sanayi devrimi sonrası yaşanan gelişmeler ve teknolojik atılımların yanında bir unsur olarak tanımlayan Beck, Batı toplumlarının bilinçli olarak geçirdikleri söylenen ilkel çağdan modern çağa kadar tüm aşamaların bilinçsiz olarak aşıldığını ve bu bilinçsizliğin de devamında önlenemez riskler doğurduğunu dile getirmiştir (Beck, 1992). Risk kavramı ve toplumu üzerine araştırma yapan Aysu Çuhacı “Ulrich Beck’in Risk Toplumu Kuramı” isimli çalışmasında bu durumu ayrıntılı olarak Beck’in görüşleri üzerinden analiz ederek, risk toplumunun ortaya çıkış nedenini modernleşme ve bu süreçte üretici güçlerin giderek büyümesinden kaynaklanarak ortaya çıkan tehlike, tehdit ve riskler olarak tanımlamaktadır. Beck tehdit ile risk arasındaki ayrımı ise açık bir şekilde tanımlayarak riski; zarar verici bir gelişme ya da değişime karşı açık olma durumu olarak tanımlarken, tehdit kavramını ise bireysel bir eylem olarak kişinin yaşamını olumsuz yönde etkileyen istikrarlı ve planlı bir zarar alanı olarak açıklamıştır. Kolektif bir risk olarak tanımlanan bu durumun neticesinde risk kavramı kamusal bir bilgiye dönüşerek, gerçek riskin unsurlarının temelinden kopmakta ve beraberinde gerçek dışı toplumsal bir korkutma alanına dönüşmektedir. Bu durum ise gazetecilikte olumsuz, kötü ya da sansasyonel haberlerin okur gözünde kuşkusuz gerçekmiş gibi sorgulamadan kabullendikleri bir alımlamaya neden olması durumunu doğurmaktadır (Sorribes, C. P& Rovira, S. C. 2011). İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi yayınlarında çıkan “Gazetecilik Türleri” isimli çalışmada (Büyükbaykal, A.2020) risk potansiyelinin oluşabilmesi için gerekli olan durumları şu şekilde tanımlamıştır;

- Tehditlerin oluşabilme olasılığının yüksek olması,
- Etkilerinin bilinirliği ya da öngörülebilir olması,
- Riske karşı zayıf yönlerin bulunması gerekliliği

Risk ve tehlike kavramaları her ne kadar birbirini çağrıştıran kelimeler olsalar da içeriksel anlamda ince ama derin ayrımlara sahiptirler. Genel olarak bir yorumlama ile risk kelimesinin bir ihtimali tanımladığını, tehlike kelimesinin ise mutlaka sonucu olumsuz bir durum ile nitelenecek olası tecrübeleri tanımladığı söylenebilir. TDK; tehlike kelimesini “Büyük zarar veya yok olmaya yol açabilecek durum, muhatara” olarak tanımlarken, risk kelimesini “Zarara uğrama tehlikesi, riziko” olarak tanımlamaktadır(www.tdk.gov.tr). Bu tanımlamalardan yola çıkarak makalenin konusunu oluşturan afet kavramının bu anlamda açıklanması çalışma açısından büyük önem taşımaktadır.

AFAD- Türkiye Afet ve Acil Durum Başkanlığı; afet tehlikesini “*Can ve mal kayıpları ile fiziksel, sosyal, ekonomik, politik ve çevresel kayıp ve zararlara yol açan doğa, teknoloji ve insandan kaynaklanan olayın belirli bir yerde ve zaman aralığında olma olasılığı*” olarak tanımlarken, afet riski kelimesini ise “*Belirli bir tehlikenin, gelecekte belirli bir zaman süresi içinde meydana gelmesi hâlinde,*

insanlara, insan yerleşmelerine ve doğal çevreye, bunların zarar veya hasar görebilirlikleri ile orantılı olarak oluşturabileceği kayıpların olasılığı” olarak tanımlamaktadır(URL-2).

Risk kavramı ile ilgili olarak ortaya atılan sosyolojik teorilerin önemli bir tamamlayıcısı olan medya sahip olduğu fonksiyonlar nedeniyle risk kavramının bir dağıtıcısı ve tamamlayıcısı olarak görülmektedir. Medyanın toplum için gerekli ve önemli görülen bilgileri kamuya açıklama dürtüsü yine toplumda kolektif bir tehlike, risk ve güvensizlik ortamı yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Bu anlamda risk olarak görülerek yapılan haberler üzerinden medya, sayısız yayın ve biçimde içerik üreterek toplumu hem risk hem de olağanüstü durumlara karşı uyarmaktadır.

Risk durumlarının ortaya çıktığı ortamlar olarak düşünülebilecek olağanüstü durumlar ise genellikle toplumların beklenmedik zaman ve mekanlarda karşı karşıya kaldıkları durumlardır. Beklenmedik bir zamanda meydana gelen bu durumlara karşı yine benzer şekilde önceden öngörülebilecek önlemler ile risk anlamında azami şartlar sağlanabilmektedir. Selma Koç Akgül “Olağanüstü Durumlar, İletişim ve Habercilik Yaklaşımları” isimli çalışmasında olağanüstü durum kavramının hem bireylerin hem de toplumların normal yaşam süreçlerini sekteye uğratan birçok olayı tanımlamayı ve yorumlamayı gerektiren bir oluşum olduğunu ve bu durumu önleyebilmek adına toplum, birey, koruyucu ve önlem alıcıların eşgüdümlü çalışması gerekliliğinden bahsetmektedir (Akgül, S. K.2017).

Olağanüstü durum tanımı ise Türkiye Bilimler Akademisi Başkanlığı (TÜBA) tarafından “*Doğal yıkım, tehlikeli salgın hastalık, ağır ekonomik bunalım, yaygın şiddet olayları gibi toplumun sağlığını ve kamu düzenini ciddi olarak tehdit eden bir durum baş gösterdiğinde, anayasa ve yasaların düzenlediği biçimde başlatılıp uygulanan, amacı yönetimin hızlı ve etkili önlemler alarak bir an önce olağan duruma dönülmesini sağlamak olan sıra dışı yönetim*” olarak tanımlanmaktadır (URL-1).

Toplumsal anlamda risk algısının oluşma durumlarına bakıldığında, yükselişe geçtiği dönemler itibari ile teknolojik gelişmeler neticesinde medya içerikleri üzerinden bilgiye anında ulaşılabilme ve bu ulaşılan bilginin yeni bir gerçeği ortaya çıkartması ile yeni bir haber biçimi ortaya çıkmasına neden olduğu görülmektedir. Habercilik alanında yaşanan gelişmeler, küreselleşmenin etkisi ile birlikte haberin, saniyeler içinde dünyanın her köşesine ulaşmasına ve bu durumun alıcıların tutumlarında çeşitli değişikliklere yol açabilmekte olduğunu ortaya çıkmaktadır (Fog, 2002).

Toplumsal anlamda yaşanan bu dönüşüm, yeni risk ve olağanüstü durumların ortaya çıkmasına neden olmakla beraber medyanın bu ortaya çıkışta ne denli güçlü bir algı yaratabildiğini de gözler önüne sermektedir. Risk kelimesi kavram olarak iki biçimde tanımlanmaktadır; Etkileri tam olarak bilinmeyen, bilim tarafından tam olarak analiz edilmemiş ya edilemeyen, sürekli olarak yeni ve istemsiz biçimlerde üremeye devam eden riskler (Kanser, AIDS) ve gelecek nesiller için ölümcül, korkunç ve yıkıcı sonuçlar doğurabilecek olan riskler (nükleer patlama, kimyasal kaza). Medyanın kriz ve olağanüstü olayların yer aldığı haberler üzerinden bilerek ya da bilmeyerek yarattığı bu korku algısı hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir korku toplumu yaratılmasına sebep olabilmektedir. Bu korku kimi zaman olumsuz, kaotik düşüncelerin yaratılması ile birlikte komplo teorilerinin oluşmasına neden olurken kimi zamanda önlemler alınmasına ve her zaman hazırlıklı olma haline sebep olabilmektedir. Alıcı konumundaki okur, medyada yer alan içeriklerden kaynaklanarak içinde buldukları durumun risk faktörü hakkında duydukları, izledikleri yani alımladıkları içeriklerin miktarına göre riskle karşılıklı bir ilişkiye girmektedir. Okur, kişisel tutum ve davranışlarını da yine bu alımlama üzerinden yaparak risk düzeyini ve alabilecekleri önlemleri bu anlamda sürekli olarak güncellemekte ve yenilemektedirler (Fog, 2002).

Olağanüstü durumlar denilince akla gelen tehlikeler hem toplumun hem de bireysel olarak insanlığın etkilendiği olması engellenemez birçok olayı içerirken bu durumlarla mücadele eden kişileri ise olağanüstü olayların baş aktörleri olarak konumlamaktadır. Olağanüstü durumların medyada yer alma biçimleri de yine en az durumun oluşumu kadar önemli ve toplumsal etki anlamında önemlidir. Gerek olay ve durumların oluşumunu engellemek gerekse oluşan olağanüstü olaylarda hasarı en aza indirmek ve önlem alabilmek konusunda medya çalışanlarına önemli görevler düşmektedir. Medyada yer alan haberlere bakıldığında olağanüstü durum içerikli haberlerin içeriğinde ilk olarak depresyon haberlerinin yer aldığı gözlemlenmektedir.

Araştırmanın literatür tarama döneminde edinilen sonuçlar; Kriz yönetimi ve olağanüstü durumlarla ilgili yapılan çalışmaların ağırlıklı olarak deprem haberleri üzerinde durduğunu ortaya koymuştur. Kübra Şahinsoy “Kriz Yönetimi Açısından Geleneksel ve Sosyal Medya” isimli çalışmasında; Depremlerin yol açtığı krizlerin beklenmedik zamanda meydana gelmesinden kaynaklanarak önlenmesi mümkün olamayan doğal afetlerin yol açtığı krizlere karşı hazırlıklı olma gerekliliğinden bahsetmektedir. Araştırmada, ülkemizde 1999 yılında medyana gelen Marmara depremi, 2011 yılında meydana gelen Van depremi incelenerek şiddeti, geride bıraktığı kayıpların ortaya konma biçimleri hem geleneksel hem de sosyal medya ortamlarında çıkan haber ve içerikler üzerinden incelemiştir. Yine Suat Kolukırık Ve Meryem Tuna tarafından yapılan “Türk Medyasında Deprem Algısı: Marmara Depremi Örneği” isimli çalışmada 17 Ağustos 1999 Marmara Depreminin yol açtığı hasarlardan yola çıkarak, Türk medyasında deprem algısını irdeleyerek, konu hakkında gazetelerde yer alan haberlerin içerik analizi yapılmıştır. Çalışmada medya ve deprem ilişkisi; deprem sonrası ortaya çıkan sosyal belirsizlik ve sosyal refleksler üzerinden değerlendirilmekte ve toplumsal işleyişin bilinç düzeyi açığa çıkarılmaya çalışılmıştır (Kolukırık, S., & Tuna, M. 2009)

Bir haber kaynağı olarak Sosyal Medya ve Afet Haberciliği

Medya, gerçekleri yeniden inşa etme ve bunu yaparken yaratılan bu yeni gerçekliğin kuşkusuz kabulü üzerine dayandırılarak oluşturulan içerikleri sunabilme özelliğine sahiptir (G. Calvo, 2004). Medya bu gücü ile Dünya üzerinde yaşanan afet, kaza ya da benzeri içerikli haberler üzerinden alıcıları, bireysel olarak önemli risklerle karşılaştıklarında önlem alabilecek konuma getirmeyi hedeflemelidir (Murdock, 2001). Bu duruma örnek olarak bir anda toplumu etkisi altına alan Covid-19 salgınının Dünyayı aynı sorun üzerine odaklanarak, çare arayan bir hale getirmesi verilebilir. Medyada yer alan haberler üzerinden okuyucular hangi yiyecekleri yemeleri gerektiği, uymaları gereken önlemler, sosyal izolasyon ve korunmayı haber içeriklerinden öğrenmektedirler. Medyada üretilen bilgi ve içerikler gerçeklik kavramından kopmadan yapılmalıdır. Bunun nedeni ise kriz ve olağanüstü durumlarda okuyucu konumunda ki alıcıların her türlü metni, kişisel duyguları ve anlamlandırma biçimleri ile okudukları düşüncesi üzerinden bir tehlike alanına dönüştürmesidir. Yanlış kodlama ve alımlamalar bu anlamda gerçeküstü içeriklerin oluşmasına ve bu içeriklerinde viral olarak yayılımına neden olmaktadır. Yaşanan bu durum etkin bir risk yönetiminin olması gerektiği durumunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, risk yönetimi bağlamında etkileşime giren aktörler arasındaki karşılıklı iletişim çok titiz oluşturulması gereken bir alandır.

Yeni medya haberciliğinin en önemli görevi sahip olduğu fonksiyon ve özelliklerden kaynaklanarak, toplumsal gelişme, olay ya da durumları halka duyururken bir infial ortamı yaratılmasının engellenmesi olarak düşünülmektedir. Afet haberciliği anlamında ansızın yaşanan durumlar ve gelişmelerin halka duyurulması aşamasında haberciler aniden ortaya çıkan riskler ya da öngörüler konusunda toplumsal bir farkındalık yaratılmasına çalışılırken, korku duygusu üzerinden gitmeyerek kriz ortamları sırasında halkın tepkilerinin gerektiği kadar olması yaklaşımını benimsemektedir. Sosyal medya platformları, kriz durumlarında yer alan bilgilerin hızlı bir şekilde dolaşıma girmesine neden olurken, halkın bu içeriklere bilinçsiz bir şekilde dürtüsel ani bir tepki vermesini engelleyecek bir kontrol sistemi de kurmalıdır.

Sosyal medya teknolojileri, kullanıcıların iletişim kurarak hem birbirleri ile hem de üretici konumunda ki alıcı ile etkileşim içine girmesine olanak tanımaktadır. Bu imkân dâhilinde karşılıklı iletişimin içinde veri paylaşımları yapılarak bir transfer süreci söz konusu olmaktadır. Sosyal medyanın teknoloji ile birlikte toplumlar üzerinde yükselişi gerek uygulamalarla gerekse çeşitli platformlarda meydana gelmektedir. Bu durum Gazetecilik mesleğine de sirayet ederek hem üretim hem de aktarım anlamında haberin işleyişinde değişiklikler yaşanmasına neden olmaktadır. Günümüz Gazeteciliğinde sosyal medyanın kaynak olarak kullanımı sıklıkla rastlanan haber örneklerini oluşturmaktadır (Hermida, 2013). Gazetecilerin haber kaynaklarını nasıl belirledikleri ve seçtikleri haber üretim sürecinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Gazetecilik mesleğinin resmi bir haber yapıcı olma özelliği, sosyal medya platformlarındaki paylaşımların artması ile birlikte her türlü konu hakkında verinin resmi olsun ya da olmasın her kesimden kişi ve kurum tarafından üretilmesine ve devamında içerik üreticilere paylaştırılmasına neden

olmaktadır. Sosyal medya paylaşımlarının artık gazetecilik mesleğinin sahip olduğu tekil haber üretim hakimiyetini sarsmaya başladığı gözlemlenmektedir. Bu durumun nedeni olarak sosyal medya kullanıcıları tarafından oluşturulan ve yayınlanan bilgilerin gazetecilerin ilgi alanına girmesi, önemli kişilere zamanında ulaşmalarına yardımcı olması ve erişilebilirlik açısından haber kaynakları arasındaki farklılıkları azaltabilmesi verilebilir.

Sosyal medyanın etkisi ile değişen mesleki durum aynı zamanda habere de etki etmektedir. Ana akım gazeteciliğin kaynak anlamında kullandığı kişi, kurum ve tanıkların yanına sosyal medya platformları ve görgü tanığı hesapları gibi içerik üreticilerin de yer aldığı görülmektedir (Göker, G., & Keskin, S. 2015). Gazeteciler, sosyal medya platform kullanıcılarından enformasyon aldıkları durumlarda hem veriyi okura ulaştırma hem de bu içeriği sosyal medya kullanıcılarının sesini duyurabilmeleri ve topluluk olarak sosyal medya kullanıcılarını temsil etmek için kullanılmaktadır (Broersma ve Graham, 2012; Hermida, 2013; Knight, 2012).

Bir kaynak olarak sosyal medyanın haberlerde kullanımı ile ilgili farklı uygulamalar mevcuttur. Bu alanda çeşitli çalışmalar yapılarak örnekler ile Dünya da nasıl bir işleyiş olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Örneğin yapılan bir çalışmada Amerika Birleşik Devletleri'ndeki finans gazetecilerinin hikâye fikirleri ve ipuçları elde etmek için sosyal medyayı çok az kullandığı görülürken (Lariscy ve diğerleri, 2009) Çek Cumhuriyeti'nde haber yapılırken, haber medyasının sosyal medyayı haber kaynağı olarak kullanması durumunun çok ağırlıklı olarak tercih edildiği ve magazin gazetelerinin geleneksel medya kaynaklarından daha çok sosyal medyadan yararlandıkları ortaya çıkmıştır (Hladik ve Štětka, 2015). Yine benzer şekilde Lee, C-C, He, Z, Huang, Y nin 2012 yılında yapılan Chinese "Party Publicity Inc" isimli çalışmalarında Çin üzerinden geleneksel haber ilkeleri ve değerlerinin, haber medyasının sosyal medyadan elde edilen bilgilerden alıntı yapma şekli ile biçimlendiğini ve tercih edilen haber kaynaklarının ağırlıklı olarak bu platformlardan alındığını ortaya koymaktadır (Lee, C-C, He, Z, Huang, Y; 2012).

Tüm bu anlatılanlar bağlamında makalenin konusunu oluşturan afet konulu haberler söz konusu olduğunda sosyal medya platformları ve kullanıcıların ürettikleri içerikler, gazetecilerin güvenilir ve resmi haber kaynaklarına güvenmeleri açısından önemli bir açılım yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle afet durumlarında haberin kaynağı olma durumunda, sıradan vatandaşlar, felaketle ilgili kişisel deneyimleri hakkında konuşarak, haberlerde sıklıkla yer almaktadırlar. Bu durumun bir diğer önemli nedeni ise afet bölgesinde görevlendirilen muhabirlerin buldukları bölgelerdeki olağanüstü durumu en kolay ve hızlı şekilde haber yapabilmeleri için afet kurbanları, resmi çalışanlar, bölgede çalışan kurtarma ekipleri gibi tanıklara ses vermeleri gerekmektedir (Tong, J.2017). Afet haberlerinde hızlı hareket etme ve olağanüstü bir durum söz konusu olduğu için kaynaklara sınırlı bir erişim söz konusu olmakla birlikte gerçek bilgi ve yanlış verinin analizini anlık yapabilmek imkansızdır yakın olmaktadır. Sosyal medyanın özelliklerinin başında gelen anlık bilgi paylaşım olanağı bu anlamda çok önemli bir özellik olarak gazetecilerin kullanım alanını oluşturmaktadır. Gerek postlardan gerekse hashtag kullanımı ile sosyal medya platformlarında kullanıcı olan kişilerin kendi paylaşımlarını üreterek etkileşim içine girme durumları muhabirler için önemli bir kaynak olmalarını sağlamaktadır.

Sosyal medya platformları sayesinde haberciliğin önemli bir gerekliliği olan fiziksel anlamda "Orada olmak" günümüz medya ortamında sanal bir biçimde mümkün hale gelmiştir. Bu durum teknolojik anlamda muhabire kolaylaştırılmış bir haber yazım süreci sağlamakla birlikte okur ile de arasında önemli bir yakınlık oluşmasına neden olmaktadır.

Sosyal medya platformlarında, afetler yaşandığı zaman okurun neler olduğunu, arkadaş ve akrabalarının durumu hakkında bilgi alabilmek ve başkalarıyla iletişim kurmak için kullandıkları güçlü bir iletişim ortamıdır (Hughes ve Palen, 2009; Murthy ve Longwell, 2013). Sosyal medya, afet yönetiminde giderek daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Afet zamanlarında sosyal medyanın yoğun kullanımı göz önüne alındığında, sosyal medya platformlarının gazetecilere sunduğu olanaklar gerek görgü tanıklarına ulaşma gerekse yardım kuruluşları, mağdurlar ve mağdurların yakınları gibi her türlü aktöre ulaşmada kolaylık sağlamaktadır. Bu durum makale özelinde sosyal medyanın afet haberleri sırasında kullanım biçimi ve özellikleri anlamında önemli bir çalışma alanını oluşturmaktadır.

Yeni medyanın gelişimi ile birlikte kullanılmaya başlanan platformlarda sosyalleşerek günlük hayat ve yaşam tarzları ile birlikte düşüncelerini paylaşabilme fırsatı bulan kullanıcılar hem kişisel hem de toplumsal anlamda bir etkileşim alanı içine girmişlerdir. Giderek gelişen bu platformlar yeni medyanın özellikleri ile birlikte süreci hızlandırmış ve geliştirmektedir. Rogers (Rogers, 2002) yeni medyayı üç özellikle açıklarken Etkileşim (Interactivity), Kitlelesizleştirme (Demassification), Eşzamansızlık (Asynchronosity), Manovich (2001) beş temel özellik üzerinden tanımlamaktadır; Sayısal Temsil (Numerical Representation), Modülerlik (Modularity) , Otomasyon (Automation), Değişkenlik (Variability), Kod Çevrimi (Transcoding).

Yeni medya üzerine yapılan çalışmalarda üstünde durulan özelliklerin temeli yeni olanı ortaya koyma çabasıdır. Temelinde kullanıcının üretici haline dönüşmesi ile birlikte hem ürünü yani içeriği tüketen hem de üreten kişi olmasından kaynaklanan sosyal medya platformları, birer etkileşim alanı haline dönüşmüştür. Etkileşim üzerine yapılan çalışmalar bu anlamda giderek önem kazanarak günümüz medyasının vazgeçilmez bir unsuru konumuna çıkmıştır. Frederick Williams etkileşim ile birlikte kullanıcıların iletişim sürecinde önemli bir katılımcı haline dönüştüğünü savunmuştur (Williams, Rice ve Rogers, 1988). Bu iletişim şeklinin birebir olabileceği gibi bir bilgisayar ile de etkileşime girerek karşılıklı bir diyalog ortamının yaratılabilmesi hem yeni medyanın hem de günümüz sosyal medya platformları sayesinde meydana gelebilmektedir. Kullanıcıların hem içerik okuyarak hem de okudukları içeriğe cevap vererek ikili bir etkileşim biçimi içine girmesi kendi kontrolleri ile hareket ederek sade olan bir paylaşımın zenginleşmesine ve geleneksel medyaya göre daha kontrolsüz olmakla birlikte daha hızlı bir biçimde dolaşıma girmesine neden olmuştur. Yine Rogers sosyal medya kullanıcılarını iletişimin esas paydaşı olan kullanıcı ve üretici yerine konumlandırmış ve bu konumlandırma ile birlikte tüketici-üretici biçimini betimlemeye çalışmıştır (Williams, Rice ve Rogers, 1988).

Özgü Yolcu, yaptığı çalışmasında yeni medyanın tüketiciye yönelik yeni bir kavram ortaya attığını ve kullanıcı kelimesini özne olarak göstererek etkileşimli bir süreci başlattığını söylemektedir (2014). Yeni medya ortamında yaşanan bu etkileşim sürecini ortaya koyan çalışmalarda en dikkat çekici model Rafael tarafından ortaya atılan “Etkileşimli iletişim” modelidir. Model deneysel olarak kazanılan geçmiş bilgi ve enformasyonun iletişimin tüm unsurları arasında bir aktarma sürecine girdiğini söylerken iletişim unsurlarını bir formül ile betimlemektedir. Etkileşimli İletişim Modelinde yer alan P ve O harfleri iletişim kuran tarafı temsil ederken, M harfi ise aktarılmak istenen mesajı betimlemektedir (Rafaeli aktr. Ögüt, 2008)

YÖNTEM

Araştırmada kullanılan veriler 30 Ekim-30 Kasım 2020 tarihleri arasındaki bir aylık dönem içinde yapılan ayrıntılı bir tarama ile elde edilmiştir. Araştırmada gözlem yapılarak edinilen çizelgeler ve notlar kullanarak bir durum, eylem, faaliyet, özellik, olgu, ilişki veya insan hakkında sistematiği veri toplama süreci olan gözlem yapma biçimi İzmir depremi ile alakalı olarak en sık kullanılan hashtagler ile toplanmıştır. En sık kullanılan hashtagler etiketleme sayılarına göre belirlenmiştir. #izmirdepremi (31,7 B), #izmirdepremi(2,7B) hashtagleri üzerinden yapılan paylaşımlar analiz edilerek sosyal medyanın fonksiyonlarından etkileşim özelliğini içeren paylaşımlar seçilerek ilgili alanlarda örneklendirilmiştir. Gözlem tekniğinde kullanılan rastgele seçim konu edilen vaka, olay ve konunun ortaya konması için belirlenen örneklemin objektif bir biçimde rastlantısal seçimi sırasında kullanılan bir yöntemdir (Erdoğan, 2007) .

Araştırma kapsamında konu edilen ileti ve gönderilerin sınıflandırılması ve analizinde yapılan gözlem tekniğinde hem gazeteciler hem de kullanıcılar birer gözlemci olarak tanımlanmakta ve katılımlı gözlemin özelliği olan gözlemcinin gözlem yaptığı ortamdaki kişilerle birlikte olup onlardan biri gibi hareket etme hali sosyal medya platformlarında yer alan içeriklerin sanki kendileri yaşamış gibi habere aktarılması durumunda, makale için önemli bir araştırma tekniğini oluşturmaktadır (Karasar, 2005). Araştırma sırasında gözlemlenilen veriler, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz tekniği ile analiz edilerek örnekler ile sunulmuştur. Betimsel analiz yöntemi ile elde edilen veriler ve sonuçlar

hem Heeter'ın 5(beş) kriteri hem de afet haberlerinin verilmiş biçimine göre yeni medyanın etkileşim özelliği üzerinden değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Afetlerde sahadaki gazeteciler, artık birer izleyiciye dönüşerek kurbanlar adına acı ve yıkımı yaşamakta ve olayla ilgili bilgilerini ve zaman zaman yaşanan durumun hem kendi hem de afetzedeler üzerindeki duygusal etkisini ileterek birer aracı rolünü üstlenmektedirler. Bu durumda gazetecilerin olaylara tanık olma durumu gazetecilerin kriz anında yaşanan durumları birer hikaye biçiminde olgusal yaklaşım içinde "gerçeği" ileterek tarafsız ve nesnel haber üretmelerini gerekli kılmaktadır. Aksi takdirde olayı yaşayan afetzedelerin acı çekmesini ve bu acıyı salt biçimde iletmeyi amaçlayan anlayış ile haber içeriği üretimi arasında duygusal bir ilişki doğmakta ve bu durumda habere dair önemli kriterlerden olan objektiflik ve tarafsızlığın ortadan kalkmasına neden olmaktadır.

Afet dönemleri habercilik anlamında okurun en çok etkilendiği dönemlerden biri olarak toplumu kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz biçimde etkilemiştir. Akademik anlamda yapılan çalışmalara bakıldığında afet yönetimi alanında hem afet ve olağan üstü olayların yaratabileceği kayıp ve yıkımları önlemeye yönelik hem de bu tür olayların neticesinde yaşanan kriz ortamlarını doğru bir şekilde yönetme ve haberde veri biçimi ile iletilmesine yönelik çeşitli düşünce ve yaklaşımlar ortaya atılmıştır. Yeni medya ve sosyal medyanın sahip olduğu özellikler üzerinden kriz haberciliği ve afet yönetimi bu tür krizlerin halka duyurulması ve gerekli koşulların hızlı bir şekilde alınabilmesi için önemli bir unsurdur. Sosyal medyanın sahip olduğu özelliklerden yola çıkarak gerek etkileşim hızı gerekse viral şekilde yayılma biçimi ile bu tür kriz ortamlarında en son yaşanması gereken endişe, korku ve panik hali yapılan ve alıcıya gönderilen içeriklerle çoğu zaman körüklenmektedir. Sosyal medyanın bu bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kötü kullanımı ve alıcının da yine bilinçsiz olarak bu içeriklere inanma ve eyleme geçme biçiminden kaynaklanarak kötü kullanılması ile sanal afet durumlarının yaratılmasına neden olmaktadır. Bu bakış açısı ile yapılan bu çalışma literatür taraması ile birlikte, sosyal medyanın afet ve kriz ortamlarında gerek haber ve haberciye gerekse topluma olan önemli ve olumlu katkılarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma yine benzer koşullarda oluşturulan sosyal medya içeriklerinin bilerek ya da bilmeyerek olumsuz olay, hadise ve sonuçlara yol açmasına sebep olduğu anlayışı ile birlikte; sosyal medyada yer alan içeriklerin afet, afet haberciliği ve afet sebebi ile kriz yönetimi nedeniyle yapılan yardım kampanyaları üzerinden olumlu ve olumsuz işlevini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Sosyal medyanın sahip olduğu bu güç herhangi bir afet sürecinin yaşandığı kriz döneminde toplumsal anlamda yaşanabilecek bir kargaşaya ve bilinçsiz yapılan yardım kampanyaları ile bir zafiyet alanına dönüşmesine neden olabilmektedir. Yine benzer şekilde sosyal medya içeriklerinin hızlı bir biçimde dağıtımına soktuğu paylaşımların neden olduğu etkileri belirlemek, araştırmayı gerekli kılmaktadır. Sosyal medya afet dönemlerinde oluşabilecek her türlü durumun önemli bir aktörü olması ile birlikte, yine bilinçli ya da bilinçsiz olarak yayılan gerçekdışı haberlerin ortaya çıktığı bir alan olarak değerlendirilmelidir.

Sosyal medyanın kitleleri bir araya getirerek bir eylem içine sokması durumu ve bunun gerçek yaşama olan etkisi toplumsal anlamda yaşanan birçok olayda ortaya çıkmaktadır. Akademik anlamda en fazla üstüne çalışma yapılan Arap Baharı, Wikileaks Eylemleri, Wall Street Eylemler, Sarı Yelekliler gibi toplumsal infial ve etki yaratan olaylar örnek olarak gösterilebilir (Demiröz, K. 2020) Sosyal medyanın afet haberciliğinde en çok fayda sağladığı özelliği etkileşim, çok boyutlu bir kavram olarak incelenmesi gereken bir konudur. Bu anlamda bu konuya dair birçok araştırmanın önemli bir kaynağı olarak görülen Heeter konuya dair herhangi bir kitle iletişim aracının kullanıcıya çeşitlendirilmiş seçimler yapmasına izin vererek bir etkileşim alanı yarattığını savunmakta ve bu alanın çok taraflı ve doğrusal olmayan bir yöntem ile çalıştığını savunmaktadır (Şanlıer ve Tağ, 2005). Bu durum çeşitli başlıklar altında incelenmekte ve afet haberleri zamanında sosyal medyada yer alan içeriklerin analizinde önemli bir kriter olarak makalenin araştırma kısmında kullanılmıştır. Bu boyutlar (McMillan'dan ve Kenney, Görelük, Mwangi'den aktaran Birsan, 2005) sırası ile seçim karmaşıklığı, kullanıcıların göstermeleri gereken çaba, kullanıcılara yanıt verebilirlik, kişiler arası iletişimin kolaylaştırılması, ek bilginin kolaylaştırılması ve sistem kullanımını izleme olarak tanımlanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde çalışmanın ilk kısmında değinilen hem afet haberciliği hem de sosyal medyanın özelliklerinden yola çıkarak oluşturulan kuramsal kısmın İzmir Depremi üzerinden analiz edilerek örneklendirilmesi amaçlanmıştır.

Sosyal medyanın özelliklerinin başında gelen anlık bilgi paylaşım olanağı bu anlamda çok önemli bir özellik olarak gazetecilerin kullanım alanını oluşturmaktadır. Gerek postlardan gerekse hashtag kullanımı ile sosyal medya platformlarında kullanıcı olan kişilerin kendi paylaşımlarını üreterek etkileşim içine girme durumları muhabirler için önemli bir kaynak olmalarını sağlamaktadır. Sosyal medya platformlarında afet dönemlerinde yaşanan olayların aktarılması ve bu durumların hızlı bir şekilde iletimi okurun hızlı bir biçimde haber alabilmesi için önemli bir veri kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır. Afet dönemlerinde hem afetzedelerin sosyal medyada paylaşım yapmaları hem de afet bölgesindeki kişilerin paylaşımları çeşitli hastagler ile iletilmektedir. Sosyal medya platformlarında kullanılan etiketleme yöntemi ile İzmir depremi için çeşitli hastagler belirlenmiştir. Gerek hiperlink'lerin yardımıyla kullanıcılara gönderilen bağlantılar gerekse kullanıcıların birbirlerini etiketlemeleri ile kullanıcının etkileşim düzeyi artmıştır. Resim 1 ve Resim 2' de yer alan hastagler ve paylaşımlar örnek olarak gösterilmektedir.



Resim 1: Etiket Kullanımı

Kaynak: www.instagram.com,2021

Yeni medya haberciliğinin en önemli görevi sahip olduğu fonksiyon ve özelliklerden kaynaklanarak, toplumsal gelişme, olay ya da durumları halka duyururken bir infial ortamı yaratılmasının engellenmesidir. Sosyal medya platformlarında bir içeriğin hızlı ve etkili bir biçimde paylaşılabilmesi için kullanıcıların büyük bir çaba göstermeleri gerekmemektedir. Geleneksel medya içerikleri ile kıyaslandığında daha kolay ve hızlı bir tasarım biçimi ile içerikler ve gönderilmek istenilen mesajlar alıcı konumundaki kişilere iletilebilmektedir. İzmir depremi örneğinden yola çıkarak; afet olaylarının yaşandığı dönemlerde oluşabilecek herhangi bir iletişim eksikliğinin bile gerçek bilgiye ulaşmada çok büyük zorluklar yaratacağı ortaya çıkmıştır. Bu tür zorluklar ile sosyal medyanın günümüzdeki kullanım sıklığına ve biçimine bakıldığında bu yeni mecranın süreci çok daha karmaşık bir hale soktuğu gözlemlenmiştir. Depremin olduğu andan itibaren deprem olduğunun duyurulması aşamasında sosyal medyanın bu gücü ve özelliği sıklıkla kullanılmıştır.



Resim 2: #izmirdepremi Deprem Duyuru Paylaşımları

Kaynak: www.instagram.com,2021

Sosyal medya; kullanıcılarını iletişimin esas paydaşı olan kullanıcı ve üretici yerine konumlandırmış ve bu konumlandırma ile birlikte tüketici-üretici biçimini betimlemeye çalışmıştır. Sosyal medyanın geleneksel medyadan farklı olarak kullanıcıya sunduğu en etkili özelliklerinden olan karşılıklı iletişim kurabilme özelliği, İzmir depremi sırasında kullanıcıların olayı ve durumu öğrenmek için karşılıklı bilgi ve veri akışını sağlayabilmeleri adına çok önemli bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Haberi ya da içeriği üreten kişi ile okur konumunda yer alan kullanıcıların karşılıklı olarak hem üretip hem de tüketen yapısı bu anlamda afet haberlerinin hızlı ve doğru bir şekilde etkileşime girme ve habere ulaşma gerekliliği, sosyal medya platformlarında şu şekilde oluşmuştur.



Resim 3: Kullanıcı Etkileşimi

Kaynak: www.instagram.com,2021

Sosyal medya paylaşımlarının artık gazetecilik mesleğinin sahip olduğu tekil haber üretim hakimiyetini sarsmaya başladığı gözlemlenmektedir. Sosyal medyanın afet olaylarında ki kullanımına bakıldığında birçok konuda olduğu gibi merak edilen konuları öğrenme ve yeni sorular sorarak yeni gündemler

oluşturma bağlamında yeni bir iletişim ortamı yarattığı ortaya çıkmaktadır. Bu yeni topluluklar, konular ve içeriklere göre farklılıklar gösterse bile yine kullanıcıların kendi merak ve beklentileri üzerinden konumlanmaktadır. İzmir depremi sırasında sosyal medya platformlarını canlı yayınlar ile birlikte İg tv ile olaya tanıklık etme fırsatı yaratılmaktadır.



Resim 4: İg Tv –Canlı Yayın Paylaşımı

Kaynak: www.instagram.com,2021

Geleneksel gazeteciliğin aksine yeni medya ortamının sahip olduğu özellikler üzerinden Sosyal medya platformlarında alıcı konumunda yer alan okur istediği zaman habere dair tüm unsurlar ile etkileşim içine girebilmektedir. Sosyal medyada platformlarında yer alan haberlerde muhabirin haber yapma biçimine bakıldığında haberin içeriğine dair kullanıcıların okur olarak kendilerine tanımlanan alanlarda yorum yapabilmekte olduklarını ve bu yorumlar üzerinden hem habere hem muhabire beklenti ve önerilerini iletebildikleri ortaya çıkmıştır. Afet haberciliği kapsamında İzmir Depremi üzerinden yapılan sosyal medya paylaşımları incelendiğinde bu duruma örnek olarak aşağıdaki içerikler gösterilebilir;



Resim 5: Okur-Gazete Haber Etkileşimi

Kaynak: www.instagram.com,2021

Sosyal medyanın İzmir depremi sırasında kullanımına bakıldığında hem deprem sonrası yaşanan süreç ile alakalı hem de deprem öncesi yaşanabilecek durumların önlenmesi için gerekli önlemlerin alınması adına bir farkındalık yaratma gücü olduğu ortaya çıkmaktadır. Medya bu gücü ile Dünya üzerinde yaşanan afet, kaza ya da benzeri içerikli haberler üzerinden alıcıları, bireysel olarak önemli risklerle karşılaştıklarında önlem alabilecek konuma getirmeyi hedeflemelidir. İzmir depremi sırasında yaşanan olaylar neticesinde bu durum kurtulanların deprem sırasında yaptıkları bilinçli ya da bilinçsiz hareketleri üzerinden yola çıkarak surumu analiz eden uzmanların görüşleri üzerinden sosyal medyada sıklıkla işlenmektedir.



Resim 6: Deprem Öncesi ve Sonrası İkaz/Uyarı Sistemleri

Kaynak: www.instagram.com,2021

Afet haberlerinde hızlı hareket etme ve olağanüstü bir durum söz konusu olduğu için kaynaklara sınırlı bir erişim söz konusu olmakla birlikte gerçek bilgi ve yanlış verinin analizini anlık yapabilmek imkansızla yakın olmaktadır. Afet durumları sırasında yalan haber ve bilgilerin hızlı bir şekilde yayılma durumu İzmir Depremi sırasında da yaşanmıştır. Ölü, yaralı ve hasar görmeden sağ kurtulan afetzedelerin kimi zaman görüş, kimi zaman durumları ve ailevi özellikleri; ilgi çekebilmek için viral bir şekilde gerçeküstü terimlerle betimlenerek haber ve içerik yazılarına dönüştürülmüştür. Hürriyet gazetesinde çıkan bir haberde İçişleri Bakanlığı, "İzmir ve çevre illerde meydana gelen deprem üzerinden bölge halkına yönelik aşağılayıcı, tahkir ve tezyif edici paylaşımlarla halkın bir kesimini diğer bir kesimi aleyhine düşmanlığa veya kin beslemeye alenen tahrik ettiği değerlendirilen 83 paylaşıma rastlanılmış, bu paylaşımlardan; 66 kişi tespit edilmiş, 30'u gözaltına alınmış, 3'ü tutuklandı." açıklamasında bulunarak sosyal medya platformlarından kaynaklanan sorunlu paylaşımlara dikkat edilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir(URL-3)

Son dakika haberler: İçişleri'nden İzmir depremi ile ilgili flaş açıklama



Gelen son dakika haberinde İçişleri Bakanlığı, "İzmir ve çevre illerde meydana gelen deprem üzerinden bölge halkına yönelik aşağılayıcı, tahkir ve tezyif edici paylaşımlara ilişkin bir kesimini diğer bir kesimi aleyhine düşmanlığa veya kin beslemeye alenen tahrik ettiği değerlendirilen 83 paylaşıma rastlanılmış, bu paylaşımlardan; 66 kişi tespit edilmiş, 30'u gözaltına alınmış, 3'ü tutuklandı."

Resim 7: Gerçekdışı Paylaşımlar

Kaynak: www.instagram.com,2021

Sosyal medyanın etkisi ile değişen mesleki durum aynı zamanda habere de etki etmektedir. Ana akım gazeteciliğin kaynak anlamında kullandığı kişi, kurum ve tanıkların yanına sosyal medya platformları ve görgü tanığı hesapları gibi içerik üreticilerin de yer aldığı görülmektedir. İzmir depremi sırasında afet bölgesinde yaşayan kişilerin ihtiyaç ve durumları sosyal medya platformları üzerinden kullanıcıların tüm gelişmelerden anında haberdar olmasını sağlayarak afetzedelerin durumunun bölgedeki ve bölge dışında olan kişiler ve gruplar tarafından öğrenilerek hızlı bir şekilde örgütlenmeye ve yardım kampanyalarının yapılmasına olanak tanımaktadır. Bu durum sosyal medya platformlarının hem yardım hem de birlik oluşturarak her anlamda daha hızlı sonuç almasına olanak tanımaktadır.



Resim 8: Yardım Paylaşımları

Kaynak: www.instagram.com,2021

Sosyal medyanın sahip olduğu hızlı etkileşim özelliği sayesinde afet zamanlarında gerekli önlem ve ihtiyaçların belirlenerek bölgeye ulaştırılması anlamında afet dönemleri önemli çalışma alanlarındandır. Yardım kampanyaları sırasında yaşanan hem duygusal durum hem de hızlı hareket etme ihtiyacı kimi zaman kötü niyetli kişiler tarafından kullanılmakta ve bu durumlar yine sosyal medya ortamlarında afişe edilerek paylaşılmaktadır. Sosyal medya platformlarında yaşanan bu tür durumlar afete maruz kalan afetzedeler üzerinde çok büyük bir etki yaratmaktadır. Afetzedelere afet sırasında yardımda bulunan kişiler bu tür paylaşımlar neticesinde güven duygularını yitirerek toplumsal anlamda büyük bir etkilenme sürecine girmektedirler.



Resim 9: Yardım Kampanyaları

Kaynak: www.instagram.com,2021

Afet haberlerine bakıldığında sıklıkla içerikte olayın geniş penceresinden ziyade bir özne üzerine odaklanarak, hikayeler üzerinden içeriğin magazinleştiğine rastlanılmaktadır. Bir kız çocuğu, annesini kaybeden bir bebek, yaşlı bir afetzedeyi kurtaran yardım görevlisi gibi... İzmir depremi sırasında da bu durumlara sıklıkla rastlanılmış ve depremzedeler sosyolojik ve psikolojik anlamda en zayıf oldukları dönemde sosyal medya paylaşımlarına özne olarak konumlandırılmışlardır. Bu duruma örnek olarak İzmir depremi denilince ilk akla gelen ve sosyal medya platformlarında 10.1 K düzeyinde etiketlenen Ayda Bebek gelmektedir. Her ne kadar makale de yüzü buzlanarak kullanılsa da haber ve içeriklerde yüzü tamamen gözükecek şekilde verilen küçük bebeğin annesinin kendini kurtarma hikayesi, göçük altındaki hali, kurtarılışı, annesini istediği zaman, hastane çıkışı ve evdeki gündelik hayata dönüş süreci birer haber malzemesi olarak medyada ve sosyal medya platformlarında sıklıkla yer almıştır.



Resim 10: Yardım Kampanyaları

Kaynak: www.instagram.com,2021

Afet bölgesinde yaşanan zorlu şartlar ve bu şartların halka aktarılmasını sağlayan gazetecilerin sosyal medya platformlarından yararlanma biçimlerine bakıldığında afetzedelerin benzer şekilde bir hikâye anlatısı olarak işlendiği ortaya çıkmıştır. Kimi zaman yakınıni kaybetmiş bir anne kimi zaman haber bekleyen bir yakın ile konuşmaya çalışan muhabirler bu anları zorlu şartlar altında haber yaparak medyada dolaşıma sokmaktadırlar. Sosyal medya kullanıcıları ise yayın sırasında yaşanan olaylar ve görüntülerden yola çıkarak ilgi çekebilecek kesitleri seçerek çeşitli paylaşımlarda bulunmaktadırlar. İzmir depremi sırasında bir muhabirin yaşadığı duygusal an yine bu anlamda önemli bir örnektir.



Resim 11: Yardım Kampanyaları

Kaynak: www.instagram.com,2021

SONUÇ

Afet haberciliğine ayrıntılı bir bakış açısı ile bakıldığı bu makalede ortaya çıkan sonuçlar deprem olaylarının afet haberciliğinde sıklıkla kullanılan önemli bir kaynak olduğunu göstermektedir. Diğer doğa olayları da sel, ani bina çökmeleri vb. medyada yer alırken deprem haberlerinin daha ayrıntılı ve yoğun bir biçimde verildiği haberlerin içeriğine bakıldığında şu ana kadar yapılmış birçok araştırmanın sonuçlarında ortaya konmuştur. Afet haberciliğinde sosyal medya içeriklerinin yer alma biçimi de yine benzer şekilde her geçen gün artarak önemli bir kaynak olarak yerini almaktadır. Sosyal medyanın sahip olduğu özelliklerden kaynaklanarak habere ve haberciliğe katkıları hem olumlu hem de olumsuz anlamda gazetecilik mesleğinde kendini göstermekte ve büyük bir etki alanı yaratmaktadır.

Deprem haberlerinin yapıldığı zamanlarda haber bölgesinde yaşanan kriz ortamları ve kriz yönetim süreçleri belli başlı topluluk ve kuruluşlar tarafından hem resmi hem de gayri resmi temsiller tarafından yapılmaktadır. Bu esnada gerek bölge halkı gerekse tüm toplum olay ve afetzedeler hakkında bilgi almayı beklemektedir. Haberciler, gazetecilik mesleği nedeniyle hızlı ve doğru haber verme görevini yürütmektedir. Sosyal medyanın sahip olduğu özellikler bu anlamda çok büyük bir etki yaratmakla birlikte aynı zamanda hızlı ve geniş bir sosyal ağ ortamı yaratmaktadır.

Bu hızlı ve geniş bir ağa yayılan haber içerikleri aynı şekil ve biçimde görüş ve enformasyon da yaymaktadır. Bu yayılım esnasında hangi içeriğin doğru hangi içeriğin yanlış olduğunun anlaşılması ve buna göre haberlerde kaynak olarak kullanılması çok önemlidir. Makalede de yer alan örneklerde görüldüğü üzere kimi zaman yanlış ya da bilinçli olarak hatalı enformasyon ile medyaya sunulan içerikler toplumsal bir infial yaratılmasına sebep olmakta ve toplumu olumsuz anlamda etkileyebilmektedir.

Sosyal medya platformlarında afet dönemlerinde yaşanan olayların aktarılması ve bu durumların hızlı bir şekilde iletimi okurun hızlı bir biçimde haber alabilmesi için önemli bir veri kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın sonucunda afet dönemlerinde hem afetzedelerin sosyal medyada paylaşım yapmaları hem de afet bölgesindeki kişilerin paylaşımları çeşitli hastagler ile iletildiği ortaya çıkmıştır.

Yine sosyal medyada yer alan yardım kampanyaları yeni medyanın etkileşim özelliğinden yola çıkarak çok sayıda kişiye çok kısa bir süre içinde ulaşmakta ve ihtiyaç sahipleri için önemli bir duyuruculuk görevi üstlenmektedir. Bu yardımlar çok olumlu düşünceler ile yapılmaya çalışılsa da kimi zaman kötü niyetli kişiler tarafından kullanılarak afetzedeler üzerinden bir rant alanına dönüşmektedir. Bu gibi durumlarda en çok zarar gören kişiler afetzedeler olmaktadır.

Bu zamanlarda yapılan bilinçli ya da bilinçsiz yönlendirmeler nedeniyle arama kurtarma görevlilerinin işlerini yapamamasına hem de yardım faaliyetlerinin aksamasına neden olmaktadır. Bunun yanı sıra gazetecilerin mesleklerini yaparken bu gibi durumlarla karşılaşmaları yine benzer şekilde olumsuz durumlar yaşanmasına neden olmakta hem afet bölgesinde hem de tüm ülkede fiziksel ve psikolojik bir etki yaratmaktadır.

Çalışma sonucunda Afet bölgesinde yaşanan zorlu şartlar ve bu şartların halka aktarılmasını sağlayan gazetecilerin yaptığı haberlerin sosyal medya platformlarında yer alma biçimlerinde afetzedelerin bir hikaye anlatısı biçiminde işlendiği ortaya çıkmıştır.

Toplumun duygusal anlamda tetiklendiği bu dönemlerde bilinçsizce paylaşılan gönderiler huzursuz bir ortamın doğmasına neden olmaktadır. Sosyal medya ise bu süreçte viral bir şekilde yayılan gerçek dışı iletiler ile yeni krizler doğmasına sebep olabilmektedir. Afet bölgesinde gerek bölge halkı gerekse sosyal medya vasıtasıyla toplanan yardımlar ilgili kişilere kontrollü bir şekilde dağıtılmalı ve gerçekten ihtiyaç sahiplerine ulaştırılmalı iken sosyal medyada yer alan çeşitli paylaşımlarda afet bölgesinde dahi yaşamayan klişelerin bu yardımlardan faydalanmaya çalıştığı görülmektedir.

Sosyal medyanın bu kontrolsüz ileti dağıtım ve kitleleri bir araya getirme gücünün yanı sıra kötü düşünce içinde olan kişileri de yine afişe etme alanına dönüştüğü de görülmektedir. Bu durumda her teknolojik gelişmenin hem olumlu hem de olumsuz alanlarını bir arada kullanarak yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

Yine sosyal medyada görüntülerin sansürsüz bir biçimde verilme biçimi hem afetzedeler için hem de içeriği izleyen kişiler üzerinde olumsuz etkiler yaratmaktadır. Özellikle afet anında yaşanan görüntüler hem güvenlik kameraları hem de cep telefonları ile çekilmekte ve daha sonra sosyal medya ortamlarında sansürsüz bir şekilde paylaşılmaktadır. Bu durum hem afetzedeler hem de bu görüntüleri izleyenler için çok büyük etkiler yaratabilecek viral paylaşımlara dönüşmektedir.

Sosyal medyada yer alan içeriklere bakıldığında bir kişi üzerinden afetzedelerin yaşamları ve durumları hikayeleştirilerek haberlerde konu edilmektedir. Hikayeleştirilen bu kişiler kimi zaman annesine seslenen bir çocuk kimi zaman hastasını kurtarmak için kendini feda eden bir diş hekimi kimi zaman ise göçükten çıkarken üstünü düzeltmeye çalışan yaşlı bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum afet haberlerinin verilme biçiminde hikayeleştirme biçimini ortaya koyarken sosyal medyada yer alan içeriklerde gerek habercilerin gerekse sosyal medya kullanıcılarının dikkat etmeleri gereken toplumsal değer ve konuları göz ardı etmemeleri gerekliliğini hatırlatmaktadır.

Habercilerin bu süreçte sosyal medya araçlarından faydalanarak haber iletilerini oluşturmaları büyük kriz durumlarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu tür sıkıntıların yaşanmaması için haberciler, habere konu olan durumları güvenilir kaynaklara dayandırmalı bununla birlikte net ve doğru bir şekilde açıklamalıdır.

Afet olayları sırasında haber akışının sağlanması ve bu akışın gerçek bilgiler ile birlikte topluma ulaştırılması aşamasında sahip olduğu önemli özelliklerden kaynaklanarak sosyal medya platformlarının kullanımı için çok etkili bir haber kaynağı olarak kullanılmaktadır. Gerek medya profesyonellerinin gerekse sosyal medya kullanıcıların bu önemli kaynağı kullanırken hem etik hem de toplumsal değerlere dikkat ederek yanıltıcı haber ve içerikleri eleyecek bilgi birikimine sahip olmaları önemli bir ihtiyaçtır. Bu durumda gerek medya profesyonellerinin gerekse haberi okuyan kişilerin etkin bir biçimde dijital okuryazarlık becerilerine sahip olmaları gerekliliği değerli bir edinim olarak önerilmektedir.

Afet haberlerinde sosyal medyanın kullanımına bakıldığında karmaşık bir yapı olduğu ortaya çıkmıştır. Olumlu ve olumsuz getirileri ile birlikte değerlendirilebilecek bu süreçte afet sırasında sosyal medyanın sahip olduğu özelliklerden yola çıkarak hem haber alma hem de haber yayma anlamında çok etkili bir iletişim aracı olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra bu etkili ve hızlı aracın aynı zamanda gerçek olmayan içeriklerin yayılımına da hizmet etmesinden kaynaklanarak çoğu zaman yanlış bilgilendirilen toplum olumsuz anlamda etkilenmektedir. Afet haberciliğinde kullanılan ve kriz yönetimi anlamında önemli bir güç olarak düşünülen sosyal medya platformu hem düşük maliyetli oluşu hem de kolay erişilebilir hali ile toplumun ilgisini çekmiştir.

Afet haberciliği ve sosyal medya haber içeriklerinde kullanımına bakıldığında daha önce yapılan benzer konudaki çalışmalarda yapılan bu çalışmaya benzer sonuçlara varıldığı gibi farklı bakış açıları ile incelenen çalışmalarında yer aldığı gözlemlenmiştir. 21 Temmuz 2017 tarihinde meydana gelen Akdeniz Gökova Körfezi üzerinde meydana gelen ve Muğla'nın Bodrum ilçesinde yaşanan tsunami olayının medyaya yansımalarına bakıldığında konuya dair yapılan haberlerde deprem ve tsunami olaylarına yönelik yapılan içeriklerim ağırlıklı olarak kurumlar üzerinden üretildiği ortaya çıkmıştır. Bu durumun nedeni olarak tsunami v.b afet olaylarının deprem haberlerinin aksine sayısal bir değer ile betimlenerek toplumsal ya da bireysel kayıplar üzerinden değerlendirilmediği kanısına varılmaktadır(Yılmaz; 2019). Deprem haberlerinde ise sıklıkla kişisel hikayeler, afetzedelerin hayatta kalma mücadeleleri ya da benzer hikayeleştirilen konular üzerinden içerik hale getirildiği yine benzer çalışmalarda ortaya konan sonuçlardandır. Yapılan çalışmalarda sosyal medya platformlarında yer alan afet içerikli haberlere bakıldığında en fazla haberin depremle alakalı olduğunu görülmektedir. Yine benzer şekilde yabancı basın üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında ise afet haberciliğinde kullanılan içeriğin türk medyasının aksine deprem üzerine değil hortum ve kasırga ile alakalı olduğu ortaya çıkmıştır (Koç,2013). Bu anlamda makalenin konusu üzerine yapılan akademik çalışmalarda kimi zaman deprem haberleri özne konumunda yer alırken kimi zaman diğer afet olayları önce çıkartılmıştır. Bu farklılığın nedeni olarak afet olayının yaşandığı ülkeye ve toplumun sosyal medya kullanım biçimine bakmak önemli kriterleri oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akgül, S. K. (2017). Olağanüstü Durumlar, İletişim Ve Habercilik Yaklaşımları. Trt Akademi, 2(3), 6-47.
- Broersma, M, Graham, T (2012). Social Media As Beat. Journalism Practice 6(3): 403–419.
- Büyükbaykal, A. C. I. (2020). Gazetecilik Türleri. İstanbul Üniversitesi
- Çuhacı, A. (2012). Ulrich Beck'in Risk Toplumu Kuramı. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3(14), 129-157.
- Demiröz, K.(2020). Afet Kriz Yönetiminde Sosyal Medyanın İşlevselliği Ve Zararları Üzerine Bir İnceleme. Resilience, 4(2), 293-304.
- Erdoğan, İrfan (2007). Pozitivist Metodoloji, Ankara: Erk Yayınları
- Fog, A (2002). Mass Media And Democracy Crisis. Available At: [Http://Www.Agner.Org/Cultsel/Mediacrisis.Pdf](http://Www.Agner.Org/Cultsel/Mediacrisis.Pdf)
- Gil Calvo, E (2004). El Miedo Es El Mensaje. Riesgo, Incertidumbre Y Medios De Comunicación. Madrid: Alianza Editorial.
- Göker, G., & Keskin, S. (2015). Sosyal Medya Türevi Olarak Sosyal İçerik Platformları: Betimsel Bir İnceleme. Journal of International Social Research, 8(39).
- Hermida, A (2013). Journalism: Reconfiguring Journalism Research About Twitter, One Tweet At A Time. Digital Journalism 1(3): 295–313.
- Hladík, R, Štětka, V (2015). The Powers That Tweet: Social Media As News Sources In The Czech Republic. Journalism Studies. [Http://Dx.Doi.Org/10.1080/1461670x.2015.1046995](http://Dx.Doi.Org/10.1080/1461670x.2015.1046995).
- Houston, J. B., Pfefferbaum, B., & Rosenoltz, C. E. (2012). Disaster News: Framing and Frame Changing in Coverage of Major U.S. Natural Disasters, 2000- 2010. Journalism & Mass Communication Quarterly, (4), 606-623
- Hughes Al And Palen L (2009). Twitter Adoption And Use İn Mass Convergence And Emergency Events. International Journal Of Emergency Management 6(3/4): 248–260.
- Karasar, Niyazi (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım
- Koç H., (2013), Türk basınının doğal afetlere ilişkin bakış açısını belirlemeye yönelik bir inceleme, Zeitschriftfürdie Welt der Türken / Journal of World of Turks, 136, 121-137.
- Kolukirik, S., & Tuna, M. (2009). Türk Medyasında Deprem Algısı: Marmara Depremi Örneği. Electronic Journal Of Social Sciences, 8(28).
- Lariscy, Rw, Avery, Ej, Sweetser, Kd (2009). An Examination Of The Role Of Online Social Media İn Journalists' Source Mix. Public Relations Review 35(3): 314–316.
- Murdock, G, Horlick-Jones, T, Petts, J (2001). Social Amplification Of Risk: The Media And The Public. Contract Research Report. London: Health And Safety Executive.
- Ö.Yolcu,(2014). “Yeni Medya”, İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi (Auzef) Medya Ve İletişim Programı “Yeni Medya” Dersi İçin Hazırlanan Ders Kitabı, Eylül 2014, İstanbul.
- Öğüt, Sertaç, “Control On Users: A Critical Approach On Interaction”, “International Symposium Of Interactive Media Design-2006”, (Çevrimiçi), [Http://Newmedia.Yeditepe.Edu.Tr/Pdfs/İsimd_06/14.Pdf](http://Newmedia.Yeditepe.Edu.Tr/Pdfs/İsimd_06/14.Pdf), 16.04.2008.
- Sorribes, C. P., & Rovira, S. C. (2011). Journalistic Practice İn Risk And Crisis Situations: Significant Examples From Spain. Journalism, 12(8), 1052–1066. [Https://Doi.Org/10.1177/1464884910388233](https://Doi.Org/10.1177/1464884910388233),

Şahinsoy, K . (2017). Kriz Yönetimi Açısından Geleneksel Ve Sosyal Medya. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 9 (4) , 1-19 . Doi: 10.17932/Iau.Iaud.13091352.2017.9/36.1-19

Şanlıer, Ö. İ., & Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2005). Interactive Features Of Online Newspapers And News Portals İn Turkey.

Tong, J. (2017). Technology And Journalism: ‘Dissolving’ Social Media Content İnto Disaster Reporting On Three Chinese Disasters. International Communication Gazette, 79(4), 400–418. <https://doi.org/10.1177/1748048516682142>

Ulrich Beck, Risk Society: Towards A New Modernity, London: Sage Publications, 1992, S. 10.

Yıldırım, S. (2019). Soma Maden Kazasının Kriz Haberciliği Bağlamında İncelenmesi (Doctoral Dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

Yılmaz, S . (2019). Afet İçerikli Haberlerin Afetlere Karşı Toplumsal Kapasite Geliştirmeye Etkisi . Doğal Afetler ve Çevre Dergisi , 5 (2) , 257-271 . DOI: 10.21324/dacd.463237

30 Ekim 2020 Ege Denizi Depremi" (Pdf). Kandilli Rasathanesi Ve Deprem Araştırma Enstitüsü. 30 Ekim 2020. 1 Kasım 2020 Tarihinde Kaynağından (Pdf) Arşivlendi. Erişim Tarihi: 1 Kasım 2020.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1: <http://www.tubaterim.gov.tr>. Erişim tarihi: :11.12.2020

URL-2:<https://www.afad.gov.tr/Aciklamali-Afet-Yonetimi-Terimleri-Sozlugu>.Erişimtarihi:12.12.2020

URL-3: <https://www.hurriyet.com.tr/Gundem/Son-Dakika-Haberler-İcislerinden-İzmir-Depremi-İle-İlgili-Flas-Aciklama-41655723>. Erişim tarihi:05.12.2020

MİTOLOJİ, TANRILAR, MEDYA VE YENİ MEDYA: AMERICAN GODS DİZİSİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Yelda YANAT BAĞCI
Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Türkiye
yelda.yanat@hku.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9586-7130>

<i>Atıf</i>	Yanat Bağcı, Y. (2021). MİTOLOJİ, TANRILAR, MEDYA ve YENİ MEDYA: AMERICAN GODS DİZİSİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1148-1161.
-------------	---

ÖZ

İnsanoğlunun on binlerce yıllık düşü; toplumlara istediği mesajları iletme ve onları istediği gibi manipüle etme, günümüz toplumlarında medyanın, dijitalleşmenin ve sosyal medyanın yaygın kullanımı ile tam anlamıyla gerçeğe dönüşmüş gibi görünmektedir. American Gods isimli çok izlenen dijital platform draması, Nail Gaiman'ın aynı adlı kült romanından uyarlanmış, fantastik eğlencelik bir dizi görünümünün altında medyanın ve yeni medyanın insanı kontrol altına alması, manipüle etmesi, bir bağımlılık haline gelmesi, insanın insani olan her türlü ihtiyacına dijital bir ortamda cevap araması ve dolayısıyla insanlığını unutmaması, egemen olanın ötekileştirdiği her türlü kavram ve olguyu toplumlara dayatması, yeni olan her şeyin sığ, duygusuz ve bilgelikten uzak olması, dijitalleşmenin ve onun sonucu olan küreselleşmenin ise insanlığın sonunu getirecek olması gibi eleştirileriyle ön plana çıkmaktadır. Dizide yeni ve eski, geleneksel ve modern, iyi ve kötü arasında olan sonsuz savaş tanrı metaforu üzerinden işlenmiş, eski tanrılar iyi yeni tanrılarsa kötü olarak karakterize edilmiş, Medya ve Yeni Medya ise kötüler arasında yer alan en güçlü kötücül silah olarak gösterilmiştir. Bu çalışma American Gods dizisinin gerek içeriğinin gerekse söyleminin medya ve yeni medya kavramlarına eleştirel bakış açısını çözümlenmek amacıyla, içerik ve söylem analizi yöntemleri kullanılarak yapılmıştır. Çalışmanın neticesinde elde edilen veriler ışığında dizinin genel olarak ağır bir modernizm, küreselleşme ve dijitalleşme eleştirisi olma özelliği taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Amerikan Tanrıları, İçerik Analizi, Söylem, Yeni Medya, Medya

MYTHOLOGY, GODS, MEDIA AND NEW MEDIA: AN ANALYSIS ON THE AMERICAN GODS' SERIES

ABSTRACT

Human beings' dream of tens of thousands of years; to convey the messages they want to societies and manipulate them as they want seems to have literally become reality with the widespread use of media, digitalization and social media in today's societies. American Gods is a highly watched digital platform drama based on Nail Gaiman's cult novel of the same name. Although it looks like a fantastic fun series, it has been critical of media and new media for controlling and manipulating people, becoming an addiction, seeking answers to all human needs in a digital environment and therefore forgetting how to be human, imposing all kinds of concepts and phenomena othered by the sovereign on societies, it also criticizes digitalization and its result; globalization, for bringing the end of humanity. In the series, the endless war between new and old, traditional and modern, good and evil is processed through the metaphor of Gods, the Old Gods are characterized as good and New Gods as bad, and Media and New Media are shown as the most powerful evil weapon among the bad ones. This study was conducted using content and rhetorical analysis methods to

analyze the critical perspective of both the content and discourse of the American Gods series on Media and New Media Concepts.

Keywords: *American Gods, Content Analysis, Rhetoric, New Media, Media*

GİRİŞ

En genel tanımıyla “Duygu, düşünce ve bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon” (URL-1) olarak bahsedebileceğimiz iletişim, sosyal bir varlık olan insanın en temel ihtiyaçlarından da biridir. Bebeklik döneminde sadece etrafındakilerle iletişim kurmaya çalışan insan zihinsel ve bedensel gelişimini ilerlettikçe iletişim kurduğu alanı da genişletir. Medeniyetler de aynı insandaki gibi büyüdükçe ticaret, seyahat, kültürel etkileşim gibi çeşitli sebeplerle yayılma, diğer medeniyetlerle iletişim kurma ihtiyacı duymuştur. Dolayısıyla insanoğlu on binlerce yıldır kendi düşüncelerini, yaşam biçimini, ideolojisini, kültürünü ve inandığı dini yaymak, diğer toplumlar üzerinde etki bırakmak, onlara hükmetmek için kitlelerle iletişim kurmanın yollarını aramıştır. On binlerce yıllık bu arayış radyonun icadıyla birlikte müthiş bir ivme kazanmıştır. Radyonun icadıyla artık, egemen olan kendi sözlerini doğrudan her bir eve ulaştırma hayaline kavuşmuştur. Televizyonun icadı ile birlikteyse görüntünün devreye girmesi, yollanmak istenen mesajların da etkisini arttırmıştır çünkü hem görmek hem de duymak sadece duymaya oranla çok daha eğlenceli olduğundan insanlar mesajları almak için daha uzun vakitleriiletici karşısında harcamaya başlamıştır. Bu durum sanayi devrimi ile çok büyük bir evrim geçirmiş olan sermayenin de iştahını kabartmıştır. Çünkü artık tüketebileceğinden çok daha fazlasını üreten insan oğlu kendi iç piyasasında eritemeyeceği ürünleri reklamlar sayesinde tüm dünyaya pazarlayabilirdi. Bunun için elbette çok büyük kültürel değişimler de gerekiyordu. Çok farklı çalışmalarda çok farklı tanımlarına rastlayabileceğimiz kültür, kısaca, “Tarihsel, toplumsa gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” (URL-2) olarak tanımlanabilir. Tanımından da anlaşılacağı üzere kültürün kendi doğasında yayılma, egemen olma isteği vardır. Bu istek kültürün ait olduğu medeniyetin gelişmişliğiyle paralel olarak artar. Bu anlamda iletişim ve kültür birbirinden ayrılmaz iki kavramdır.

Modern toplumların sonucu olan kitleler, iktidarlar ve sermayeler tarafından kolay yönetilen, çabuk etkilenen topluluklar olarak görülmektedir. Kitle tek bir varlık halinde zihniyetlerin tekleşmesi, kolektif bir ruhtur (Swingewood, 1996, s.1). Küresel büyük açık bir pazara ihtiyaç duyan sermaye ve kitleleri istediği yönde etkilemek isteyen iktidar sahipleri bu tekleşmeden yararlanır ve bu kolektif ruhu belirli bir amaç için manipüle etmekte kitle iletişim araçlarını kullanır. Örneğin hayatında kendi yerel kıyafetleri dışında bir şeyler giymemiş milyonlarca kişiye kot pantolon satmak için önce onların kültürel kodları ile oynamak, onlara yeni ve alternatif birtakım kodları doğru ve güzel olarak sunmak, zamanla herkesin aynı tip giyinerek aynı ürünleri arzulamasını sağlamak gerekmektedir. Bunun yolu da toplumları medya yoluyla değiştirmek, sermayenin istediği biçime sokmaktan geçer.

Sermaye kadar iktidarlar da mesajlarını iletme için medyayı kullanır. Çünkü “iktidarlar, topraklar ve insanlar üzerinde kontrol iddiasındaki örgütler olarak, basitçe toplumsal gurupların, sınıfların ya da toplumun istemlerini ya da çıkarlarını yansıtmayan amaçlar formüle edebilir ve bu amaçları güdebilirler.” (Skocpol, 1985, s.90). Televizyon geçtiğimiz yüzyılda bu misyonu gereğinden de fazla yerine getirerek tüm dünyaya belirli yaşam biçimlerinin sürekli ve düzenli olarak dayatılmasına neden oldu ve küreselleşmenin de temellerini atmış oldu. Küreselleşme en genel anlatımla dünyanın küçülmesi, tek bir dünya bilincinin gelişmesi, dünyanın herhangi bir yerinde olan bir şeyin tüm dünyayı etkilemesi olarak tanımlanabilir (Robertson, 1999, s.21). Kültürel küreselleşme ise dünya çapında ticaret, seyahat ve etkileşimin daha hızlı, daha yaygın, daha bağımsız biçimlerine olanak veren iletişim teknolojilerinin ve medya şebekelerinin ortaya çıkmasıyla mümkün oldu (Boyd, 2008, s.92). Ancak sermaye ve iktidarlar bunu da yeterli görmedi. Çünkü geleneksel medya bireyin ancak izin verdiği ve istediği zaman ulaşılmasına imkân veriyordu. Kitleler gazete almazsa, radyoyu açmaz, televizyon izlemez ya da tüm bunları yeterince yoğun yapmazsa iktidar ve sermaye de vermek istediği mesajları istediği ölçüde ulaştıramamış oluyordu. Bu noktada cep telefonları ve sosyal medya tam da bu ikilinin yüzyıldır kurduğu hayali yerine getirmiş oldu. Sosyal medya insanların yazı, resim, ses dosyası ve videolar aracılığıyla iletişim kurmasını sağlayan her türlü internet platformudur (Mutlu, 2012,

s.148). Özellikle cep telefonlarının ve sosyal medyanın hayatımıza girmesiyle birlikte artık herkes hedef kitle olarak 7/24 ulaşılabilir hale geldi. Ancak sosyal medya kullanımının artmasıyla birey kendini sadece izleyici olarak değil aynı zamanda katılımcı olarak görmeye başladığından zamanla sosyal medyanın da bağımlısı haline geldi. On dakika sosyal medyadan uzak kalan biri sanki dünyadaki her şeyi kaçırmış, gelişmelerden uzak kalmış ve en önemlisi olan gündemde olan bir şey hakkında hiçbir şey dememiş, kısacası geride kalmış, unutulmuş ve değersizmiş gibi hissetmeye başladı. Günümüzde gençler arasında hızla yayılan bu her şeyden haberdar olma arzusu İngilizce’de “Fear of Missing Out” olarak adlandırılan ve Türkçe’ye de gelişmeleri kaçırmaya korkusu olarak geçen yeni bir kavramı da ortaya çıkarmıştır. Gelişmeleri Kaçırmaya Korkusu, genellikle bir sosyal medya aracında yapılan bildirimler ile tetiklenen ilginç bir gelişmenin/olayın başka bir yerlerde oluyor olabileceği ile ilgili kaygı olarak tanımlanmaktadır (Gökler&Aydın&Ünal&Metintaş, 2015, s.54).

Kitle iletişim araçlarının toplumları bu denli etkisi altına alması, sermaye ve iktidarın kitle iletişim araçları sayesinde toplumları kolaylıkla etkiler hale gelmesi bugüne kadar birçok sanatçı tarafından çeşitli sanat formları içinde eleştirilmiştir. Drama gerek hikâye anlatmadaki başarısı gerekse belirli mesajlar yoluyla izleyiciye belirli kavramları ve olguları sorgulatma becerisi sayesinde bu eleştiriye en çok yapan türler arasındadır. Sinema filmleriyle başlayan bu eleştirel yaklaşım bugün dijital platformların popülerleşmesi ve pandemi sebebiyle sinema salonlarının kapalı olup film üretiminin oldukça sınırlı olduğu günümüzde televizyon dramalarına kaymıştır. Blackmirror ya da Mr Robot gibi dünya çapında çok ses getirmiş televizyon dramaları gerek dijital dünyanın gerekse yeni medyanın insan ve toplum üzerindeki etkilerini aynı eleştirel yaklaşımla işlemiştir. Bu eleştirel bakış açısına sahip sanatçılardan biri olan yazar Neil Gaiman, İzlanda’da yaptığı bir müze gezisi sırasında oradaki tanrı mitlerinden etkilenerek American Gods adlı kült romanını yazmıştır. Kendisi de Amerika’da göçmen olan Gaiman bugünün Amerikası’nı ve Amerikan sistemini mitolojiden esinlendiği karakterlerle ve bu karakterlere aynı zamanda Amerikan halkının çeşitli özelliklerini yükleyerek işlemiştir. Romanda Medya, Yeni Medya, Teknoloji, Sosyal Medya gibi kavramlar günümüz toplumlarını etkisi altına almış en güçlü kötücül tanrılar olarak resmedilmiştir. Hikâyede eski tanrılar yeni tanrılara karşı bir var oluş savaşı verirken yeni olan her şey eskiyi yok etmeye ve yerini almaya çalışmaktadır. Bu bağlamda drama derin bir modernizm eleştirisidir de. Çalışmamızın örneğini oluşturan izlenme rekorları kırmış American Gods dizisi aynı isimli romandan uyarlanmış bir dijital platform dramasıdır. IMDB izlenme oranları 7 ve üzeri diziler arasında yer alan ve bazı bölümleri 8,5 gibi oldukça yüksek izleyicisi beğenisine ulaşmış olan dizi hiç şüphesiz son yılların en çok izlenen dizileri arasında yer almaktadır (URL-3).

AMERİCAN GODS DİZİSİNİN KONUSU

Shadow Moon isimli bir mahkûm hapisten çıkmasına günler kala çok sevdiği eşi Laura Moon’un ölüm haberini alır. Cenaze için bindiği uçakta Mr. Wednesday isimli tuhaf bir adamla tanışan Shadow adamın cazip iş teklifini reddeder. Eski bir mahkûm olarak çok fazla iş bulma seçeneği yoktur ancak belalı işlerden uzak sakin bir hayat yaşamayı arzulamaktadır. Cenazede eşinin en yakın arkadaşıyla ilişkisi olduğunu ve onunla beraberken bir araba kazasında öldüklerini öğrenen Shadow’un dünyası derinden sarsılır ve dönecek bir evi kalmayan Shadow Mr. Wednesday’in teklifini kabul eder. Wednesday bir yolculuk yapacak, bazı arkadaşlarını ziyaret edecek Shadow ise bu yolculuklarında ona eşlik edecek, şoförlük ve korumalık yapacaktır. Yolculuk boyunca Wednesday’in bir savaş tanrısı olduğunu ve hatta İskandinav Mitolojisi’nin ana tanrısı Odin’den başkası olmadığını öğrenen Shadow, eski tanrılar ile yeni tanrılar arasındaki çatışmanın da tam ortasında kalır. Bu savaş çoktan unutulmaya başlanmış, değişik kültürlere ait eski tanrılarının dünyanın hakimiyetini ele geçirmiş olan yeni tanrılara karşı olan savaşıdır. Yeni tanrılar insanlarda bağımlılık yaratmış, onların yeni dini haline gelmiş Teknoloji (Tech Boy) , Medya, Sosyal Medya ve Mr World’dür. Yeni tanrılar tüm dinlerin ve tanrılarının artık çağın gerisinde kaldığını, unutulduğunu insanların yeni tapınma biçiminin sosyal medyada beğeni almak olduğunu savunmaktadır. Bu sebeple eski tanrılar artık yenilgiyi kabul etmeli; ya dijitalleşerek bu yeni sisteme ayak uydurmalı ya da unutulmuş olarak yok olmayı göze almalıdır.

Eski tanrıların en güçlüsü, Odin, yani dizideki adıyla Mr. Wednesday eski, unutulmaya yüz tutmuş tanrıları ikna ederek kendi tarafında toplamaya çalışmaktadır. Bu süreçte yanında en büyük destekçisi ve yol arkadaşı Shadow karakteri vardır. Birlikte çıktıkları yolculuk boyunca Odin hem eski tanrıları tek tek ziyaret edip onları ikna etmeye çalışmakta hem de yeni tanrıları yenebilmek için gerekli olan birtakım antik silahları toplamaktadır. Bu sırada Odin'in savaş hazırlığında olduğunu anında öğrenen yeni tanrılar da harekete geçer. Yeni tanrılar teknolojinin tüm imkanlarını kullanarak eski tanrıları manipüle etmeye ve onları kendi taraflarına çekmeye çalışır. Dünyanın her yerinde gözü olan yeni tanrıların en güçlüsü ve lideri Mr World bir yandan da Odin'in en büyük hayranıdır. Teknoloji, Yeni Medya gibi Mr World'ün yanında yer alan güçlü yeni tanrılar, tüm bu güçlerine rağmen toy ve acemidirler. Bu sebeple Odin'in binlerce yıllık bilgeliği Mr World'ün saygısını kazanmıştır. Mr World birkaç kez savaşmadan uzlaşmak için Mr Wednesday'ı ikna etmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Gelecek büyük savaşta her tanrı kendi tarafını seçmek ve ona göre davranmak zorundadır. Bütün bunlar yaşanırken Shadow Wednesday'in babası olduğunu öğrenir. Bu onun Wednesday'in davasına olan inancını da arttırır. Ona göre hiçbir şey tesadüf değildir ve görünenden çok daha büyük bir amacı vardır. Bu süreçte Laura da Wednesday'in adamı laprikonun şanslı parası sayesinde dirilmiştir. Shadow'u ararken ölümünden Wednesday'in sorumlu olduğunu öğrenir ve onu öldürmek için yemin eder. Bütün bunlar olurken yeni tanrılar Yeni Medya, Teknoloji, Medya ve Mr Wold de en büyük güçleri olan manipülasyonu kullanarak savaşta galip gelmeye çalışırlar.

AMERICAN GODS DİZİSİNİN ANA KARAKTERLERİ

Eski Tanrılar

Mr. Wednesday: İskandinav Mitolojisinde Vikingler'in babası olarak tanımlanan Tanrı Odin, aslında 12. Yüzyılda yazılmaya başlanan ve her biri bir krala adanan sagaların yani kuzey halklarının destanlarının en önemlilerinden Heimskringla'da adı geçen ve As Halkı'nın Osta Asya'dan İskandinavya'ya göçüne liderlik etmiş gerçek bir kraldır. Odin üstün savaş yetenekleri sebebiyle daha sonraları halk arasında büyücü olarak anlatılmış ve zamanla da tanrılaştırılmıştır (O'donoghue, 2008). İskandinav mitolojisine göre Odin bilgelik kazanmak için bilgelik kuyusuna gitmiş, kuyu ondan bilgelik karşılığında tek gözünü feda etmesini istemiştir. Odin tek gözünü kopartarak kuyuya atmış, kuyunun suyundan içerek bilgelik kazanmıştır (Colum, 2002). Amerikan Gods'taki tek gözü cam olan Mr. Wednesday karakteri, Vikinglerin babası Odin'in Amerika'daki yansımasından başka bir şey değildir. İskandinav Mitolojisi'nde çarşamba günü Odin'in günüdür. İngilizce'de Çarşamba anlamına gelen Wednesday kelimesi, Odin'in Almanca'daki ismi Wodan'dan gelmiş, Wodan's Day (Wodan'in Günü) zamanla Wednesday halini almıştır (Ingemann,2016, s:57). Etkileyici biri olan Mr. Wednesday hilebazlığı ve güvenilmezliği ile tanınır. İskandinav mitolojisinde çok önemli bir yere sahip olan Odin'in insanları yarattığına ve insanın kaderine yön verdiğine inanılmaktadır. Mitolojide Odin aynı dizide olduğu gibi bilge ve ihtiyar olarak işlenmiştir. Odin'in sembollerinden en önemlisi kuzgundur (Ingemann,2016, s.55). Dizide de Odin'e sürekli bir kuzgun eşlik eder. Yeni tanrılarla savaşmak için eski tanrıları kendi tarafında toplamaya çalışan Mr. Wednesday'in en büyük zevkleri ise viski ve kadınlardır. İskandinav Mitolojisinde Odin adına en çok kurban adanan ve bu ritüellerle güçlenen bir savaş tanrısıdır.

Bilquis: Tarihi belgeler 10. Yüzyılda bugünkü Yemen ve Habeşistan civarındaki Saba Krallığını yöneten ve Hz. Süleyman'la aynı dönemde yaşamış, Sheba isimli bir Arap kraliçesinden bahseder (Yüçetürk, 1992, s.421). Eski Ahit'te adı geçen ve Kuran-ı Kerim'de adı verilmeden bahsedilen Belkıs, her iki dine göre de Hz. Süleyman'ı ziyaret etmiştir. Eski Ahit'e göre Hz. Süleyman'ın peygamberliğini sorgulamış, aldığı cevaplar karşısında onun peygamberliğine inanmıştır. Kuran-ı Kerim'de ise yalnızca güneşe tapan bir kabilenin kadın hükümdarı olarak sözü edilmektedir. (URL-4) Afrika'nın unutulmuş aşk tanrıçası Bilquis, diğer adıyla Sheba'nın Kraliçesi yani Saba Melike'si aşktan beslenen bir tanrıçadır. Eski Ahit'teki iki siyahi kraliçeden biri olan Bilquis dizide de siyahi olarak resmedilmiştir. Baştan çıkarma konusunda uzman olan bu tanrıça Amerika'da bir evsiz olarak karşımıza çıkar. Dijital çağa ayak uyduramayan Belkıs ona tapanlar olmayınca güçten düşmüş ve unutulmaya yüz tutmuştur. Yeni tanrılardan Teknoloji Çocuk ona yeni bir aşık bulma yöntemi olan Tindler uygulamasını önerince Belkıs tekrar hayat bulmak için yeni tanrılarla bir anlaşma yapar. Bir süre kendisini ona tapacak kadar arzulayanlarla avutur ancak daha sonra bu durumla yaşayamamaya başlar. Aşka olan inancından dolayı savaşa karşıdır. Bu sebeple ilk savaşta eski tanrıları desteklese de daha

sonra tarafsız bir pozisyon alır. Bunun üzerine yeni tanrılar onun üzerindeki baskılarını arttırır. Baskılar dayanılmaz hale gelince bir kırılma yaşar ve uzun zamandır gömülü olan eski güçleri ortaya çıkar. Dizinin 3. Sezonunda Belkıs aynı zamanda Shadow'un rehberi konumuna geçmiş, ona yol göstermiştir.

Mad Sweeney: Kendini Leprokon olarak tanıtan Mad Sweeney aslında Kelt mitolojisi ve İrlanda efsanelerinde kısa boylu, yeşil kıyafetler giydiği ve paraya çok düşkün olduğu söylenen yaratıklardır. Dizideki karakter pek kısa boylu olmasa da paraya olan düşkünlüğü ile mitolojideki tanıma uymaktadır. Mad Sweeney geçmişte ettiği bir yemin yüzünden Mr Wednesday'a borçludur ve o ne isterse yapmak zorundadır. Yolculuk boyunca Shadow'un karısının öldürülmesi de dahil Wednesday'in birçok pis işini o yapar. Mad Sweeney aslında eskiden çok güçlü olan ama daha sonra delirmiş ve sonsuz gezme aşkı ile lanetlenmiş bir kraldır.

İfrit: Dizide Arap bir taksi şoförü olarak karşımıza çıkan İfrit aslında Arap Kültürü'nde, İslamiyet'te ve Hristiyanlık'ta adı geçen cin ailesine mensup bir yaratıktır. Cinler her ne kadar tanrı olmasalar da insanlar üzerindeki etkilerinden ve sahip oldukları ele geçirme güçlerinden dolayı oldukça önemli bir yere sahiptir. İfrit de aynı Mad Sweeney gibi Mr Wednesday'a borçlu olduğu için onun tarafında savaşa katılanlardandır.

Mr İbis & Mr Jacquel: Mr İbis Mısır Mitolojisindeki bilgelik tanrısı Thoth, Mr Jacquel ise ölümler tanrısı, mezarların koruyucusu ve kayıp ruhlar rehberi Anubis'tir. Mısır mitolojisinin en önemli tanrılardan biri Thoth Ra'ya rapor tutar her şeyi yazardı (Pinch, 2020). Dizide de olan biten Mr İbis'in sürekli olarak tuttuğu raporları takip ederek anlatılmıştır. Bu iki tanrı dizide bir cenaze evini işletmekte aynı mitolojideki gibi ölenlere öteki dünyaya geçişte yardım etmektedir. Başından beri eski tanrıların yanında olan bu iki Mısır tanrısı ne zaman başları sıkışsa Odin ve Shadow Moon'a yardım etmiş, gerektiğinde onları düşmanlarından koruyup saklamıştır.

Mr. Nancy- Anansi: Mr Nancy adı Ganalı Anan halkının efsanelerinden ve Ananse yani örümcek kelimesinden türetilmiş Afrika tanrısıdır. Aynı zamanda örümcek olarak da anılan bu tanrı düzenbaz ama bilge bir tanrıdır. Bilgelikliğini göremeyenlerle eğlenmesiyle ünlüdür. Ayrıca Afrika mitolojisine göre gökyüzü tanrısı Niame'nin aracısıdır, emirlerini ondan alır ve onun adına doğa olaylarını yönetir. (Mazzucco, 1998, s.8) Mr Nancy dizide Amerika'ya kendi isteğiyle gelmemiş tek tanrıdır. Ona inan zenci Afrikalıların köleleştirilerek zorla Amerika'ya getirilmesiyle birlikte mecburen onlarla aynı kaderi paylaşmıştır. Bu nedenle sisteme, Amerika'ya, Batılı yaşam tarzına ve özellikle de bu sistemin temsilcisi yeni tanrılara şiddetle karşıdır. Shadow'un kendi kimliğini keşfetmesi için ona rehberlik etmeye çalışır.

Czernobog: Slav mitolojisinde Karanlık Tanrısı olarak adı geçen tanrıdır. Kötü Şans Tanrısı ya da Şeytan Tanrı olarak da bilinir. Elindeki büyük çekiçle can almak en büyük tutkusudur. Czernobog ölümün, kötülüğün ve karanlığın vücut bulmuş halidir (Dixon&Kennedy, 1998, s.52). Czernobog dizide her şeyden mutsuz, sürekli sinirle etrafa sataşan, durmadan içki ve sigara içen huysuz bir ihtiyardır. Kız kardeşleriyle birlikte yaşadığı Amerika'da unutulduğu, dolayısıyla inanı ya da onun için kurban vereni kalmadığı çalıştığı mezbahada inekleri öldürerek ölüm ve kana olan tutkusunu tatmin etmeye çalışmaktadır. Elindeki çekicinin gücü Mr. Wednesday için önemlidir ve kız kardeşlerinin de telkiniyle onu kendi tarafına çekmeye çalışır. Czernobog Eski Tanrılar'ın tarafına geçmeye pek istekli gözükmesine de öldürmeye olan özlemi ve Shadow'un hayatı üzerine girdikleri bahis onu savaşı desteklemeye iter. Yeni tanrıları ve yapmayı planladıklarını gördükçe Eski Tanrılar'ın birleşmesi ve tamamen yok edilmeden önce savaş başlatılması gerekliliğine inanır. 3. Sezonunda Mr. Wednesday'in savaştan vazgeçmemesi için mücadele eder, son dakikaya kadar onu korumaya çalışır.

Demeter: Yunan Mitolojisi'nde bereket, tarım ve hasat tanrıçası olarak bilinen Demeter, en genel tanımıyla doğaya yön veren, ekinleri yeşerten bereket tanrıçasıdır, doğa anadır ya da bir diğer adıyla toprak anadır. Antik Yunan'da en büyük ve önemli tanrılardan biri olan Demeter yaşam yaratan, toprağa can veren, yağmur yağdıran, ekinleri çoğturandır (And, 1962, s.8). Dizide Demeter Odin'in eski karısıdır ve bir rehabilitasyon merkezinde inzivaya çekilerek yaşadığı acıları unutmaya çalışmaktadır. Çünkü iki tanrının aşkı arasında kalan

Demeter Odin'i tercih etmiş, ikisinin bir kızı olmuş ancak daha bebekken ölmüştür. Odin en zor zamanında karısının yanında durmamış, onu acısıyla baş başa bırakıp ortadan kaybolmuştur. Demeter bu acıyı atlatamamış ve o da izini kaybettirmeyi seçmiştir. Uzun zamandır kendi isteğiyle bu merkezde kalmaktadır ve etrafındaki hiç kimse onun bir tanrıça olduğunu bilmez. Odin onun yerini bulur, kendi tarafında savaşa katılmaya ikna etmeye çalışır ve hatta tekrar kalbini çalabilmek için elinden geleni yapar. Sonunda kendi varlığını ve tanrıçalığını hatırlayan Demeter, Odin'e geri dönmek ya da savaşa katılmak yerine doğayla bütünleşerek kaybolur.

Nornlar: İskandinav Mitolojisinde kader tanrıları olarak bilinen Nornlar üç kız kardeştir ve bu kız kardeşlerden en yaşlısı Urd geçmişi, ortanca Verdandi bugünü ve en genci Skuld geleceği temsil eder. Yunan Mitolojisindeki Moirai tanımı ile benzerlik gösteren Nornlar hayat ağacının bakımı ile görevlendirilmiştir. Aynı zamanda bu ağacın altında insanlığın kaderinin ağlarını da örmektedirler (Özkan, s.70). Dizide hayat ağacını koruyan ve nöbeti tutacak olanı hazırlayan kardeş tanrıçalar olarak işlenmiştir. Shadow babası için nöbet tutmaya karar verdiğinde onu bu kutsal göreve hazırlar ve zamanı gelince hayat ağacına teslim ederler.

Yeni Tanrılar

Mr World: Mr World sürekli kılık değiştiren, planına uygun olarak ne gibi görünüm gerekiyorsa ona bürünebilen, manipülasyon ve hile yeteneği olan bir yeni tanrıdır. Bütün yeni tanrılar onda çekinir, eski düzeni ve dolayısıyla eski tanrıları yok etmeye niyetlidir. Mr World'ün asıl kimliği şu ana kadar yayınlanan 3 sezonda tam olarak açıklanmamıştır. Neyin tanrısı olduğu, nasıl olup da yeni tanrıların hepsinin bir şekilde ondan çok korktuğu, gücünü nereden aldığı, neden düzeni değiştirmek istediği ya da eski tanrılara olan düşmanlığının sebepleri bilinmez. Ancak Dünya'nın kendisi olduğunu iddia edenler çoğunluktadır. Diğer bir tahmin ise Mr World'ün internet sayfalarının başındaki www'nun açılımı olan "world wide web" in kısaltması olduğu yani interneti temsil ettiği. Her türlü gelişme ve bağlantı için internete ihtiyaç duyan yeni tanrılar bu nedenle Mr World'den korkmaktadır. Bu her ne kadar akla en yakın açıklama gibi gözükse de Mr World'ün 3. Sezonun sonunda söylediği "Benim en iyi olduğum şey hiledir." sözü ve kılık değiştirme yetenekleri bize İskandinav Mitolojisinin bir diğer önemli tanrısı Loki'yi işaret etmektedir. Loki bazı kaynaklarda Odin'in kardeşi bazılarındaysa üvey oğlu olarak tasvir edilmiştir. Şekil değiştirme haricinde bir gücü yoktur; hilebaz, açığız, hin, tutkulu ve acımasızdır (Gaiman, 2018).

Tecnical Boy: Uçarı yaramaz genç tanrı Teknoloji Çocuk burada teknolojinin kendisini temsil etmektedir. Telefonun icadından itibaren gücü giderek artan, dijital çağda gücünün doruğuna ulaşan bu toy tanrının günümüzdeki en güçlü silahı yapay zekadır. Mr World'ün verdiği görevleri heyecanı ve toyluğu yüzünden hep başarısızlıkla bitirken, medya ve yeni medyayı en güçlü rakipleri olarak görür. Onları küçümser. Yeni tanrıların en önemlisinin kendisi olduğunu düşünmekte ve bu nedenle çoğu zaman kibirli ve şımarık bir çocuk gibi davranmaktadır. 2. sezonun sonunda yapay zekaya dönüşür ve tüm sistemlere hâkim olur. Bir ara medya ve yeni medya karşısında önemini yitirse de yapay zekayla birlikte tekrar Mr World'ün gözdesi olur. Eski tanrılardan nefret eden, var olduğu ilk zamanlarda karşılaştığı zalimliklerden dolayı insanlara öfkeli bir tanrıdır. Belkis ile savaşında duygu kavramı ile tanışır ve bu onda bir çeşit sistem arızasına neden olur. Teknoloji Çocuk yeni tanrılar ile eski tanrılar arasındaki savaşın kilit noktasıdır. O nedenle Mr World sürekli onu kontrolü altında tutmaya çalışır.

Media/Yeni Medya: Yeni tanrılar içinde insanlar üzerinde en etkili olan Medyadır. İnsanların izlemesi onun için tapınma anlamına gelir ve izlemenin bir bağımlılık olduğu günümüzde en çok inanana sahip olan tanrı konumundadır. Üstün manipülasyon yeteneği sayesinde yeni tanrıların her türlü planını çoğunluğa kabul ettirir. Medyanın tek bir yüzü yoktur. Zamana ve duruma göre karşımıza unutulmaz popüler medya yüzleri, David Bowie, Marlin Moonre gibi suretlerde çıkar. Mr World'ün en büyük silahı ve en güçlü kozudur. Shadow Moon'u takip eder ve fikrini değiştirip onu yeni tanrıların tarafına geçirmek için uğraşır. 2. Sezonun sonunda kendini New Media yani Yeni Medyaya dönüştürür. Bunu yaparken internet ile birleşir ve yepyeni bir görünüme bürünür.

Arada Kalmış – Yarı Tanrı Shadow: Dizinin ana karakteri Shadow sıradan bir insanken babasının bir tanrı olduğunu öğrenmesi ile hayatı değişen ve bu noktadan sonra sıradan her şeyini geride bırakıp kendini Wednesday'in davasına adayın bir yarı-tanrıdır. Her ne kadar şu ana kadar yayınlanan 3 sezonda da Shadow'un ne olduğu tam olarak açıklanmamış olsa da ölümler dünyasında yaptığı gezintiler, normal bir insanın sağ çıkamayacağı durumlardan sağ çıkması, gelecekte olacaklara dair sanrılar görmesi ve diğer tanrılarla sürekli iletişim halinde olabilmesi gibi özellikler sebebiyle normal bir insan olmadığı kesindir. Babasının tanrı olması ona mitolojik olarak yarı tanrı olma özelliği verse de aslında şaman olma olasılığı da ihtimaller arasındadır. Sanrı göreceği zaman transa benzer bir duruma geçmesi bu tahmini güçlendiren unsurların başında yer almaktadır. Çile çekmesi, gökyüzüne yükselmesi, rüya ile gerçek dünya arasında gidip gelmesi, tanrılar ruhlar ve ölümler arasında kapılar açabilmesi gibi özellikleri yine şamanlarla aynıdır. (Eliade, 1989, s:511) Shadow'un İskandinav Mitolojisinde Odin'in oğullarından biri olan Baldur olduğu da bir diğer ihtimaldir. Bu ihtimal Baldur'un aynı Shadow Moon'unki gibi rüyalarında geleceği görme yeteneğinin olması, Laura öldüğünde Shadow'un etrafında Işığın tanrısı olması sebebiyle Baldur'un da etrafında bulunan ışık halesinin aynısından görmesi ve elbette Odin'in oğlu olması sebepleriyle ortaya çıkmaktadır.

AMERİCAN GODS ve MEDYA / YENİ MEDYA

Dizide daha birinci bölümden itibaren yeni tanrıların ana karakter olan Shadow'u elde etme, bildiklerini öğrenme ve kendi taraflarına geçme için ikna etme çabalarını görüyoruz. Bunu kimi zaman kaba kuvvetle, tehditle yapmaya çalışıyorlar kimi zamansa bir şeyler vaat edip aklını çelmeye çalışarak. Zorla taraf değiştirtme görevi Teknoloji tarafından üstlenilirken, ikna etme kısmı medyanın görevi oluyor. Medya elindeki her türlü cazibeyi kullanarak Shadow'u kendi taraflarına çekmeye çalışıyor. Kimi zaman Shadow'un hayranı olduğu çekici bir Hollywood yıldızı olarak karşısına çıkıyor, kimi zamansa ona ün, şöhret ve para vaat ediyor. Bunları yaparken de adeta bir pazarlama stratejisi ile hareket ediyor. Reklam kampanyası gibi sunulan teklifler her seferinde Shadow tarafından reddediliyor.



Resim 1. Shadow ve Medya Tanışma Sahnesi.

Kaynak: American Gods (2017)



Resim 2. Shadow ve Medya Tanışma Sahnesi

Kaynak: American Gods (2017)

Dizinin 1. Sezonunun 2. bölümün 25. Dakikası ile 28. Dakikası arasında geçen süper market sahnesinde ana karakter Shadow Moon bir süper markete gider, marketteki televizyon ekranlarından birindeki siyah beyaz dönemin ünlü oyuncularından Luccille Ball'un görüntüsü Shadow Moon ile konuşmaya başlar. Bu aslında her seferinde karşımıza farklı bir televizyon karakteri ile çıkan Medya Tanrısıdır. Shadow Moon panikle televizyonun fişini çekse de Medya Tanrısı tekrar ekrana dönmeyi başarır. Medya tanrısı ona: "Ekran bir sunak. Kurban sundukları benim. O zamandan bu zamana kadar. Altın Çağ'dan Altın Çağ'a. Yan yana oturup, birbirlerini görmezden gelip, kendilerini bana bırakıyorlar. Şimdi kucaklarında ve ellerinde daha küçük ekranlar tutuyorlar ki büyük olanı izlemekten sıkılmasınlar. Zaman ve ilgi, koyun kanından daha iyi..." Shadow'a kendilerine katılmasını söyleyen Medya daha sonra geleceğin kendileri olduğunu ve zaten her şeyi ele geçirmiş olduklarını şu cümlelerle açıklıyor: "Gelen biziz. Zaten buradayız. Bizler kendi kendini kullanan arabalarız, 3D yazıcılarız, deri altı zaman ayarlı insüliniz. Senin yaşlı patronun ise otoban kenarında portakal satıyor ve organik bile değil. Biz şimdiiyiz ve yarınız ve yarın ve yarın ve yarın. Ve o artık dün bile değil. "Buradaki diyaloglardan da anlaşılacağı üzere Medya kendini bugünün ve geleceğin en önemli tanrılarından

biri olarak görüyor. İnsanların ona tapınma biçimiye onu izlemek, takip etmek, onu izlemek uğruna her şeyden vazgeçmek. Medya kendisine insanların onun için neyi feda ettiğini sorduğunda “Zaman ve bazen de birbirlerini” diye cevap veriyor. Gerçek ilişkilere zaman ayırmayan insanların zamanlarını medyaya vermesi ve ilgilerinin hep medya üzerinde olması onun için bir çeşit ibadet olarak tanımlanıyor. Burada günümüz insanın izleme bağımlılığı, gelişmeleri kaçırma korkusu eleştiriliyor. İnsanların artık tamamen teknolojiye bağımlı olduğu ve ilerleyen zamanlarda arabaların yapay zekalar tarafından sürülmesi, her şeyin üç boyutlu yazıcılarda yazılarak üretilecek olması hatta sağlığımızın bile dijital araçlar tarafından kontrol altında tutulacak olması insanlığın gidişatının da bir göstergesi. Eskiye takılı kalanların ve eski yöntemlerle yaşamını sürdürmek isteyenlerinse bu sistemde var olma şansı yok.



Resim 3. Medya İkna Sahnesi

Kaynak: American Gods (2017)



Resim 4. Medya İkna Sahnesi

Kaynak: American Gods (2017)

1. sezon 5. Bölüm 21. Dakikada David Bowie kılığında karşımıza çıkan Medya, Technical Boy'dan Shadow'dan özür dilemesini ister, Technical Boy ise Mr Wednesday'ın adam topladığını anlatmaya çalışır. Burada Medya “Şehitlik popüler bir adam toplama yöntemidir.” diyerek eski tanrıların ve eski din adetlerini küçümsememesi gerektiği konusunda Technical Boy'u uyarır. Aynı bölümde 38. dakikada bu sefer Marilyn Monroe olarak karşımıza çıkan Medya, yanında Technical Boy ve Mr. Wednesday ile Shadow Moon ve Mr. Wednesday'ı kendi taraflarına katılmaya ikna etmeye çalışır. Burada Mr. World insanlar hakkında her şeyi bildiğini söyler, adını soyadını, kan gurubunu, sevdiği peynirden en çok neyden nefret ettiğine kadar her şeyi bilmektedir. Ona olan her şeyin kayıt edildiğini, depolandığını ve hatırlandığını söyler. Buna Hayat Kitabı demektir. Bunları anlatırken Mr World Shadow'un yüzüne dönüşür ve onun seks yaparken takındığı surat halini gösterir. En özel anlar bile kayıt altındadır. Technical Boy ise burada Mr. Wednesday'a teknolojinin geliştiğini, hepsinin evrimleştiğini, hep beraber evrimleşmenin kendisi için bir onur olacağını söyler. Ayrıca Shadow'dan onu asmaya çalıştığı için özür diler, özellikle siyahi birini asmak Amerika'nın geçmişini de düşününce yanlış bir harekettir. Onlara evrimleşme konusunda yardım edebileceğini düşünmektedir. Fikirleri, davranışları, inançları daha önce görülmedik şekilde etkileyebildiklerini anlatır. Bu noktada sözü Medya devralır ve onlara seyircilerini bulmaları konusunda yardım edeceklerini söyler. Onlara bir güncelleme teklif etmektedirler, bir birleşme. Birleşmeyi Medya şampanya ve patates cipsinin birleşimine benzetir. Mr. Wednesday Mr World'e teklifi kabul etmezse ne olacağını sorduğunda World onun bir bireyci olduğunu ve bunun artık modasının geçtiğini söyler. Ona göre her şey sistemin dahilindedir. Tek bir küresel pazara sunulmak üzere tasarlanmış tek bir ürün onun idealidir. Mr. World'ün “Göster ona!” demesiyle Medya odadaki tüm duvarları ekrana çevirir. Bir reklam filmi tadında Medya onlara teklif ettiği Odin Rehber Uydusu'nu anlatmaya başlar. Bu Kuzey Kore'den fırlatılacak olan bir haberleşme uydusudur. Uyduya Odin'in adının verileceğini söyler. 24,9 milyon insanın fırlatılışını izleyeceği bu uydu sayesinde herkes Odin'in adını öğrenecektir. Ona ün ve para vaat etmektedirler. Tüm bu sunum reklamvari bir havada hazırlanmıştır. Parlak efektler, hızlı bir müzik fonu doldurur. Mr World güncel ve kalıcı olanın bu olduğunu söyler. Mr World kendisinin insanlığa anlam verdiğini onlarınsa sadece insanların zamanlarını çaldığını söyler, Medya insanların zamanlarını vermek istemelerinin kendi suçları olmadığından bahseder.

Dizinin 1. Sezonun final bölümünde Paskalya bayramı için toplanmış tanrıların eğlencesinde Medya eski tanrılarla görüştüğü için kızdığı Paskalya Tanrısını tehdit eder. Ona görüntüsü olmayan bir tanrının unutulup yok olacağını söyler. Paskalya medyada yanlış bir imajla temsil edildiğini düşünmektedir ama Medya böyle düşünüyorsa bu hislerle yaşamayı öğrenmesi gerektiğini, sonuçta azizlerin bile bu şekilde gösterildiğini söyler. Ona göre dünya artık ateisttir ve dinler evrimleşmelidir. Bu sırada söze giren Mr. Wednesday dinlerin yeniden yayılmasıyla tekrar canlanabileceğini savunur. Medya dağıtımı yapanların kendileri olduğunu, platformları ve mekanizmayı, dolayısıyla tüm akışı kontrol ettiklerini söyler. Bu sırada ortaya çıkan Mr World tüm silahların kendilerinde olduğunu, savaşlar da savaşmalar da kazananın her zaman kendileri olacağını anlatır.



Resim 5. Medya'yı Bulma Sahnesi

Kaynak: American Gods (2017)



Resim 6. Medya'yı Bulma Sahnesi

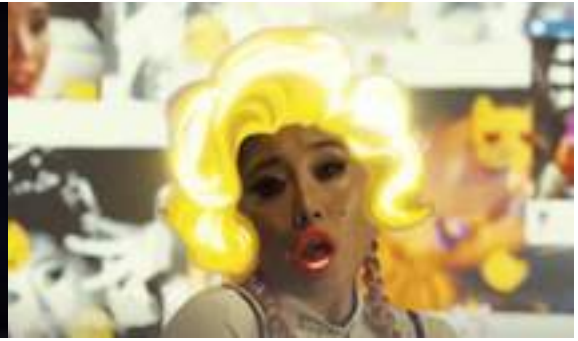
Kaynak: American Gods (2017)

Dizinin medya ve sosyal medya kavramlarına en çok yoğunlaştığı ve yer verdiği sezonu 2. sezonudur. 2. sezonun ilk bölümünün giriş sekansında yenilgiye uğramış olan yeni tanrılar toplanırken, Mr World Teknoloji'ye Medya'yı bulmasını ister. "En iyi satış elemanım olmadan savaşı satamam. Medyayı bul" der. Burada medyaya toplumları savaşlara ikna etme, savaşı pazarlama aracı olarak işaret edilmiştir. Teknoloji bir an önce savaşa girmek isterken Mr World hazırlık yapılmadan, uygun ortam oluşturulmadan savaşa giremeyeceklerini anlatır. Medya dünyada oluşacak bir savaşın ön hazırlık alanı, satış aracı, dolayısıyla var olma sebeplerinden biridir. Aynı bölümde Mr World Amerika'nın tüm dünyayı izlemek için kurduğu sisteme girip düşmanlarını takip etmek ister, görevlinin bu sisteme girebilme yetkisinin sadece Amerikan Başkanı'nın yetkisinde olduğunu söylemesi üzerine Mr World "Başkan dediğin uydurma bir şey. Ben o adamın arkasındaki adamın arkasındaki adamım. Atış Operasyonu, Aya İniş, Roswell, Compton Kokain Savaşları... Benim için çalışıyorsun. Hep benim için çalıştın." sözleriyle Amerika'daki başkanların önde görülen kuklalar olduğunu, Amerikan siyasetinde olan biten her şeyin planlı olduğunu, Aya İniş'ten uzaylıların dünyaya indiği ve sonrasında medya tarafından olayın örtbas edildiği Roswell olayına kadar her şey aslında manipülasyondan ibaret olduğunu açıklar. Burada kullanılacak sistemin adı Argus'tur ve o da bir tanrıdır. Argus dünyada olan biten her şeyi izleyen ve kayıt altına alan, fiber optik altyapılı bir yazılımdır ve çok güçlü bir tanrıdır, Mr World ona dünyanın gözü diye hitap eder ancak vücudunda birçok göz olan Argus aslında kördür. Çünkü gözler başkasının görmesi içindir. Özellikle uydu sistemleri ve dronların hayatımıza girmesiyle Argus'un dünya üzerinde gözlemlemeyeceği kayıt altına alamayacağı hiçbir şey kalmamıştır. Argus (Audit Record Generation ve Utilization System) gerçekte merkezi Amerika Utah'ta bulunan bir internet ağı, servisi ve sunucusu izleme sistemidir. Dünya üzerindeki her türlü internet akışını hem ses hem de video bazında izler, değerlendirir, kayıt altına alır ve raporlandırır (Wan&Chang&Chen&Wang, 2018). Burada Argus yeni tanrıların kötücül amaçları için kullanmak istedikleri bir araçtır. Ancak Argus iki taraflı oynamış ve hem eski tanrılarla hem de yeni tanrılarla anlaşmış, iki tarafa da istediği görüntüleri vermiştir. Medya ile birlikte Argus'u ikna etmeye giden Teknoloji istediğini alamayınca Medya seksi bir şekilde Argus'a yaklaşır ve ona birleşmeyi önerir. Birleşirlerse Mr World'e ihtiyaçları kalmayacak hem her şeyi gösteren hem de her şeyi gören olacaklardır. Burada Medya tüm seksapelinin kullanarak Argus'u etkiler. Aralarında cinselliği çağrıştıran bir birleşme yaşanmak üzereyken bu birleşme Wednesday tarafından engellenir. Burada sistemin hem izleyen, kayıt altına alan hem de izlenecek olanı belirleme özelliğine değinilmiş ve bu ikisinin tek bir kaynaktan olması tüm düzenin bozulması olarak tanımlanmıştır.

2. Bölümde Teknoloji kendilerinden kaçan Medya'yı bulur. Ancak Medya hazır olmadan savaşa katılmak istememektedir. Teknoloji onu zorlar ama Medya saklanmaktadır. Bu sırada bir cep telefonuna görüntüsünü yansıtan medya Teknoloji tarafından yakalanır. Teknoloji burada "Beni küçümsemek ölümcül bir hata. Benim makineme kolayca girip çıkabileceğini mi sanıyorsun? Ben insanlığın en büyük başarısıyım. Onların pusulası benim. Ben ikili değerim. Ben olmadan hiçbir şey dönmez...Şimdi en utandığın kılık neyse ona bürün ve ortaya çık!" der. Bu cümlelerde Teknoloji kendini insanlığın yol göstereni, yönünü tayin eden, ona yön veren yani onun pusulası olarak tanımlamış ve insanlığın en büyük başarısı olduğunun altını çizmiştir. Burada insanlık bugün hareketlerini, kararlarını, hayatının yönünü Teknoloji sayesinde çizdiği vurgulanmış, insanın teknolojiyi değil teknolojinin insanı yönlendirdiği, yönettiği vurgulanmıştır. Burada söz geçen ikili değer ise başta bilgisayar ve internet olmak üzere günümüzün vazgeçilmez tüm elektronik aletlerinin işletim sistemlerinin temeli olan 0 ve 1 rakamlarıdır. Tüm elektronik aygıtların onun sayesinde çalıştığını ve bu nedenle o olmazsa dünyada hiçbir şeyin dönmeyeceğini ifade eder. Burada İngilizce "Spin" yani dönmek kelimesi çift anlamlı olarak kullanılmıştır. Birincisi işlerin yürümesi, çarkların dönmesi anlamında diğeryse dünyanın dönmesi anlamında. Bu bağlamda Teknoloji dünyadaki her şeyin ve hatta dünyanın dönüşünün bile kendisine bağlı olduğunu ima etmiştir.



Resim 7. Yeni Medya Dönüşüm Sahnesi
Kaynak: American Gods (2017)



Resim 8. Yeni Medya Dönüşüm Sahnesi
Kaynak: American Gods (2017)

2. sezonun 3. Bölümünde Medya kendini yeni sürümüne yükselttikten sonra rengarenk bir ekranın içinden daha genç, daha renkli bir görünümle çıkar. Mr World onu görünce Medya diye seslenir o ise "O çok eskidi. Karşınızdaki yeni." Deyince My World ona "Yeni Medya" diye hitap eder. Burada daha önceki Marilyn Monroe görünümünde söylediği doğum günü şarkısını söyler. Şarkıyı söylerken animasyon olarak kafasına sarı saç görünümü eklenir. Teknoloji "Bunun neresi sürüm yükseltme?" diye sorar. Yeni Medya'nın görüntüsü artık nereye ait olduğu belli olmayan, Asyalı görümlü ama tam bir Amerikalı gibi konuşan, seksi davranan ama çocuksu giyinmiş, kimliksiz, ülkesiz, yaşsız bir hal almıştır. Burada yeni medyanın tüm dünyayı kapsayan, tek bir kültüre ait olmayan, melez ve küresel yapısına bir gönderme yapılmıştır. Bu yeni yapı aynı zamanda kendinin bir önceki haliyle bile dalga geçmekte onu gerçek üstü bir şekilde yeniden canlandırmaktadır. Buradaki animasyon efekti yeni medyanın gerçeklik kavramını kırması, efektler, aplikasyonlar ve animasyonlarla gerçeği istediği forma sokma özelliğini yansıtmaktadır.

2. sezonun 4. Bölümü dünyayı farklı algılayan, her şeyi dijital olarak gören bir çocuğun hikayesi ile başlar. Bu çocuk ilerleyen yaşında Teknoloji ile tanışır, Teknoloji ona yol gösterir ve o da birçok dijital buluş yaparak dünyanın en önemli şirketlerinden biri haline gelir. Bu adam ileride yapay zekayı da geliştirecek olan ve Silikon Vadisi'nin en büyük şirketinin sahibi olacak kişi, CEO'dur. Ancak aradan yıllar geçip Teknoloji ondan savaşlarında yardım isteyince Mr World'ün ona sunduğu imkanları tercih edip Teknoloji'yi bir anda unuttur ve ona inanmayı bırakır. Burada yapay zekanın duygudan uzaklığı, kendini geliştirmek için her türlü yolu denemesi ve insani olmaması vurgulanmıştır. Yine aynı bölümün final sekansında Mr World ve Wednesday karşı karşıya gelir. Başlattıkları savaş ve kayıpları üzerine konuşurken konu paraya gelir. Savaş para gerektirmektedir ve parayla ilgilenen tanrı Para tarafsızdır. Mr World paranın da artık kendi taraflarında olduğunu şu sözlerle ifade eder: "Artık beşler, onlar ya da yirmiler yok. Para ya da altın yok. Hiçbir fiziki

konumu olmayan banka hesaplarına, fiber optik kablolarla ışık hızında gönderilen, dijitalleşmiş ve şifrelenmiş sıfırlar ve birler var.” Dünyadaki her şey gibi para sistemi de dijitalleşmiş, kontrol altına alınmıştır.

2. sezonun final bölümü medyanın kitleler üzerindeki etkisini anlatan bir sahne ile başlar. Radyonun tüm evlerde dinlendiği 50’li yıllarda bir aile akşam haberlerini dinlemektedir. Radyodaki spiker büyük bir patlamanın sonrası olay yerinden canlı yayın yapmaktadır ve bir uzay gemisinin düştüğünü, içinden yılanla ahtapot arası tuhaf görünümlü, korkunç yaratıkların indiğini söyler. Radyodan çılgınlıklar gelmektedir. Evde bir panik havası başlar. Aile arabalarına inip kaçmaya başlar. Ertesi gün tüm gazeteler uzaylı istilasını yazmıştır. Ardından Mr World ‘ü bir Hollywood stüdyosunda görürüz. Uzaylılarla ilgili bir film çekilmektedir ve yönetmen koltuğunda da Mr World oturmaktadır. Mr World kameraya dönüp konuşmaya başlar. Toplumların sevgi ile değil korku ile düzene sokulacağını, dünyanın sevgi ile değil korku ile döndüğünü söyler. Burada korkuyu yaratan da kitleleri buna inandıran da medyadır. Olmayan bir şeyi varmış gibi gösteren, olan bir şeyi olmamış gibi de gösterebilir. Medya toplumun dizginleyicisi, kural koyucusu konumundadır. Medyanın gücü Mr World’ün şeytani tavırlarıyla anlatılır: “Sevginin dünyayı dönüştüreceğini söylüyorsunuz. Dönüştürmez. Geceleri kapınızı komşunuzu sevdiğiniz için kilitlemiyorsunuz. Onlardan korktuğunuz için kilitliyorsunuz. Korku düzendir. Korku kontroldür. Korku güvendir. Korku kurgudur... Korku hayal ürünüdür. Beyninizin yarattığı bir şeydir. Ne kadar korkarsanız, o kadar inanırsınız!”



Resim 9. Tanrı Dokunuşu Sahnesi

Kaynak: American Gods (2017)



Resim 10. Tanrı Dokunuşu Sahnesi

Kaynak: American Gods (2017)

2. Sezonun final bölümünde yapay zekayı iyice geliştiren CEO bilgisayar ekranında bir suret yaratır. Kendi eserine hayran hayran bakarken birden Teknoloji yenilenmiş bir görüntüyle odada belirir. Teknoloji yapay zekâ ile birleşmiştir. Burada CEO Tevrat’tan alıntı yapar ve “Yakup gün ağarınca kadar meleklerle gürleşti. Melek dedi ki ‘Beni bırak gün ağardı.’ Bilim tanrı ile gürleşebileceğimiz tek şey.” Burada sözü geçen ayet Tevrat’taki Yaratılış 32/22-25 ayetidir ve Yakup’un tanrı ile yüzleştiği ve tanrı tarafından kutsandığı anı anlatmaktadır. (URL-5) CEO tanrısı Teknoloji’nin kendisini kutsayacağını düşünmektedir. Teknoloji ise ona “Neden tanrı ile gürleşmek isteyesin ki?” diye sorar. CEO “Çünkü biz onun suretinden yaratıldık, eşleşebiliyoruz diye merak ediyorum.” diye cevap verir. İkisinin bir sonraki sahnesinde Teknoloji “Bir tanrıya dokunduğunda ne olacağını sanıyorsun?” diye sorar ver CEO “Bir ışık huzmesi gibi bir şey.” Diye cevap verdikten sonra CEO’nun ofisindeki tüm sistemler alarm vermeye başlar. Sisteme bir sızma olmuştur. CEO şoke olur. Ne olduğunu anlamaya çalışırken Teknoloji “Siz tanrının suretinden yaratılmadınız. Biz sizin suretinizden yaratıldık. Bütün kusurlarınızla birlikte; hırs, kibir.” der ve Yaratılış 32 ayetinin devamını okur: “Ve onu yenemeyeceğini anladığında Melek Yakup’un kaçasına dokundu, böylece Yakup büküldü.” Ve CEO’ya dokunur. CEO ölecek gibi olduğunda onu bırakır ve “Hayal ettiğin gibi miydi bir tanrı tarafından dokunulmak? Beni dizginle! Benim tek sınırim senin hayal gücün!” der ve sistemdeki transferi bitirir. Artık yapay zekâ sayesinde dijital olan her türlü sistemin, Amerikan ordusunun uydu, silah ve dronları dahil her şeyin kontrolünü ele geçirmiştir. Bu sahnede insanın yapay zekayı yaratarak bir süre sonra kontrolden çıkacak bir sistem üzerinden tanrılaşma çabası eleştirilmiştir.

Yine 2. Sezonun final bölümünde medya da tüm gücüyle yeni tanrıların yanında savaşmaya başlamıştır. Bu amaçla Shadow ve Wednesday'in yakalanabilmesi için sürekli tüm kanallarından yalan haberler yayınlamaya başlar. Yakalamayı başaramadıkça haberlerin dozunu da arttırır. Haberlere göre Shadow ve Wednesday 6 polis öldürmüş ve çok tehlikelidir. Televizyon izleyen Salim bu haberlerin doğru olup olmadığını sorduğunda Mr İbis “Haberlere şüphecilik ile yaklaşmanı öneririm. Şunu unutma bütün yazarların tuttuğu bir taraf vardır.” diye cevap verir. Salim daha sonra aynı haberlerde kendini de şüpheli olarak görür. Bu sırada kaçmak için hazırlanan Shadow’a televizyondaki haber spikerleri seslenip “Kendimi tekrar hatırlatayım. Beni tanımadın değil mi?” der ve Yeni Medya ekranda belirir. Daha sonra yüzler sürekli değişir. Ekrandaki yüzler tanınmış haber ve program sunucularıdır. Yeni Medya “Artık birçok yüzüm var. Hamle sırası sende Shadow Moon.” der. Ardından Roswell olayının radyo anonsu alaycı bir şekilde ekran yüzleri tarafından tekrarlanır. Ve yeni Medya “Bu saçmalık da bu kadar.” diye sözlerini bitirir. Bu sahne medyanın manipülasyon yapmasına göndermedir. İsteddiği haberi yapan medya var olan bir haberi de ortadan kaldırabilir.

SONUÇ

Medya yüzyıllardır sermaye ve iktidar guruplarının en büyük düşünü gerçekleştirmesindeki en önemli adım olmuş, dünyanın tek bir küresel pazar haline dönüşmesi ve istenen mesajların istenen her an hedef kitlelere iletilmesi amaçlarını yerine getirilmesinde büyük rol oynamıştır. Özellikle üçüncü dünya ülkelerinin medya kullanımı yoluyla Batılılaştırılması, modernleştirilmesi son yüzyılda Batı'nın en büyük küresel hedeflerden biri olmuştur (Kejanlıoğlu, 2004, s.67). Bu bağlamda American Gods'ta hikâyenin Amerika'da geçmesi, tüm tanrıların Amerika'da unutulması, yeni tanrıların da Amerika'da doğup güçlenmesi bir tesadüf değildir. Burada Amerika Batı'yı, emperyalizmi ve vahşi kapitalizmi temsil etmektedir. Bu sistem öyle vahşidir ki kendi çıkarlarına hizmet etmeyen hiçbir şeye var olma şansı vermez, göçmenlere, siyahlara, sisteme uyum sağlamayı reddedenlere, modernleşmeyenlere ve hatta tanrılara.

Bugün hayatımızın neredeyse her alanını kaplamış olan sosyal medya düşünme, yaşama ve davranış biçimlerimizi de derinden etkilemektedir, kısacası yeni medya yeni kültürel biçimlerin yaratılmasına büyük katkıda bulunur (İrvan, 1997, s.613). Dizide özellikle Mr World sürekli küreselleşmenin öneminden bahsederken ağzından neredeyse köpükler saçarcasına iştahı kabarıp ve küreselleşmenin ancak medya yoluyla olabileceğini anlatır. Oysa küreselleşme emperyalizm kavramını geçersizleştiren ve onun olumsuz anlamını olumluya çevirmeye çalışan modern bir kavramdır (Erdoğan, 2010, s.402). Mr World emperyalizmin her özelliğini üzerinde taşır ve tüm aç gözlülüğünü küreselleşmenin demokratikleşme, özgürleşme gibi bir takım güzel sonuçları olacağı propagandasıyla örtmeye çalışır. Bu karakterle, onu yapıp ettikleri ve söyledikleriyle her şeyden önce medyanın küreselleşmeye olan katkısı eleştirilmiştir.

Günümüzde giderek gelişen, hayatımızda günden güne daha fazla yer kaplayan iletişim teknolojileri gündelik hayatımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Özellikle gençler üzerinde bağımlılık derecesine varacak kadar etkili olan sosyal medya gerçek ilişkilerin, yüz yüze iletişimin, kısacası gerçek hayatın yerini almaktadır. Bu yönleriyle gerek akademisyenler gerek psikologlar gerekse sanatçılar tarafından ağır eleştirilere maruz bırakılan sosyal medya, incelediğimiz American Gods adlı fantastik dizide de oldukça ağır bir şekilde eleştirilmektedir. Dizide gördüğümüz yeni tanrılardan hiçbiri iyi değildir, hiçbiri insanlığın ya da dünyanın iyiliğini istemez. Onlar için önemli olan tek şey daha fazla beğenilmek ve daha fazla inanana sahip olmaktır. Bu amaçla yapacakları her şey onlar için kutsal ve mubahtır. İnsanlardan sürekli değersiz yığınlar olarak söz ederler ve onların istekleri karşısında insanlara ne olduğu umurlarında değildir. Özellikle yeni tanrıların başı olan Mr World dünyada kötü olan her şeyi temsil etmektedir. Açgözlülük, bitmez tükenmez bilmek hırsı, herkesi kontrol altına alma isteği ve film kötülerinin en büyük ortak noktası dünyayı ele geçirme arzusu Mr World karakterinde vücut bulmuştur. Dizi eski ve geleneksel olan hiçbir şeye saygı duymayan ve her şeyin yenilenmesi, değişmesi gerektiğini söyleyen yeni tanrılar üzerinden teknoloji bağımlılığını, öz değerlerini yitirenleri ve eskiye saygı duymayanları da eleştirmektedir. Yeni tanrıları hep kötücül ve duygusuz olarak tarif ederken eski tanrıları ise daha duygusal, daha iyi ve daha derinlikli karakterler olarak karşımıza çıkartır. Eski tanrılar aynı zamanda yaşlarının, görmüş geçirmişliklerinin bir sonucu olarak bilgedir. Yeni tanrılarsa hep toy, aceleci ve sığdır, dolayısıyla da hep yenilmeye ve kaybetmeye mahkumdurlar.

Burada sadece algoritmalar ve veriler üzerinden işleyen yeni dünya düzenine karşı bilgi ve bilgeliği önceleyen eski sistemler de yüceltilmiştir.

Dizi yeni ve eski, geleneksel ve modern arasında olan sonsuz savaşı tanrı metaforu üzerinden işlemiştir. Burada eski tanrılar kıymetli, köklü, eskiden gelen her şeyi temsil ederken yeni tanrılar kolay vazgeçilebilir, içi boş, sadece parlak görünümünden ibaret, yeni olan her şeyi temsil etmektedir. Dizide teknoloji ile içi boşaltılan insan ilişkileri, manevi değerler, aşk ve kutsallık gibi insanlık tarihine yön vermiş birtakım kavramlar yüceltilmiş ve yerine konmaya çalışılan sosyal medyada beğeni almak, internet üzerinden kurulan romantik ilişkiler, dijitalleşme ve yapay zekâ tarafından yönetilen dünya gibi her türlü modern kavram ve olgu eleştirilmiştir.

Özellikle 2. Sezonun final bölümünde yoğun olarak karşımıza çıkan medya/yeni medya/sosyal medya eleştirisi günümüz toplumlarının medya tarafından yönetilmesine odaklanmıştır. Medyanın toplumlara manipüle etmek için kullanılması, haberleri çarpıtması veya olmayan haberleri yaratması, çeşitli amaçlar için toplumlara ikna etmek için kullanılması, bu bağlamda medyanın güvenilmezliği yine dizinin en temel eleştiri noktalarıdır. Karşımıza en son versiyonuyla yani yapay zekâ olarak çıkan Teknoloji en gelişmiş haliyle en kötü haline de ulaşmıştır. Dünyadaki her şeyin kontrolünü eline geçirir ve bunları yine kötülük için kullanır. Burada Teknoloji'nin yaratıcısı olan insana dönüp "Siz bizim suretimizden yaratılmadınız, biz sizin hayal gücünüzden var olduk." demesi aslında verilmek istenen mesajların da özeti mahiyetindedir. Teknoloji ve medya dünyanın sonunu getirecek, insanlığı kaosa sürükleyecektir. Bu bağlamda dizinin fantastik eğlencelik bir drama kabuğunun altında genel olarak ağır bir modernizm, küreselleşme ve dijitalleşme eleştirisi özelliğini taşıdığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.

Boyd, D.M. (2008). *American Teen Sociality in Networked Publics*. Kaliforniya: Berkley Üniversitesi Yayınları.

Colum, P. (2002). *The Children of Odin: The Book of Northern Myths*. New York: Macmillan Yayınevi.

Dixon-Kennedy, M. (1997). *European Myth and Legend: an A-Z of People and Places*. Londra: Blandford Press.

Eliade, M. (1989). *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Londra: Arkana.

Erdoğan, İ. Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.

Gaiman, N. (2018). *İskandinav Mitolojisi*. İstanbul: İthaki Yayınevi

Gökler, M. E. & Aydın, R. & Ünal, E. & Metintaş, S. (2015) *Sosyal Ortamlarda Gelişmeleri Kaçırma Korkusu Ölçeğinin Türkçe Sürümünün Geçerlilik ve Güvenilirliğinin Değerlendirilmesi*, Anadolu Psikiyatri Dergisi. S:17(1).

Ingemann, J. E. (2016) *İskandinav Mitolojisi*. İstanbul: Mitoloji Tarihi Yayınları.

İrvan, S. (1997). *Medya Kültür Siyaset*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Kejanlıoğlu, D. B. (2004). *Türkiye'de Medyanın Dönüşümü*. Ankara: İmge Kitabevi.

Mazzucco, R. (1998). *African Myths and What They Teach*. Cultures and Their Myths. Yale University Press

Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınları.

Özkan, S. (2018). *Viking Mitolojisinin Temelleri ve Tarihsel Kaynakları*. Ortaçağ Araştırmaları Dergisi. C.1. S.1

Pinch, G. (2002). *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Robertson, R. (1999). *Küreselleşme, Toplum Kuramı ve Küresel Kültür*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Skocpol, T. (1985). *Bringing The State Back In*. New York: Cambridge University Press.

Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Wan, Y. and Chang, J. and Chen, R. and Wang, S. (2018). *Feature Selection Based Ransomware Detection with Machine Learning of Data Analysis*. 3rd International Conference on Computer and Communication Systems.

Yüçetürk, O. S. (1992), *Belkıs Maddesi*. c.5. İstanbul: TDVİA.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi:12.04.2021)

URL-2 <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi:12.04.2021)

URL-3 <https://www.imdb.com/title/tt1898069/> (Erişim Tarihi: 17.05.2021)

URL-4 <https://islamansiklopedisi.org.tr/belkis> (Erişim Tarihi:12.04.2021)

URL-5 <https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku> (Erişim Tarihi:15.04.2021)

SOSYAL MEDYANIN POPÜLER KÜLTÜR İNŞASINA ETKİSİ: “LA CASA DE PAPEL ÖRNEĞİ”

Yusuf KÖKDEN
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
yusufkokden@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2692-0513

Ayten ÖVÜR
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
aytenovur@aydin.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-2497-9703

<i>Atf</i>	Kökden, Y. ve Övür, A. (2021). SOSYAL MEDYANIN POPÜLER KÜLTÜR İNŞASINA ETKİSİ: “LA CASA DE PAPEL ÖRNEĞİ”. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1162-1171.
------------	--

ÖZ

Günümüzde sosyal medya, toplumun hatırı sayılır çoğunluğu için hayatlarının rutini içerisinde yer almaktadır. Bu gerçeklik gözetildiğinde toplumların iletişim ve haber kaynaklarının sosyal medya mecralarına doğru evrildiği gözlemlenmektedir. Sosyal medya mecraları günümüzde bilginin yayılmasını doğru-yanlış süzgeçlerinden geçirmeksizin hızlandırmıştır. Bu durum neyin popüler olacağını tayin etme konusunda sosyal medyanın rolünü oldukça artırmıştır. Bu çalışmada, popüler kültürün yaratılmasında sosyal medyanın etkisi son dönemin popüler dizisi “La casa de Papel” örneği üzerinden araştırılmıştır. Araştırma kapsamında “La casa de Papel” dizisi izlenmiş sosyal medya kullanıcıları üzerinde yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmış ve bu bilgiler ışığında etkileri analiz edilerek bir sonuca varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sosyal medya, Popüler kültür, Tüketim kültürü, La casa de Papel.

THE EFFECT OF SOCIAL MEDIA ON POPULAR CULTURE BUILDING: "LA CASA DE PAPEL EXAMPLE"

ABSTRACT

Nowadays, social media is in the routine of life for the majority of the society. When this reality is taken into consideration, it is observed that the communication and news sources of the societies are evolved towards social media circles. Social media circles are now accelerating the spread of knowledge without passing through true-false filters. This has greatly increased the role of social media in determining what is popular. In this study, the impact of social media on popular culture creation has been explored through the recent popular series "La casa de Papel". Within the scope of the research, a semi-structured interview technique was used on the social media users who followed the "La casa de Papel" sequence and the results were analyzed by analyzing the effects on this information.

Keywords: Social media, Popular culture, Consumer society, La Casa de Papel.

GİRİŞ

Tarih boyunca teknolojik gelişmeler insan hayatının akışını, içinde bulunduğu konjonktürü, alışkanlıklarını, kültürünü ve daha birçok unsuru değiştirmiştir. Teknolojik gelişmelerin günümüzde de hızlanarak devam ettiğini düşündüğümüzde bahsedilen unsurların değişimi de aynı şekilde devam ediyor diyebiliriz. Günümüzde teknolojinin bu denli hızlı gelişmesiyle birlikte, hayatımızda değişmez gibi görünen birçok alışkanlık form değiştirmiştir. Özellikle internet teknolojilerinin hayatımıza dahil olması ve yaygınlaşmasıyla, kişiler önceleri çok daha zahmetli ve insan odaklı olan birbirinden farklı süreçleri çok daha hızlı ve nispet oranda insandan arındırılmış bir şekilde gerçekleştirebilmektedir. Bu değişim geçirecek ivmelenme kazanan süreçlerden birisi de insanların haber alma, haberdar olma ve bu elde edilen haber niteliği taşıyan enformasyonun farklı kitlelere ulaştırılabilmesi süreci olmuştur. Yakın ve uzak çevrede gerçekleşen gelişmelerin bu denli hızlı yayılması, yaygınlaşması ve benimsenmesi gibi süreçlerden bahsederken hiç şüphesiz küreselleşme kavramından da söz etmek gerekmektedir.

Küreselleşme kavramı ele alındığında aklımıza gelen kavramlardan başlıcası dünyanın ekonomik açıdan büyük bir Pazar haline gelmesidir. Diğer bir unsur ise teknolojik yansımaların özellikle kullanıcılara ve insan hayatına etkisidir. Ayrıca popüler kültürün etken hali ve kültürel değişimler gibi benzer kavramlar sayılmaktadır. Küreselleşme hayatın her noktasında her alanı etkilediği gibi kurumları da ciddi açıdan etkisi altına almıştır. Küreselleşmeyi ortaya çıkaran bir başka deyişle hızlandıran kavramlara baktığımızda karşımıza teknoloji ve bilgi gelmektedir. Bu iki kavram da önemli yer tutmaktadır. Bu çağ birçok isimle adlandırılmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralanmaktadır; “*Sanayi-ötesi çağ (post-industrial age), Post-modern çağ (post-modern age), Enformasyon çağı (information age), Yeni çağ (new age), Dijital çağ (digital age)*”. Hangi biçimde ifade edilirse edilsin bahsedilen bu çağda, yeni teknolojilerin etkisi ile iletişim noktasında göz kamaştıran gelişmeler ortaya çıkmıştır. Bunun bir sonucu olarak da bilgi en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmıştır. Bilgi bu noktada sadece birey açısından değil aynı zamanda toplum açısından da en önemli unsur haline gelmiştir.

Bilgi bu noktada bir sektör olarak ele alınmaktadır. Dördüncü sektör olarak, sektörler arasındaki yerini bilgi sektörü şeklinde almıştır. Bilgi işleyen araç ise, bilgisayarlar olmuştur. Bu keşif sayesinde bilgi depolama, işleme ve en önemlisi yeni bilgilerin üretimini sağlama noktasında bilişim teknolojileri atığa geçmiştir. İnsanlığın bilgi açısından hizmetine sunulan en önemli noktalardan biri budur (Erdem, 2005) Burada sanayi toplumuna geçişteki buharlı makineleri örnek vermek mümkündür. Bugünün sanayi toplumuna geçişteki motoru ise bilişim teknolojileri ve temelinde yer alan bilgisayarlardır. Bilgi toplumuna geçişteki en önemli adım tüm bu teknolojik çağın hizmetleriyle olmuştur (Akt. Erdem, Erkan, 1993: 48)

İnternet temelli bilişim teknolojilerinin hızlı gelişimi kendi içinden de yeni oluşumlar meydana getirmiştir. Özellikle Web 2.0’ın hayatımıza girmesiyle birlikte insanlar etkileşimli hale gelmiş ve bu durum bambaşka bir devrin kapısını aralamıştır. İnsanlar web 2.0 ile birlikte sadece sunulanı kabul etmek zorunda kaldıkları dönemi kapatmış artık kendilerinin de içerik üretebildikleri, çevrelerinde yaşanan olayları ya da bir şekilde elde ettikleri bilgileri yayınlayabilme imkanına kavuşmuşlardır. Bu anlatımı Castell’in de yorumuna atıfta bulunarak daha metaforik bir anlatım şekli ile ifade etmek gerekirse; her nasıl yazının kullanımı devrimci bir kopuşu ve tarihin akışını değiştiren kırılma noktası olarak ifade ediliyorsa “*including mass self- communication (kendi başına kitle- iletişimi)*’de bir başka kırılma noktasını ifade etmektedir. Sosyal medya mecralarının ortaya çıkması bireylerin tüketicilikten aynı zamanda üreticiliğe doğru da evrilmesine destek olmuştur. Bu durumda yine Castell’in ifade ettiği *-including mass self- communication (kendi başına kitle- iletişimi)* tanımını desteklemektedir.

SOSYAL MEDYA KAVRAMI

Teknolojik gelişmeleri ele alırsak sosyal medya kavramının önemine değinmek gerekmektedir. Burada tarihsel süreçte de internet teknoloji ve bilgisayar geçen kavramlar içinde sosyal medyaya yer vermeden ele almak doğru olmayacaktır. Sosyal medya kavramına genel açıdan bakarsak medya, teknoloji ve en önemlisi kullanıcı gibi boyutlardan meydana gelen bir kavram olduğu görülmektedir. Ancak sosyal

medyanın sadece bir boyut olduğunu söylemek doğru bir ifade olmayacaktır. Eksik ve yanlış bir tanımlama olacaktır. Bu noktada sosyal medyaya dair tüm boyutları bütünlükten bir arada ele almak gerekecektir.

Sosyal medya kavramının medya boyutuna bakılırsa geleneksel medyanın farklı özelliklere sahip yeni medya şeklidir diye tanımlamak çok yanlış olmayacaktır. Ancak arada farklılıklar olduğunu da bilmek gerekmektedir. Diğer açıdan kullanıcı boyutu ise kullanıcı tabanlı içeriklerdir. Kullanıcının kontrolünde olan sosyal medya sitemidir. Diğer bir boyutu ise teknoloji boyutudur. Teknoloji boyutu ise Web 2.0 ile açıklanmaktadır.

Jan Van Dijk'e göre sosyal medya tanımı şöyle ifade edilmektedir: Birçok şeyin internet ortamında paylaşılmasını sağlayan internet uygulamalarıdır. Bunlar kimi zaman mesaj olabilir, fotoğraf olabilir, video gibi hareketli içerikler olabilir. Aynı zamanda bilgi ve enformasyon parçaları (bilgi ağı), grafik, oyun da buna dahil olabilir. Bu tanımın yanı sıra Weber ise konuyla ilgili şu şekilde düşünmektedir; Ortak ilgi alanları olan kullanıcıların yorumlarını kimi zaman fikir ve düşüncelerini paylaştıkları çevrimiçi alanlardır (Weber, 2009: 4) Weber'in bu tanımı her ne kadar doğru olsa da ilgi alanı farklı olan kişiler de sadece farklı düşünceler paylaşmak adına sosyal medya mecralarında yer almaktadır.

Yine sosyal medya bireyleri olduğu kadar sosyal toplulukları da birbirine bağlar ve kişilerarası kitle iletişiminin kurulmasına destek olur (Dijk, 2016: 251). Tüm bu kuramcılarının tanımlarına baktığımızda sosyal medyanın, kişilerin kendi arasındaki iletişimlerini olduğu kadar kitleler arası iletişimi de etkilediği söylenebilmektedir. Bir haberin bu denli hızlı bir şekilde birbirinden farklı kitlelere ulaşmasını sağlayan sosyal medya platformları, günümüzde neyin konuşulacağından, ne kadar gündemde kalacağına kadar tayin etmeye başlamıştır. Bu da sosyal medyanın bir şeyin popülerleşmesine etkisini dolayısıyla da popüler kültür inşasına ne denli müdahil olduğu tartışmasının kapısını aralamaktadır.

POPÜLER KÜLTÜR

Kültürün tüketimi sorununun ne kültürel içeriklere ne de kültür izleyicisine bağlı olduğu görülmektedir. Belirliyi olan eserler açısından yalnızca binlerce veya milyonlarca kişinin izlemesi değil; söz konusu eser için bakıldığında yılın arabası gibi ya da yeşil alanların doğası gibi hem bilinçli bir şekilde olabilir hem de bilinçsiz bir şekilde günümüz için evrenselleşmiş olan üretim boyutu içine bakıldığında üretildiği için gösterge olarak geçici olması durumuna mahkûm durumda olmasıdır: Söz konusu bu boyut çevrim ve de yeniden çevrim boyutu şeklinde adlandırılabilir. Söz konusu kültür kalıcı anlamda üretilmemektedir. Tabii ki evrensel anlamda ideal gönderge olmaya devam etmektedir. Bu durum ise yapıt ya da eser kendi anlamını yani özünü yitirdiği zaman / yitirdiği ölçüde artmaktadır. (Doğanın hem yok edilip bir yandan da yüceltilmesi söz konusu tanıma örnek olmaktadır) Yine de yapıtlar ya da eserler kendi gerçekliğinde, kendi üretim tarzı dolayısıyla maddi mallarınkiyle aynı 'güncellik' eğilimine boyun eğmektedir (Baudrillard, 2017:124,125).

Baudrillard'ın Tüketim Toplumu kitabında bahsettiği gibi kültür artık kalıcı olarak üretilmez cümlesi popüler kültür kavramının en iyi tanımlamalarından biri olarak değerlendirilebilir. Öyle ki kişiler kendilerine bir şekilde ulaşan enformasyonu niteliğini değerlendirmeksizin direkt olarak edinme-benimseme-yaygınlaştırma ve sonrasında tüketme sürecine tabi tutulmaktadır. Bu durumu günümüzden örneklerle ifade etmek gerekirse bir anda popüler olan ve bütün dünyayı kasıp kavuran bir dans figürünün üzerinden henüz çok zaman geçmemesine karşın aynı hızda unutulmaya yüz tutmasını gösterebiliriz.

Popülerliğin üretilmesi durumunda ve tescillenmesinde özellikle medya tarafının işlevleri oldukça merkezidir. Medya tarafından şekillenmekte olan kültür aslında temelde gerçek kültürü esas almaktadır ve bu şekilde yola çıkmaktadır. Bu kültüre ise arzulan kavramları eklemektedir. Gerçek Kültür ve Medya Kültürü ayrımı, medyanın gerçek kültürü çok farklı yönleriyle yeniden kurguladığı, şekillendirerek ve değiştirerek kullandığı tezini ortaya çıkarmıştır. Popüler kültür, gerçek kültürün bir

parçası şeklinde yeniden şekillendirilmiştir. Kurgulanmış bir biçimi olarak da değerlendirilebilmektedir (Sözen, 1997: 44).

Özellikle KİA'lara baktığımızda toplumsal anlamda kültürler dönüşümlerin yaşanmalarını sağlamaktadır. Diğer bir yandan ise popüler kültürün hem yaratılması noktasında hem de yaygınlaştırılması noktasında önemli işlevlere sahip durumdadır. Kitle iletişim araçları ya da sosyal medya yoluyla oluşturulan ve yaygınlaşan popüler kültüre ilişkin karşı çıkışlar ve eleştiriler, bu kültürün sosyal kişileri özne olma durumundan sıyrıldığı, tek tip haline getirdiği, yozlaştırdığı ve KİA'ların manipüle edici "nesneleştirici" ve "şeyleştirici" müdahalesinin aracısı olduğu şeklindedir. Söz konusu tüm eleştirilere göre artık gündelik kabul edilmekte olan yaşam standartları ve kültürüne, ucuz, çabası, metalaşmış rafine olmayan ve geçici sayılabilecek popüler eğlence endüstrisi kültürü yerleşmeye başlamıştır. Artık hakimiyet bu içi çok da dolu olmayan kavramlardadır (Kahraman, 2003: 12; Oskay, 1998).

TÜKETİM KÜLTÜRÜ

Tüketim kültürünü sadece mal ve hizmet üretiminin yoğun olduğu Batı ülkelerindeki bir olgu olarak belirtmek doğru değildir. Tüketim kültürü aynı zamanda yeterince üretmeyen toplumlara da kapsayan bir olgudur (Yanıklar, 2006). Bu kültür kapitalist bir piyasaya aracılık etmektedir. Birazdan belirteceğimiz sebeplerden dolayı da kapitalist sisteme sahip gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerde en fakirler de dahil bütün herkesin tüketme arzusuyla dolmalarını gerekli kılmaktadır. Söz konusu bu arzu tüketim malı ya da hizmet fark etmeksizin özellikle de temel ihtiyaçlar kapsamında karşılama söz konusu olduktan sonra mal ya da deneyimlerin sürekli olarak satın alınması amacıyla devamlı bir şekilde kendini hissettirecektir.

Para şeklinde var olan sermayenin maddi üretim süreci yoluyla meta sermayesine dönüştürüldüğü ekonomik faaliyet zincirinin son halkası sayılan tüketimle ilişkili olarak ortaya çıkan tüketim kültürü, Zygmunt Bauman'ın deyişiyle "Tüketicinin herhangi bir başka toplumdaki tüketiciden farklı bir birey olduğu" (2005: 93) tüketim toplumunda ortaya çıkar ve kapitalist sistemin bir parçası olarak yaşamaya devam eder. Aynı zamanda tüm deneyim, mal ve hizmetlerin ticarileştirilmesi sürecini içine alan bu kültür, ilke olarak hizmet ve mal üretiminin en yoğun olduğu, ama aynı zamanda üyelerinin en önce, üretici değil de "tüketici rolünü oynama görevinin emrettiği şekilde biçimlendirildiği" toplumlarla özdeşleşir. Böyle toplumlarda bireylere diretilen norm da, "bu rolü oynama kabiliyeti ve istekliliğidir" (Bauman, 2006, s.92).

"Büyülenmiş gerçeklikten farklılığı aracılığıyla, var olanın, kendisinin ait olduğu, uygun bir yer aldığı negatif konumu temsil etme" (Adorno, 2007: 337) olanağı olan sanat yapıtları da kültür endüstrisine dahil olurlar ya da "anti-sanat" olarak kendi önkoşullarını ortadan kaldırırlar. Öyle ki, modern tüketici, daha çok tüketmek istemeyen ve istek, arzularla ilgilenmiyor görünen herkese olumsuz bir gözle bakabilecek bir kişiliğe bürünmüş gibidir (Corrigan, 1998; Foster, 1965; Nair, 1962).

Görüleceği üzere, daha fazlası için duyulan arzu ve daha fazla arzunun üretimi anlamında ihtiyaçların sınırsız olması tüketim kültüründe tipik bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Ayrıca, bunun ilerleme ve sosyo-ekonomik düzen için gerekli olduğu kabul edilir. Modern toplumda "iktisadi büyüme" ve bir bütün olarak "ekonominin sağlığı" metalara olan ve aslında farklılaşan ihtiyaçların ortaya koyduğu talebin artışıyla ölçülür hale gelmiştir. Daha açık olarak, ekonomik durgunluk zamanlarında ve verim düştüğünde, tüketici önderliğinde "iyileşme"den söz edilir. Bu genel çerçevede, Bauman'ın dile getirdiği gibi, günümüzde "Normatif düzenlemenin yerini yaratan ihtiyaçlar, ideolojik aşılamanın yerini reklamcılık almakta, yönlendirme ve baskının yerine ise ayartma kullanılmaktadır" (2005: 89).

LA CASA DE PAPEL DİZİSİ HAKKINDA

Alex Pina tarafından yönetmenliği yapılan La Casa De Papel, bir soygun dizisidir. 2 Mayıs 2017 tarihinde ilk gösterimi yapılan bu dizi İspanyol kanalı Antena 3 için yaratılmıştır. Uluslararası adı

Money Heist olan dizi 23 Kasım 2017 tarihinde ise aynı kanaldaki gösterimine son vermiştir. Dizide, Úrsula Corberó, Paco Tous ve Alba Flores gibi oyuncular oynamaktadır. Toplamda 2 sezondan meydana gelen dizide bir takım değişiklikler yapılmıştır. İlk sezon süreleri düzenlenmiş ve 9 bölümden 13 bölüme çıkarılmıştır. Dizi, 25 Aralık 2017'de Netflix'e eklenmiştir.

Dizi gerek ülkemizde gerekse dünyada izleyen kişiler tarafından sosyal medya platformlarından yapılan paylaşımların da etkisiyle kısa sürede çok ciddi bir hayran kitlesine ulaşmıştır. Bireyler olumlu veya olumsuz görüşlerini, favori karakterlerini, dizinin verdiği mesajları, yaptıkları çıkarımlar ve daha nice konu hakkında düşüncelerini sosyal medya platformlarındaki hesaplarında paylaşmıştır.

Yayınlandığı senenin üzerinden 1 yılı aşkın süre geçmiş olmasına karşın insanlar henüz bu dizinin farkına vararak dizinin bu denli konuşulmasına neden olacak paylaşım trafiğini başlatmışlardır. Neticede hemen her yerde konuşulan, tartışma sohbetlerine konu olan bir yapıt haline gelmiştir.

Araştırma Amaç ve Yöntemi

Söz konusu araştırma nitel veri toplama teknikleriyle ele alınmıştır. Aynı zamanda yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırmalar ürünlerle ya da çıktılarla ilgilenmemektedir. Buradaki en önemli detay süreçlerdir. Bu yüzden de nitel araştırmalarda anlamlar büyük önem taşımaktadır.

Makaleye konu ankete katılan katılımcıların görüşleri gizlilik esasına dayandırılarak aktarılmıştır. İsimlerin kullanılmadığı bilgi akışında katılımcılar izleyici ifadesini temsilen 'İ' olarak kodlanmıştır.

Gerek görüldüğü takdirde ise her bir katılımcı için 'İ1, İ2, İ3...' şeklinde numaralarla kodlama söz konusu olmuştur. Araştırmanın bu bölümünde görüşme formunda yer alan sorular alt problemler baz alınarak gruplanmıştır. Bu gruplandırma neticesinde bulgular sunulmuştur.

Araştırmanın Hipotezleri

H1: Sosyal medya, popüler kültür inşasına etki etmektedir.

H1a: Sosyal medya, insanların karar alma ve bir eyleme yönelmesine etki etmektedir.

Örnekleme

Örnekleme nitel araştırmalar içerisinde amaç olarak bir olguyu netleştirmek amacıyla ve derinleştirmek hedefiyle belli bir olay ya da olguyu elde etmektir. Tüm bu dikkatler incelenecek olan konunun süreçleri hakkında bilgi toplamaya elverişli örnekler bulmaya yöneliktir. Ve kesinlikle buna odaklanmaktadır. Diğer bir deyişle ise temsil gücünden daha ziyade, örneğin araştırma konusuyla olan ilgisi özellikle dikkate alınmaktadır. Bu çalışmanın katılımcılarını La Casa de Papel dizisini izlemiş 20 kişi oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Veriler ve toplanması kısmı incelendiğinde söz konusu çalışmada veri toplama yöntemi olarak belirtilen yöntem, yarı yapılandırılmış bir görüşme tekniğidir. Çalışmada bu kullanılmıştır. Verilerin analiz kısmında ise içerik analizi yöntemine başvurulmuş ve faydalanılmıştır.

İçerik analizi kısmı ise belli kurallara dayalı kodlar sayesinde bir metnin sözcüklerinden bazılarının daha küçük içerik kategorileri şeklinde özetlendiği sistematik aynı zamanda yinelenebilir bir teknik şeklinde tanımlanmaktadır (Akt. Keleş, Büyüköztürk vd., 2008).

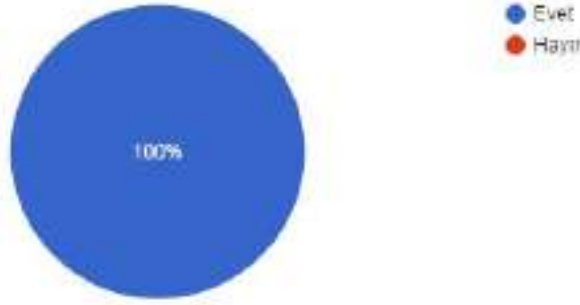
Verilerin Analizi

Araştırma bulguları incelendiğinde görüşme soruları temel olarak alınarak tema kabul edilmiştir. Araştırmaya katılanların görüşme sorularına verdikleri cevaplardan alt temalar oluşturulmuştur. Bu temalar sunulmuştur. Birebir alıntı olarak kullanılacak olan ifadeler ise belirlenmiştir. Bu ifadeler gerekli görüldüğü takdirde bulgular bölümünde birebir alıntı şeklinde yer almaktadır.

BULGULAR

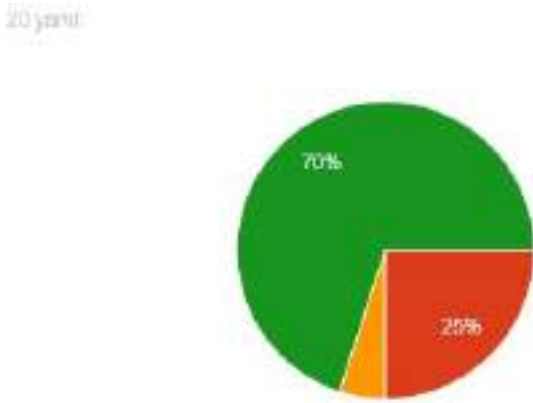
Aşağıda yer alan, sorulara verilen cevaplara ilişkin veriler; yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanan toplam 20 kişiden alınan cevapları kapsamaktadır. Katılımcıların %50'si erkek, %50'si kadındır. Katılımcıların %50'si 18-25 yaş arası, %35'i 26-35 yaş arası, %15'i 36-45 yaş arasındadır. Katılımcıların eğitim durumları %25'i lise, %35'i önlisans, %40'ı lisans veya üzeri mezunudur.

Soru 1: La Casa de Papel dizisini izlediniz mi?



Tablo1: Katılımcıların tamamı La Casa de Papel dizisini izlediklerini dile getirmişlerdir.

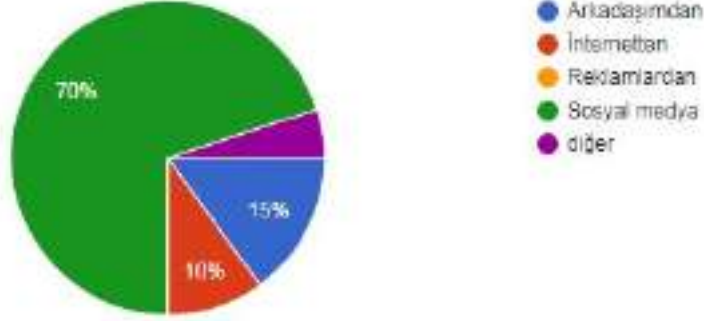
Soru 2: La Casa de Papel dizisinin bütün bölümlerini izlediniz mi?



Tablo2: Katılımcıların tamamı soruya cevap vermiştir. Katılımcıların %70 dizinin bütün bölümlerini izlediğini dile getirmiş, %25'i sadece ilk sezonunu izlediğini belirtmiştir. Katılımcıların %5'i ise 3 veya daha az bölüm izlediğini dile getirmiştir.

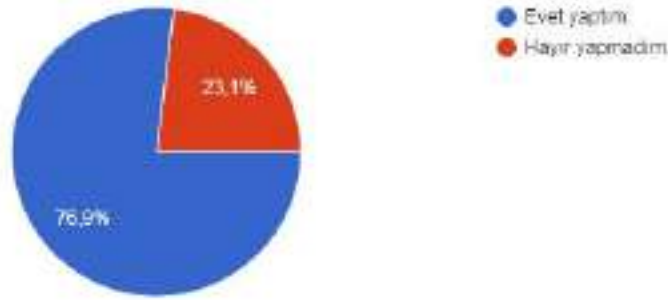
Soru3: La Casa de Papel dizisini ilk nereden duydunuz?

20 yanıt



Tablo3: Katılımcıların %70'i La Casa de Papel dizisini ilk olarak sosyal medya platformlarından, %15'i bir arkadaşından, %10'u internette ve %5'i diğer mecralardan duyduğunu belirtmiştir.

Soru4: La Casa de Papel dizisini izledikten sonra herhangi bir sosyal medya hesabınızdan dizi ile ilgili bir paylaşım yaptınız mı?



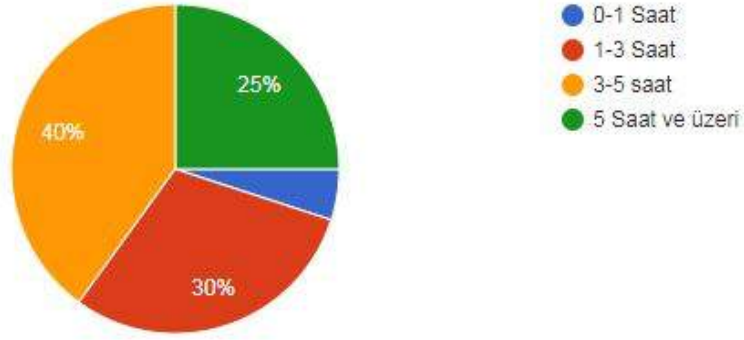
Tablo4: Katılımcıların %76,9'u kendi sosyal medya hesaplarından dizi ile ilgili paylaşım yaptığını belirtirken, %23,1'i ise herhangi bir paylaşımında bulunmadığını belirtmiştir.

Soru5: Sosyal medya hesaplarınız var mı? Varsa hangileri?

Katılımcıların tamamı Instagram hesabının olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcıların %95'inin Facebook ve Twitter mecralarında hesaplarının olduğunu belirtmişlerdir.

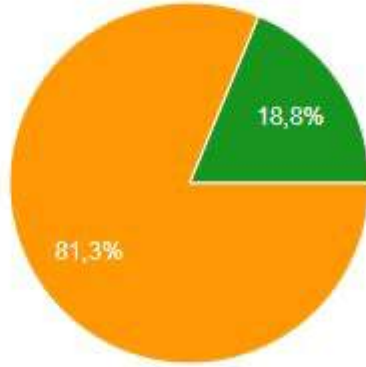
Soru6: Sosyal medya platformlarında günde kaç saatinizi harcıyorsunuz?

20 yanıt



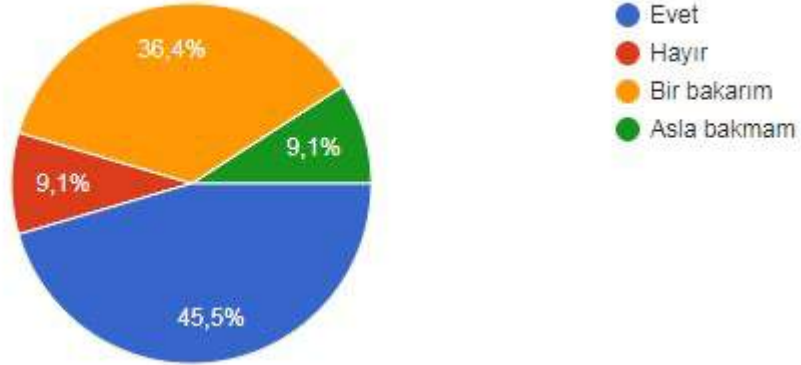
Tablo6: Katılımcılara sosyal medya platformlarında günde kaç saat vakit geçiriyorsunuz diye sorulduğunda, katılımcıların %40'ı 3-5 saat arası, %30'u 1-3 saat arası, %25'i 5 saat ve üzeri, %5'i ise 0-1 saat arası zaman geçirdiklerini dile getirmişlerdir.

Soru7: Sosyal medyada popüler olan konular, sizde o konuya dair bir merak uyandırıyor mu?



Tablo7: Katılımcıların %81'i sosyal medyada popüler olan konuları merak ettiğini dile getirirken, %18,8'i ise bu tarz konuları merak etmediklerini dile getirmişlerdir.

Soru8: Herhangi bir dizi veya filmi sadece sosyal medyada popülerliğinden dolayı izler misiniz?



Tablo8: Katılımcıların %45'i herhangi bir neden aramaksızın sadece sosyal medyada popüler olduğundan dolayı bir dizi veya film izleyebileceğini dile getirmiştir, %36,4'ü ise en azından bir kere bakabileceğini dile getirmiş, %9,1'i hayır izlemem yine %9,1 ise asla bakmam cevabını vermiştir.

Soru9: Sosyal medyanın insanlara etkisini olumlu mu yoksa olumsuz olarak mı görüyorsunuz?

İ1: Düzgün kullanıldığında faydalı
İ2: Dengeli kullanıldığında bir zararı yok
İ3: İnsanları sosyalleştiriyor, bence olumlu
İ4: Çok fazla vakit harcanırsa olmaz
İ5: İnsan ilişkilerini yok ediyor

Tablo9: Katılımcıların hepsi soruya cevap vermiştir. Bu soruya verilen cevaplardan önemli olduğu düşünülen cevaplar paylaşılmaktadır. Cevaplara bakıldığında, sosyal medyanın insanlara etkisi hakkında katılımcılar dengeli kullanıldığında zararlı olmadığını düşünenlerin ağırlıkta olduğu gözükmektedir. Bunun yanında sosyal medya mecralarının kişileri olumsuz yönde etkilediğini düşünenlerinde hatırı sayılır çoğunlukta olduğu gözlemlenmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, popüler kültür inşasında sosyal medya platformlarının etkisini “La Casa de Papel” dizi örneği üzerinden incelemektir. Bu bağlamda araştırma aşağıda yer alan hipotezler üzerinde inşa edilmiştir.

H1: Sosyal medya, popüler kültür inşasına etki etmektedir.

H1a: Sosyal medya, insanların karar alma ve bir eyleme yönelmesine etki etmektedir.

Örneklem üzerinde yapılan yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği ile hipotezler sınanmıştır. Kitle iletişim araçları ile beslenen popüler kültür inşasına günümüzde sosyal medya mecralarının eliyle de katkı sunulduğu düşüncesinin yapılan bu çalışma ile doğrulandığını söylenebilmektedir. 3,4,7,8,9 numaralı sorulara verilen cevapları incelediğimizde, popüler kültürün sosyal medya platformlarından beslendiği,

konuların bu mecralar sayesinde popüler olduğu ve kitlelerce konuşulduğu, konuşulan kitlelerin hatırı sayılır çoğunluğu tarafından önemsendiği ve yine hatırı sayılır kitleler tarafından karar vermede etkili olduğu gözlenmiştir.

Öyle ki bu hususta katılımcıların tamamının La Casa de Papel dizini izlediği gerçekliği üzerinden verdikleri cevaplara göre bir çıkarım yapmak gerekirse, La Casa de Papel dizisinin ülkemizde yaygınlaşmasında sosyal medya oldukça önemli bir rol oynamaktadır. İzleyicilerin sosyal medyadan duyarak izleyemeye başladıkları dizi hakkında aynı zamanda paylaşım yaptıkları ve oluşan popüler kültürün yaygınlaşmasına da katkıda buldukları gözlenmiştir. Sonuç olarak, günümüzde sosyal medyanın popüler kültürün oluşturulmasına kimi zaman doğrudan kimi zaman dolaylı olarak etki ettiği gözlemlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J., Deliceçaylı, H., & Keskin, F. (2004). *Tüketim toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları 2017
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş toplum*. (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Erdem, Z. (2005). *Sanayi İşçisinden Bilgi İşçisine: Yeni Ekonominin Değişen İşçi Tipi*. <https://docplayer.biz.tr/13977073-Sanayi-iscisi-nden-bilgi-iscisi-ne-yeni-ekonomi-nin-degisen-isci-tipi.html>
- İşlek, M. S. (2012). *Sosyal Medyanın Tüketici Davranışlarına Etkileri Türkiye'deki Sosyal Medya Kullanıcıları Üzerine Bir Araştırma*. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Kahraman, H.B. (2003). *Kitle Kültürü: Kitlelerin Afyonu*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Keleş, H. N. (2011) *Y Kuşağı Çalışanlarının Motivasyon Profillerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma*. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 2011, 3.2.
- Oskay, Ü. (1983). *Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine*. *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar*, Ankara: Savaş Yayınları.
- Theodor A., Horkheimer, M. (2011). *Sosyolojik Açılımlar*. Çev. MS Durgun ve A. Gümüş, Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Sözen, E. (1997). *Medyatik Hafıza*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Van Dijk, J. (2016). *Ağ toplumu*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Yanıklar, C. (2006) *Tüketimin sosyolojisi*, İstanbul: Birey Yayınları.

“ORİJİNALKOPYA” VE MİMARLIKTA YAPISÖKEN MANİFESTOLARDA KÖKEN OLGUSU ÜZERİNE BİR OKUMA

Zeynep Gül SÖHMEN TUNAY
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
zeynepgul.sohmentunay@arc.bau.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-7067-687X>

Funda UZ
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
uzfunda@itu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-4299-7710>

<i>Atf</i>	Söhmen Tunay, Z., G. ve Uz, F. (2021). “ORİJİNALKOPYA” VE MİMARLIKTA YAPISÖKEN MANİFESTOLARDA KÖKEN OLGUSU ÜZERİNE BİR OKUMA. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1172-1189.
------------	--

ÖZ

Manifesto olgusunun tarihselliği, basılı yayın araçlarının yaygınlaşması, müelliflik kavramının doğuşu, “orijinal” ve “kopya” sözcüklerinin anlamsal dönüşümleri ile ilişkili ve eşzamanlı olarak okunabilir. Günümüzde yeni medya araçlarının çeşitlenmesiyle mimarlık manifestosu dönüşürken, “orijinallık” ve “köken” kavramları da yeni müelliflik olguları bağlamında eşzamanlı bir başkalaşıma girmiştir. Bu değişimlerin uzantısı olarak, bir üretimi, “orijinal” ya da “kopya” olarak değerlendirmek mümkün değildir, yerine kullanılan “orijinalkopya” bir neolojizm, ya da Derrida’nın kullandığı adıyla bir “neografizm”dir. Mimarlık manifestolarının dile kazandırdığı “neolojizmler” ana fikri temsil eden anlamlarla yüklü sıkıştırılmış sözcük birimleridir. Bu makalede, “orijinalkopya” sözcüğünün, mimarlığın geleneğine karşı duran yapısökümcü mimarlık manifestoları üzerinden anlamsal katmanlarının sökülmesini yapmak amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında bir kökensellik atfetme görevini doğrudan üstlenmiş söylemler olarak tanımlanan manifestolarda orijinalliğe dair anlamların inşasının nasıl sağlandığı araştırılmıştır ve yapısökümcü manifestoların bu inşa eylemine aldıkları karşı duruşu söylemlerinde nasıl ifade ettiklerine odaklanılmıştır. Bu anlamda kullandıkları terim ve neolojizmler üzerinde durulmuştur. Mimarlık bağlamında orijinallik gibi aşkın anlamların inşasında ya da yapısökümünde neolojizmlerin ve medyanın anlama etkileri vurgulanmıştır. Bu noktadan hareketle “orijinalkopya” gibi karar verilemeyen bir neografizmin, günümüz medya araçları ile iç içe geçmiş manifesto söylemlerde kendini anlama nasıl dahil ettiği “OSArc-Open Source Architecture/ Açık Kaynak Mimarlık” manifestosu örneği üzerinden tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orijinalkopya, Köken, Mimarlık Manifestosu, Neolojizm, Yapısöküm.

A READING ON THE "ORIGINAL-COPY" AND THE PHENOMENON OF ORIGIN IN DECONSTRUCTIVE MANIFESTOS OF ARCHITECTURE

ABSTRACT

The historicity of the "manifesto" phenomenon, the widespread use of print media, the emergence of the concept of authorship, can be read simultaneously in relation to the semantic transformations of the words "original" and "copy". Today, as the architectural manifesto transforms with the diversification

of new media tools, the concepts of "originality" and "origin" have also gone into a simultaneous metamorphosis in the context of new authorship phenomena. As an extension of these changes, it is no more possible to regard a production as "original" or "copy". Instead of these words a new term coined in the language "original-copy" is a neologism, or a "neographism" as Derrida would call it. The "neologisms" which can be coined into the language by architectural manifestos, are compressed lexical units loaded with meanings representing an idea. In this article, it is aimed to deconstruct the word "original-copy" through deconstructive architectural manifestos that stand against the tradition of architecture. Within the scope of the study, it has been investigated how the meaning of originality is constructed in manifestos, which are defined as discourses that directly undertake the task of attributing an originality, and it is focused on how deconstructive manifestos express their opposition to this act of construction in their discourse. In this sense, the terms and neologisms they use are put into focus. In the construction or deconstruction of transcendental meanings such as "originality" in the context of architecture, the meaningful effects of neologisms and media are analyzed. From this point of view, how an undecided neographism like "original copy" incorporates itself into understanding in manifesto discourses intertwined with today's media tools is discussed through the example of the "OSArc- Open-Source Architecture" manifesto.

Keywords: *Original-Copy, Origin, Architectural Manifesto, Neologism, Deconstruction.*

GİRİŞ

Hem yeni bir sözcük olan hem de imlediği varsayılan anlamlarıyla "ikili karşıtlıklar" içeren "orijinalkopya" doğası gereği "dekonstrüktif" bir kavramdır. Orijinalkopya kavramı ile anlamları zaman içinde değişmiş ve değişmekte olan iki sözcükten, yeni bir gerçekliğe işaret eden bir sözcük üretilmiştir.

Jacques Derrida'nın literatüre kazandırdığı yapısöküm anlayışı doğrultusunda mimarlık kuram ve pratiğinde etkili metinler olan manifestoların çözümlenmesine yönelik çalışma oldukça azdır. Bu makalede, bir "ikili karşıtlıktan" doğan "orijinalkopya" sözcüğünün, mimarlığın geleneğine karşı duran, onu yıkıp yeniden inşa eden metinler olan mimarlık manifestoları üzerinden yapısöküme dayalı bir okumasını yapmak amaçlanmıştır. Manifestonun tarihselliği, "kopya" ve "orijinal" sözcüklerinin İngilizcede müelliflik olgusu ile beraber anlamsal yönden yeniden doğuşuyla ve basılan fikrin kamuyla paylaşılabilir hale gelmesiyle doğrudan ilişkili ve eşzamanlıdır. Çalışmada "ilklik ikincilik" ilişkilerinin mimarlıkta kurucu rolünü üstlenmiş temel araçlardan biri olduğu düşünülen manifesto metinlerinin sökülmesi, "orijinalite" (originalité) ve "köken" (originé) kavramlarının anlamsal dönüşümlerine yönelik bir açılımı mümkün kılmıştır.

Yapısalcı anlamda neolojizmler kimi zaman daha önce duyulmamış yeni bir sözcük olarak doğabilecekleri gibi dilde kullanılmakta olan bir sözcük yepyeni bir anlam edinerek de kullanıma katılabilir. Kimi zaman mevcut iki sözcük bir araya gelerek yeni bir anlamı niteleyecek şekilde kullanılır. İçinde bulunduğumuz çağda, yeniyi üretebilmek adına yapılan "kopya" dildeki dönüşümle birlikte, yaratıcı bir pratik olarak görülmekte, yani anlamsal olarak evrilmektedir. Bu değişimlerin uzantısı olarak "orijinalkopya" dilde "orijinal" ve "kopya" gibi tezat sözcüklerin zaman içinde anlam değiştirmeleri ve bir arada kullanılır hale gelmeleriyle doğmuş bir bileşik sözcük, değişken anlamlara sahip bir "neolojizm"dir.

Çalışmanın temel sorunsalı yapısöküm tekniği kullanılarak manifesto metinlerinde orijinalkopyaya dair anlamları okumanın nasıl mümkün olabileceğidir. Bu nedenle çalışmanın yönteminde, orijinalkopya gibi bir sözcüğün doğuşuna işaret eden postyapısalcı düşüncenin mimarlıkta yaygınlaştığı dönem ve sonrasına, yani "yapısökümcü mimarlık" (deconstructivist architecture) manifestoları, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, Frank Gehry gibi dekonstrüktivist mimarların manifestolarından örnek söylemler Derrida'nın öne sürdüğü "mimarlıkta yapısı sökülmesi gereken sabit kurallar" üzerinden analiz edilmiştir. Sonraki adım ise yapısökümcü olarak kendisini adlandırmaya da yapısökümü içinde barındıran "orijinalkopyayı" ortaya koyan "OSArc (Open Source Architecture/ Açık Kaynak Mimarlık)" manifestosuna odaklanılmış ve konu tartışmaya açılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, orijinalkopya kavramının dilbilim ve mimarlıktaki açılımı ele alınmıştır. Bu bölümde neolojizm ve neografizm kavramlarının Orijinalkopyayı adlandırma ve anlamlandırma durumunun gerekçesi kısaca ortaya konmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde metodolojiye dayanak oluşturan kuramsal arka plana değinilmektedir. Bu bölümde, eleştirel söylem analizinin mimarlıkta kullanılabilme potansiyeli, yapısökümde, söylem metin ilişkisi, Derrida'nın "köken", "iklik ikincilik ilişkileri", "différance" (ayırım) ve "ikili karşıtlık" kavramları orijinalkopya kavramıyla ilişkilendirilerek kısaca tartışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü, mimarlıkta yapısökümcü manifestolarda köken kavramı ve orijinal kopyanın ele alınışı üzerinedir. Bu bölüm tartışmanın bir örnek üzerinden derinleştirileceği OSArc manifestosuna bağlanmaktadır. Çalışmanın sonuç bölümünde, örneklem ve diğer bölümlerin genel bir tartışması ortaya konulmaktadır.

ORİJİNALKOPYA KAVRAMI ve NEOLOJİZM

Düşüncelerimizin sınırları konuştuğumuz dildir. Dilin imkân tanıdığı sınırlar çerçevesinde yeni cümleler kurabilir düşünebiliriz. Dillerin sınırlarının yeniden düzenlenmesi, yaşama biçimlerini etkileyen teknolojiler ve kültürel alışkanlıklarının geçirdikleri biçimsel değişimlerle mümkün olur.

Söz konusu mimarlık ve mimarlığın dilini oluşturan temsil araçları olduğunda, bu dilin yaşadığı önemli değişimlerin temsil kırılmalarıyla eş zamanlı olarak gerçekleştiği gözlemlenir. Geleneksel ifade biçimlerinin yerlerini birlerden sıfırlardan oluşan kodlara bıraktığı dijital çağda mimarlığın konuştuğu dilin sınırları belirsizleşmiş, modern hareketin canlı tuttuğu orijinallik takıntısı ve kopya tabusu etkilerini yitirmiştir.

Orijinalkopya sözcüğünün kullanıldığı metinler 20. yüzyıl sonu, 21. yüzyılın başlarından daha eskiye gitmezler. Ancak orijinal ve kopyanın bir aradılığı mimarlık tarihinin her aşamasına yansır. Orijinalkopya geçmişe dönük örnekleri de yeniden anlamamıza aracılık eden kavramsal bir açılım ve dilsel bir araçtır.

Dilde sözcüklerin anlamları daimî bir değişime tabidir. Yeni sözcükler doğarken kimileri zamanla kullanılmaz hale gelir ve anlamsal olarak değişir. Dilde yeni bir sözcüğün doğduğunu bize haber veren bazı göstergeler mevcuttur. Yeni doğan bir sözcüğe dilbilim alanında neolojizm adı verilir. Newmark neolojizmi, sözlüksel birimler veya var olan sözlüksel birimlerin yeni anlam kazanması olarak tanımlanmaktadır. (Newmark, 1988) Yani neolojizmler kimi zaman daha önce duyulmamış yeni bir sözcük olarak doğabilecekleri gibi dilde kullanılmakta olan bir sözcük yepyeni bir anlam edinerek de yeniden doğabilir. Kimi zaman mevcut iki sözcük bir araya gelerek yeni bir anlamı niteleyecek şekilde kullanılır olur. İçinde bulunduğumuz çağda "yeni" üretebilmek ya da yaratıcı bir hareket olarak "kopya" edebilmek bu tür bir değişimden geçerek dilde anlamsal olarak evirilen sözcükler olmuşlardır. Bu değişimlerin uzantısı olarak "orijinalkopya" da dilde "orijinal" ve "kopya" gibi tezat sözcüklerin değişimleri sonucunda bir arada kullanılır hale gelmeleriyle doğmuş bir bileşik sözcük, bir "neolojizm" olarak değerlendirilebilecek bir kavramdır.

Orijinalkopya kavramı, güncel olması nedeniyle henüz ne İngilizce ne de Türkçe sözlüklerde yer almaz. Orijinalkopya'nın "biçim bilgisel", "yazımsal" ve "ses bilgisel" açılardan olduğu gibi "anlamsal" açılardan da gösterdiği "sistemik istikrarsızlıklar" mevcuttur. Cümle içinde kullanımlarında çok çeşitli anlamlara referans verecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Orijinalkopyanın farklı kullanımlarında kimi zaman olumsuz anlamda kimi zaman yaratıcı anlamda etkileri olduğu vurgulanır. Kimi zaman ise sonrakilerin üzerinden çoğaltıldığı ilk kopya olmak gibi tarafsız bir anlam taşır. Kullanımlarında var olan bu çeşitlilik orijinalkopyanın yazılış biçimlerine de yansır. Örneğin, bu çalışmada, sözcüğün "orijinal" ya da "kopya" dışında yeni bir anlamı olan, başlı başına bir kelime olduğu düşünüldüğünden birleşik olarak yazılması tercih edilmiştir. Ancak orijinalkopya her zaman birleşik yazılmaz. Bazen İngilizce kullanımlarına özgü olarak sözcük tire işareti yardımıyla ayrılarak "original-copy" şeklinde yazılır. Hem Türkçe hem İngilizce metinlerde bir kelime grubu olarak arada boşluk bırakılarak, "orijinal kopya" olarak yazıldığına rastlanır. Bunun yanı sıra Türkçede "özgün kopya" olarak kullanımları mevcuttur. İngilizcede "original imitation" (orijinal taklit), "authentic fake"(otantik sahte), "identical copy" (kimlikli kopya) gibi benzer kullanımları mevcuttur. Bunun ötesinde "kopya" sözcüğünün tek

başına “orijinalkopya” bir anlamı yansıtabilecek şekilde kullanıldığı örnekler yaygındır. Kullanımlarındaki bu çeşitlilik kavramın anlamını arttırırken “biçim bilimsel” ve “yazımsal” bir istikrarsızlığa işaret eder.

Orijinalkopya sözcüğünü farklı kullanımları anlamsal açıdan da çeşitlilik gösterir. Orijinalkopyanın farklı disiplinlerde anlamı çoğaltıcı bir eylem olarak görüldüğü yaklaşımlar mevcutken kimi referanslarda aşağı bir varoluşu niteleyebilmektedir. Örneğin “orijinal kopya” kavramını İstanbul Hukukçular Sitesi üzerinden örnekleyen Funda Uz’a göre, orijinalkopya, “her mimari nesneye içkin, farklı seviyelerde görünür olan nesnenin doğasına ait doğal bir özelliktir. Diğer bir deyişle, orijinalkopya, mimarlıkta özgür çağırışlar aracılığıyla iki obje arasında ancak derinlemesine incelendiğinde biricikliği ve farklılığı anlaşılacak, bir bağlantı görmek ve bir benzerlik tespit etmektir.” (Uz, 2014) Uz’un tanımladığı bu şekliyle mimarlıkta orijinalkopya bir mimari üretimin anımsattıklarına dair referansları, arketipini, anlamını ve değerini düşündürten, üreticisinin elinden çıktıktan sonra bile referanslar kurmayı sürdüren düşündürücü ve yaratıcı bir unsurdur.

Sözcüğün kullanımına bir diğer örnek Robert Macfarlane 19’uncu yüzyılda edebiyatta orijinallik ve intihal kavramlarını sorguladığı, edebi anlamda kahramanlık seviyesine varırılan bir orijinalliğe sahip oldukları düşünülen Oscar Wilde, Charles Dickens gibi yazarların metinlerini incelemesi ve bunları edebiyatta “orijinalkopya” örnek olarak vermesi verilebilir. Macfarlane’e göre sanıldığı aksine orijinallik ve yenilik, elde edilemez bir özlemdir, “ödünc almalar, metinler arasılık ve üst üste düşmeler” yani orijinal kopya bir varoluş edebi bir eserin ayırt edici özelliğidir. (Macfarlane, 2007)

Linda J. Docherty’nin, Gilbert Stuart’ın resmettiği Thomas Jefferson ve James Madison portrelerini orijinalkopyaya örnek olarak vermesi ise bir diğer örnektir. Bu iki ünlü siyaset ve düşünce insanının her tabloda ressama yeniden poz vermişlercesine duruş değiştirdikleri ya da yeni bir yüz ifadesi edindikleri Stuart imzalı çok sayıda tabloları olmalarına karşın ressam için yalnızca bir kez poz verdikleri bilinmektedir. Stuart her biri diğerinden farklı olan bu tablolarını eski yazışmalarında “orijinal” olarak nitelendirmekte, Docherty ise, ressamın gerçek bir sahneden alıntılanmak yerine her birini bir önceki tablosuna bakarak yeniden resmettiği bu benzersiz üretimleri “orijinal kopyalar” olarak adlandırmaktadır. (Docherty, 2010)

Neolojizmin yaratıcı bir eylem olarak yorumlandığı bu örnek kullanımlarının aksine sözcüğü ahlaki yönden sorunlu bir yozlaşma olarak gören Bianca Bosker orijinalkopyayı Çin’de yaygınlaşan replika kasabaları adlandırmakta kullanmıştır. Bu yerleşimlerde bir yandan geçmişte inşa edilenin bir benzerini yaparken, diğer yandan tamamen yeni ve bütünüyle zamanına ait bir şey üretildiğini söyleyen Bosker; (Bosker, 2014) orijinalkopyaları “sahtecilik, düzmece, aldatmaca ve dolandırıcılık” şeklinde betimlemektedir. (Bosker 2013) Bosker’a göre orijinalkopyalar yaratıcı bir artış olmaktan uzak, etik, kültürel ve toplumsal anlamda sorunludur.

Bu çelişkili yaklaşımların yanı sıra orijinalkopya sözcüğünün ne yaratıcı ne de azaltıcı anlamıyla kullanıldığı durumlar da mevcuttur. Hukuk, bilim, kütüphanecilik, müzecilik ya da yayıncılık alanlarında orijinalkopyanın tarafsız bir anlam aktardığı görülür. Bir kitabın telif hakkı altında basılmış kopyalarını nitelemek, ya da seri üretilmiş bir eserin ilk kopyasını kastetmek için kullanılmaktadır. O sadece kendisinden sonraki kopyaların çoğaltıldığı bir ilk kopyadır. Nesneye dair bir özelliktir. Onu daha üstün ya da aşağı kılmadan niteler.

Tüm bu farklı kullanımlar karşısında, “orijinalkopya” sözcüğünün ne tür bir neolojizm oluşturduğunun ve toplumsallığını sorguladığımızda şu önerme karşımıza çıkar; bir neolojizmin dilde tutunabilmesi, “Ancak yeni sözcüğün kişisel kullanımdan çıkıp ortak kullanıma geçmesi, kişisel yaratıcılığı topluma kabul ettiren ‘ihtiyaç faktörüne’ bağlıdır”. (Emecan, 1998: s.23) Yapısalcı anlamda neolojizm ancak gerçek bir gereksinimin karşılığı ise, toplumsal çevrime dahil olarak kalıcı olabilir.

Halbuki postyapısalcılar bunun aksine sözcükleri yeni anlamlarda kullanmakta sınır tanımamışlar, “ya da anlattıklarının başka türlü aktarılamayacağını düşündükleri için sık sık “neolojizmler” üretmekten geri durmamışlardır.” (Belsey, 2013: 12) Derrida ise temelde yapısalcı anlamda neolojizmin –lojizmi (logos) ile bir savaş halinde olduğundan, felsefesinde önemli bir yere sahip olan différance’ı (ayırım) anlatmak için neolojizm yerine “neografizm”(neographism) kavramını tercih etmiştir.

Différance bir neolojizm değildir. “A” harfi ile yazılmış “différance sözcüğü ile “e” harfi ile yazılmış “différence” sözcüğü logosta yani konuşmada tam olarak aynı okunuşa sahiptir. Bu ikisi arasındaki farkdan doğan bu kavram bu nedenle bir “neografizm”dir. Yeni kullanımında “a” harfinin değişimi duyulamazdır ancak görülebilir. Différance Fransızca iki fiilin anlamını bir araya toplayan “diférer”den türeyen [“to differ” (farklı olmak) ve “to defer” (ertelemek)] zamanda ve mekânda aktif bir kendi-başına-varolabilirlik olarak tanımlanamayacak bir sözcüktür. (Derrida, 1981: 5) Bu nedenle farklılıklar üreten différance’ı, önceleyen saf, kendi içinde değiştirilmemiş bir mevcudiyet yoktur. Différance, tam olmayan, saf olmayan "köken"dir; farklılıkların yapılandırılmış ve farklılaşan kökenidir. (Derrida, 1973: 141)

Ancak Derrida okuru uyarılmaktadır; “différance gerçek anlamda ne bir kelime ne de bir kavramdır”, hiçbir gerçek veya içsel anlamı yoktur. (Derrida 1981: 25) Bunun yerine, bir "neografizm" veya olası anlamların bir koşulu veya durumudur.” (Derrida 1981: 25) Différance’ı bir neolojizmden ziyade bir neografizm olarak düşünmeyi seçer, çünkü ona göre bir anlamın çevrilebilirliğine différance’ın açtığı yoldan bakmanın tüm amacı, herhangi bir dilsel veya edebi sözcüğü, kavramı veya mantığı istikrarsız kılmaktır. Buna neografizm demek, görsel bir şeyin, bir sembol, bir kelime, bir grafik, bir imge olsun anlamını, kelimelere koymanın veya anlamlı, istikrarlı bir şekilde yazıya dökmenin pratik olarak imkânsız olduğunu göstermektir. Herhangi bir biçimsel anlaşılabilirlik mantığının bozulması ve kırılması ve bu kesintiye uğramış anlamın tarihsizleşmesi, yapısökümcü yaklaşım için kilit noktadır. Bir kelimenin, kavramın ya da nesnenin anlamının istikrarsızlaşmasında, différance’ın gelebileceği anlamlar çokluğunu görünür kılma ve günlük söylemde dolaşan güç akışlarını sorgulama olanağını sağlamaktadır. (Benski & Fisher, 2013)

Derrida’nın neografizmi hiyeroglif yazı üzerinden anlaşılabilir. Hiyeroglif yazının “fonetik öğelerin görsel ve plastik öğelere koordine edildiği yazı” olduğunu söylemektedir. (Derrida, 1978, s.14) Dolayısıyla, konuşulan sözcük ile yazılı işaret arasındaki bir neografizmden bahsetmektedir. Hiyeroglifte yazı, yatay ve düz betimleme mantığı sergilemez, ancak söz konusu olan, anlamların tükenmek bilmez oyunlarına açık, çok-boyutlu-sözcük olarak adlandırabileceğimiz neografizmlerdir. (Vallega, 2009)

Bu yönüyle makale kapsamında metinlerde neolojizm postyapısalcı bir anlayışla ele alınmaktadır. Neografizm, mimarlığın konuştuğu dile dahil olan temsiliyet araçlarıyla bir arada üretilen, çok boyutlu ve yeniden anlamlandırılabilir göstergeler olarak söylemlerin içinde bulunan politik anlamlardır.

YAPISÖKÜME DAYALI SÖYLEM ANALİZİ VE DERRIDA’NIN KÖKEN KAVRAMI

Göstergenin değişmeden kalan bütünlüğüne inanan Saussure’cü görüşün aksine, postyapısalcı analiz, bir metnin yalnızca kendi içeriğinden oluşmadığına dayanarak, içinde bulunduğu bağlamda metnin içinde ve dışında diğer metin, düşünce, söylem ve olaylarla bütün bağlarına bakar. Bu nedenle sözcüklerin yanı sıra göstergeler de devrededir. (Belsey, 2013: 21) Manifestolar söz konusu olduğunda, kurulan ironiler ve geçmişe verilen referansların da söylemin üretilmesinde etkin bir role sahip olmaları buna örnektir. Bu nedenle söylemlerden üretilebilecek yorumların izini süren postyapısalcı dil anlayışı çalışma açısından önemli bir zemindir.

Her ne kadar dil ile olan bağından ötürü insan ve toplum odaklı her türlü teknolojik, kültürel, ekonomik gelişim ve dönüşümden bağımsız okunması mümkün olmasa da söylemlerin çözümlenmesi gerçekliklerin yorumlanması olarak her yorumun yeni yorumlara yol açması ile sonuçlanır. Bu yorumlar da birbirinden bağımsız sonuçlara ulaşmayı mümkün kılmakta, çalışmalar farklı gerçekliklerin üretilmesiyle sonuçlanabilmektedirler. Bu durum, postyapısalcılığın metin ile okur arasındaki etkileşimi temelde bir yaratıcılık olarak tanımlıyor olmasından beri gelmektedir. (Sarup, 2019)

Derrida’nın felsefesi Batı metafiziğine has “ikili karşıtlıklara” ve bu karşıtlıkların kalıplaştığı düşünce biçimlerinin yapısöküme uğratılması temeline dayanmaktadır. Derrida yapısalcı teoriyi ortaya atmış olduğu aşkın gösteren ve gösterilen kategorileriyle sabit bir köken aldatmacasından kurtarmak amacıyla,

söz-yazı, iç-dış, özne-nesne gibi ikili karşıtlıkların yarattığı yanılısamaların sözde hiyerarşilerini yerinden etme yoluna gitmiştir. (Sözen, 1999: 52-53) Bu yönden Derrida'nın ikili karşıtlıkları arasında "köken" (originé) kavramı da önemli bir yer ve vurguya sahiptir. Bu noktada différance kavramı devrededir. "Kökenin kökeni kendi içinde bir gedikle yapılanmıştır... ilklilik bu gediktir. Bu da hem ilklilikten önce gelir hem de ilkliliğin saflığı kavramının olası olmasını sağlayan temeldir. Başka deyişle ilklilik, ayrımın kendisinden başlar, ikincillikten ayrılığında değil; daha baştan zaten ikinci gelir. Différance mevcudiyet değil kökendir." (Lucy, 2012) Derrida différance'ın yarattığı açıklığın izinden ve metnin içeriğinde açıkça verilmemiş olanın göstergesi olabileceği gibi yoruma açık anlam ve etkiler üzerinden ikili karşıtlıkların kanıksanmış "ilklilik-ikincillik" ilişkilerini kırma yoluna gitmiştir.

Derrida'nın söylem analizine getirdiği açılım, metin ve söylem ilişkisini birbirinden ayrılmayan bir ilişki biçiminde düşünmek ve metnin kendisini bir üst öge olarak ele almaktır. Derrida'ya göre söylem analizi, tektonik anlam tabakaları olarak tanımladığı metnin oynak ve dirençli zeminlerini çözümlemektir. (Derrida, 2014) Metinler dilbilimsel yöntemle ya da metnin yapısal örgüsüne yönelmeden, metni çevreleyen dış gerçekliğin, toplumsal, siyasal çerçeve örgüsü içinde ele alınmalıdır.

Buradan yola çıkarak söylem, temsildir ve temsil başlangıçtır denebilir. Klasik ontoloji ilkesine göre temsil hep "kendinden önce gelenin yeniden temsildir. Derrida temsilin dışında bir şey olmadığını doğrudan söylememişse de "metnin dışında bir şey olmadığını" söyleyerek bunu ifade etmiştir." (Derrida, 2014) Herhangi bir saf köken ya da özdeşliğin var olmadığını savunan Derrida için bir orijinin saflığıyla bir taklidin saf olmayışı arasında seçim yapmak gibi bir karar almak da anlamsızdır. (Derrida, 2014) Adeta mimari temsil olarak mimari söylem, mimari söylem olarak manifesto metni, manifestonun eylemi, onu yazma eylemi ve tüm bunları tetikleyen diğer eylem ve manifestolar arasındaki anlamın orijinalliğinin peşine düşmek, ya da bunlar arasında ilklilik ikincillik hiyerarşilerini tespit etme görevi üstlenmenin anlamsız olacağı gibi.

Çalışma kapsamında; "köken" olgusu bağlamında mimarlıkta "ilklilik" "ikincillik" ilişkileri, yapısökümcü mimarlık manifestolarının örnek söylemleri üzerinden analiz edilmiştir. Ayrımdan-yoksun-mevcudiyet anlamında bir kökensellik atfetme görevini doğrudan üstlenmiş söylemler olarak görev yapan manifestolarda orijinalliğe dair anlamların inşasını araştırırken, medya, anlam ve neolojizmler üzerinde durulacaktır. orijinalkopyanın günümüz medya araçları ile iç içe geçmiş manifesto söylemlerde kendini anlama nasıl dahil ettiği önemli bir tartışma alanı yaratmaktadır.

MİMARLIKTA YAPISÖKÜMCÜ MANİFESTOLARDA "KÖKEN" VE "ORİJİNALLİK"

Mimari manifesto değişen toplum ve kültürün gereği modernist temelleriyle çelişen, özelliklerini yeniden düşündürten ve anlamını sorgulatan örnekleriyle kendisinin bir eleştirisi olarak her yerde ve bir o kadar da belirsizleşmiş bir edebi türdür. Kendi kendisinin yapısını söken bu türün verdiği güncel örnekler, mimarlıkta "kopya"nın yükselişi ve "orijinin" yitimi konuları özelinde yoğunlaşmaya başlamış, mimarlık manifestosu gibi alana hâkim bir kökensellik ve güç üretme mekanizmasının da merkezin dışında kaldığının habercisi olmuşlardır.

Manifestonun etkisi, kendisini halka sunduğu kamusal ortam ve mecralardaki varlığı ile ilişkili ise günümüzde "manifestolara ne oldu?" sorusunu sormak bir anlamda günümüzde medya araçlarına ve onun mümkün kıldığı dilin kullanım biçimlerine ne oldu sorusunu sormaktan geçmektedir. (Wigley, 2011) Bunun başlıca nedeni Beatriz Colomina'nın da vurguladığı gibi "manifestoların medya dışında var olamamaları, var olabilmeleri için kamuya sunulmalarının şart olmasıdır". (Colomina, 2014) Medya ve manifesto türü ile birlikte dönüşen bir diğer olgu da müelliflik kavramı ve üretimde "orijinallik" ve "kopya" olgularının tanımlanması olmuştur. Günümüzde yeni medya araçları doğrultusunda müelliflik olgusunun çöküşünün, açık kaynak yaklaşımların ve sosyal paylaşım ortamlarının geldiği noktanın bir sonucu olarak, manifestolar da artık bildiğimiz manifestolara benzemez hale gelmişlerdir.

Mimarlık manifestolarının kullandıkları dilin ve referans verdikleri mimarilerin söylemin aktarılmasında beraber çalıştığı söylenebilir. Bu nedenle mimari manifestolar yalnızca metinlerden ve alana kattıkları terimlerden değil aynı zamanda göstergesi oldukları tüm anlam ve temsillerden oluşurlar. Temelde manifestoların öne sürdüğü argüman, tüm temsiliyet boyutuyla beraber söylemin bir parçası

olarak mimarlıkta aktif bir rol oynar da denebilir. Bu bağlamda Mies'in, "Less is More" (Az Çoktur) ve Adolf Loos'un "Süsleme cürümdür" (Ornament is crime) manifestoları hatırlanabilir. Manifestoların geçmişte üretilmiş olan ve gelecekte üretilecek olan manifestolarla kurdukları bağlar bir yandan mimarlıkta köken ve orijinallik olgularının inşasında da rol oynar. Tekrarın yaratıcı rolü aracılığıyla manifesto kendi söylemini geçmişteki söylemlerle bağlar kurarak üretir. Bu konuda Robert Venturi'nin "Less is a bore" (Az sıkıcıdır) ve Bjarke Ingels'in "Yes is more" (Evet çoktur), Ingels'den çok evvel Philip Johnson'un bu söylem zincirine eklemiş olduğu "I am a whore" (Ben bir fahişeyim) gibi tiye alışlarla halihazırda devam ettirilmiştir. Ingels'ten sonra, Jeffrey Schnapp'ın 2011'de bu referans zincirine eklediği "I am no more" (Ben artık yokum) söylemi ise "anonim" yazarlarca sosyal medyada paylaşılan manifestoların günümüzde geldiği hali anlatan ve zincirin son halkası olan bir eleştirel söylemdir.

Manifestoların yapısökümü referanslar içeren metinler olmaları vasıtasıyla mümkündür. Colomina "her manifesto aynı zamanda kendinden önceki manifestoların da bir geri dönüşümüdür" derken manifestolar arasındaki bu referans bağlarını kastetmektedir. (Colomina, 2014) Söylemler, anlam olarak ilkinden ikincisine doğru tek yönlü bir etki yaratmazlar, eklenen her yeni söylem halkası, kendinden öncekileri de yeni bir gözle okumaya imkân tanıdığı için yaratıcı etki taşır.

Bu nedenle kendileri performanslarından ya da nasıl yazıldıklarından çok nasıl halka sunuldukları ile tanımlanan manifestoların, avangart olanı üretmede kullandıkları söylemleri, dile kattıkları sözcükleri incelemek, mimarlıkta farklı dönemlerde "yeni" ve "eskinin" hangi çerçevede tanımlanmış olduğu üzerine düşünmek için bir kaynak oluşturur.

Charles Jencks manifestoların hem yayımlandıkları dönemin sözcük varlığına yön veren hem de bir temsilini oluşturan söylemler olarak bu rollerinin farkındaydı. Jencks, manifestoların dili değiştirmek yoluyla mimarlığı etkileri altına aldıklarını söylemiştir. Bilhassa Postmodernizm ve sonrasında çokça örneklerini görmeye başladığımız bu yöntem neolojizmler üretme yoluyla mimarlıkta "yeni" düşünce ve söylemlerin mimarlığın kapsamına dahil edilmesidir. Jencks, manifestolar aracılığıyla anlamı daha az sözle aktarmayı sağlayan birleşik neolojizmler ortaya koymak manifesto metinlerin bir özelliğidir ve bu tür yeni öğeler mimarları hipnotize etmek ve mimarlıkta konuşulan dili dönüştürerek bir etki bırakmak amacıyla üretilmişlerdir, demektir. Jencks'e göre az ve öz şiirler olarak manifestoların karakteriyle neolojizmlerin bir söylemi bir çırpıda aktaran yapısı bir uyuma sahiptir. (Jencks & Kropf, 1997)

Bu şekilde mimarlıkta manifestoların dile kazandırdığı "neolojizmler" ana fikri temsil eden anlamlarla yüklü sıkıştırılmış sözcük birimler olarak görev yaparlar. İngilizcede, biomimicry, cyborg, blobitecture, dublitecture, architectureproduction, copy-paste vb. mevcut kelimelerin yeni anlamlarda tekrar değerlendirilmesi ya da yeni sözcüklerin türetilmesine örnektir. Bu örneklerde olduğu gibi çağımızın manifestoları da bugün mimarlık içerisinde orijinal bir varoluşu barındıran yeni bir kopyayı niteleyen bir başka birleşik neolojizmi "orijinalkopyayı" mimarlığın söylemine kazandırmaktadırlar.

Manifestolar halka ulaştıkları iletişim kanalı yoluyla algısal hiyerarşiler, ilklilik ikincilik ilişkileri ve kökene dair anlamlar üretme ve bunu kullanma becerisine sahiptirler. Mimarlığın konuştuğu dilin hakimiyeti ya da merkeziliğini yitirmesi bağlamında dilden sapan, söyleme özel üretilen 'neolojizmler' ise manifestolar yoluyla yapısöken dilsel araçlar olarak işlev görmektedir.

Wigley'e göre manifesto temelde bir yazı biçimi değil, kendi yazımını da içeren eylemler bütünüdür. (Wigley, 2011) Manifesto, mimarlık bağlamında sergilenme, yayımlanma, sunulma eylem ve üretimleri de içinde barındırır. Aynı Derrida'nın metin ve söylem arasında bir ayrım yapmaması gibi, manifesto, söylem ve mimarlık arasında da bir geçişlilik mevcuttur.

Derrida'nın yapısöküm felsefesi mimarlık alanında 70'lerin başlarından 90'lı yıllara kadar kayda değer bir popülerlik kazanmıştır. Bu popülerliğin altında yatan "yapısökümcü mimarlık" başlığı altında ortaya konmuş bir dizi mimarlık çalışmasıdır. Peter Eisenman, Bernard Tschumi gibi mimarlar Derrida ile bağlantıya geçerek mimarlık üzerine üretimlerde bulunmayı önermişlerdir. (Wigley, 1995) 1988 yılında Philip Johnson ve Mark Wigley küratörlüğünde kurulan "Yapısökümcü Mimarlık"(Deconstructivist

Architecture) manifestosu/sergisinin MoMA’da yer alması ve bu sergiye dahil edilmiş mimarların mimarlık alanında yıldızlarının parlaması, yapısökümcülük akımının mimarlıkta daha da bilinir hale gelmesine ön ayak olmuştur. Bir mimari akımın dünyaya duyurulması işlevini gören sergi 1932 yılında yine MoMA’da kurulmuş olan “International Style Exhibition”ı – ki bu sergi yapısökümcülüğün tam da kökensellik arzusunun ötürü karşısına aldığı enternasyonal stilin ilanıdır- bu yönüyle hatırlatmaktadır.

Yapısökümcü akımın başarısına yönelik en önemli eleştiri, akımın yıldız mimarlara dönüşen, merkeze oturan ve mimarlığın ana akım medya araçları tarafından yükseltile, otorite ile arası iyi mimarlar tarafından denenmiş olmasıdır. Halbuki, Batı düşünce kanonunda merkezi olana, hükmedene karşı soruşturma açmış olan Derrida’nın düşüncesi tam da bu öğelerin nasıl alaşağı edileceği üzerine kurulu bir mekanizma olarak çalışmaktaydı. Yapısökümcü mimarlık sergisinin eş küratörü ve manifestosunun eş yazarı olan Philip Johnson, her ne kadar yapısökümcü mimarının ne tek yaratıcısı ne de tek örnekleri olmasalar da bu manifesto/sergi kapsamında seçilmiş olan yedi mimarın (Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi) “ortaya koydukları üretimlerin “gerçekliği”, “canlılığı” ve “özgünlüğü”(originality) bağlamında adil bir kesit oluşturduklarını” ifade etmektedir ki bu seçici söylem de yapısöküm felsefesiyle çelişen, eleştirilere açık bir ifadedir. (Johnson, 1988)

Mark Wigley’nin “yapısökümcü mimarlık” manifestosunda betimlediği gibi yapısökümcü mimarlık mimari yapıları yıkmak değildir. (Wigley, 1988) Wigley’e göre bu projeleri yapısökümcü yapan, felsefenin mimarlık alanına bir uyarlaması olmalarından ziyade, “biçim” hakkında belleğimizde yer etmiş düşünceleri rahatsız edebilme becerileriydi. Yapısöküm gücünü uyum birlik ve istikrar değerlerine meydan okuyarak ve bunun yerine farklı bir görüşü öne sürmekten almaktaydı; kusurların yapının kendisine özgü olduğu görüşünü... (Wigley, 1988) Bu nedenle yapısökümcü mimarlığın hedefine aldığı temel öğelerin başında mimarlıkta öz ve özgünlük kavramları gelmiştir.

Derrida mimarlığın kökene dair olan yapısına şu sözlerle değinmekteydi: “Mimarlık adı gereği “arke” ile “kadim” olanla ontolojik bağ içerisinde olan bir üretim alanıdır... Yapısökümcülük belki de bu mimari modeli sorgulamaktır... hatta felsefenin içindeki mimari modeli, temeller ve üst-yapılar mecazlarını, Kant’ın ‘arkitektonik’ dediği şeyi ve elbette “arke” kavramını... Yani yapısökümcülük, felsefenin içindeki mimarlığı, hatta mimarlığın kendisini sorgulamak demektir.” (Derrida, 1989: 7-8)

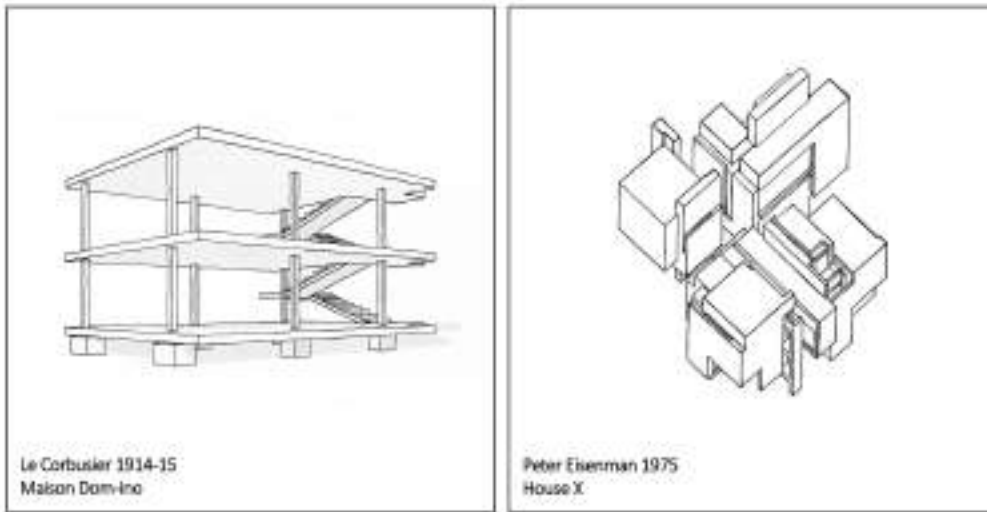
Esra Akcan, Derrida’nın mimarlık üzerine en önemli metinlerinden biri olan “Point de Folie-Manintenant in l’Architecture”da değinmekte olduğu geleneksel mimarlığın yapısöküme uğratılacak kurallarını belirli maddeler etrafında toplayarak analiz etmektedir. Derrida’ya göre ilk sabit kural; *yapı yapma eyleminin, “mesken” sözcüğünün sembolü olma görevini üstlenmiş olmasıdır.* (Akcan, 2006) Yapısökümcü bir mimarlık Derrida’ya göre aidiyet ve mesken tutma arzusunun dışında bir mimarlığın nasıl var olabileceği sorgulamayı isteyecektir. Derrida’ya göre yapısı sökülecek bir diğer kural ise, *“hiyerarşik ve merkezi” biçimlerle yapı yapma eylemi yüzyıllar boyunca bir “köken” üzerine temellenmenin resmini çizmiş” oluşudur.* “Mimarlık taş ve ahşapla(hyle) hiyerarşiyi cisimleştirir.” (Derrida, 1986, s.69). Mimarlığın yapısını sökmek bu nedenle mimarlıkta “köken” kavramının merkeziliğini ve ilklilik ikincilik hiyerarşilerini mimarlığın geleneksel olguları çerçevesinde sorgulamayı içerecektir. (Akcan, 2006) Üçüncü sabit kural, ideal bir kökenin varlığına inanmaktan beri gelen *“ideal bir son inancıdır”.* Yani mimarlığın hazin sonundan sonsuz bir kaçış planını mümkün kılmaktır. Buna örnek olarak, modernist bağlamda mimarlığın sonuna karşın “işlevselci” bir görev edindirilmesi verilebilir. (Akcan, 2006) Akcan’a göre Derrida’nın vurguladığı geleneksel mimarlıkta sökülmesi gereken son kural ise *“tür, dönem ve hâkim stilden bağımsız bir şekilde... güzellik, uyum ve bütünlüğün”* devam eden hükmüdür. (Derrida, 1986: 69).

Derrida’nın mimarlık üzerine olan bu görüşleri yapısökümcü mimarlığın yaklaşımlarında belirleyici bir çerçeve oluşturmuş bir dönemin mimarlık üretiminde izler bırakmıştır. Örneğin Peter Eisenman “The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning” manifestosunda şöyle demektedir:

“...Klasik orijinlerin kaynaklarının ilahi ya da doğal bir düzende olduğu düşünülürken, modern orijinlerin değerlerinin tümdengelimli akıldan türediği kabul edilmektedir, 'klasik olmayan' orijinler belirgin bir biçimde keyfi, değerleri olmayan, basit başlangıçlar olabilir. Doğal, ilahi veya evrensel olmanın aksine yapay ve göreceli olabilirler. Bu tür yapay olarak belirlenmiş başlangıçlar evrensel değerlerden bağımsız olabilir, çünkü bunlar mimari sürecin başladığı zaman içinde keyfi noktalara işaret ederler. *Yapay orijine* bir örnek, yeni bir sonuç sağlamak için bir yabancı cismin bir konakçıya genetik olarak yerleştirilmesinde olduğu gibi, bir *nakil (graft)* işlemidir. . . Bu nakil kendi başına genetik olarak keyfi değildir. Keyfiliği, keyfi-olmama değer sisteminden (yani klasik) özgürlüğündedir.” (Eisenman, 1984)

Eisenman ‘Yapay Orijin’ kavramını ortaya koymaktadır. Ona göre klasik orijinler ve modern orijinler ilahi, doğal düzen ve tümdengelimli akıl gibi aşkın olguları temsil etmektedir. “Klasik olmayan orijinler” ise bu aşkın değerlerden bağımsızca basit, göreceli, evrensel bir değer üretmeyen, keyfi referans noktalarını tasarıma dahil etmektir. Eisenman söyleminde mimarlığın kökenlerinin geçmişte olduğu gibi çeşitli üstün olgularda bulmanın temelde yapay bir logos kurgulamak olduğundan bahsederken, mimarlıkta yapay köken olgusunu ve kökenin keyfiliğinin doğallığını benimsemek daha gerçekçi bir orijin anlayışı doğuracağını savunmaktadır.

Eisenman’ın görüşü Derrida’nın ikinci maddesini hatırlatmaktadır. Akcan’a göre, temelde mimarın söylemek istediği mimarlığın her zaman kendisini ideal bir köken ve ideal bir son hayaliyle görevlendirmiş olduğudur. Dini mimaride tanrılar, monarşiler ya da modernizmde işlevselcilik, mimarlık hep aşkın bir göreve hizmet etme, onun temsili olma yolunda hiyerarşinin, merkeziliğin ve iktidarın sağlanmasına kendini adamıştır. (Akcan, 2006) Dolayısıyla mimarlığın ideal kökenlerine hizmet etmesi gerektiği logosuna karşı keyfilik, görecelilik ve ‘nakil’ olgularını koymak mimarlığın bir yapı sökümüdür. Eisenman’ın “yapay orijini” bir “nakil” (graft) eylemidir. Halbuki orijin temelde nakledilemez olandır ve geleneksel anlamda orijin olmak ilk olmandır. Bu nedenle var olan bir şeyin içine sonradan yerleştirilmiş herhangi bir nokta olabilen bir “orijin” anlamsal olarak da gelenekselin dışında bir sözcük kullanımıdır. Eisenman’ın başka metinlerinde referans verdiği “in-between” kavramı da bu bir aradalığı ifade etmektedir, yani “Ne tam olarak o ne de bu olmak”, hem yapay hem orijin olmandır ya da tamamen ikisi de olmamaktır. ‘Nakil’ edilmiş orijin örnek olarak 1970’lerde ortaya koyduğu konut projeleri ile mimarın söylemini ilişkilendirmek mümkündür. Geleneksel ev mantığı genellikle bir ocak ya da merdiven etrafından şekillenip, çatılarının eğimi bir merkezliyet endişesi taşıırken, House X projesinin merkezi “hiçbir şey”dir. Evin hem işlevsel kökenini hem de hiyerarşisini temsil eden merkez alaşağı edilmiştir. (URL-1) House IV projesi ise parçaların birleştirilme sisteminin hiyerarşik doğasına bir başka meydan okuma, ikili karşıtlıkların diyalektik ilişkisinde imtiyazlı olanın mimari formdaki hâkim hiyerarşisine bir diğer son verme girişimi olarak yorumlanabilir. (Resim1)



Resim1. “Dom-ino” evi ve “House X” evi projelerinin diagramatik gösterimleri.

Söz konusu mimarlıkta sembolik anlamları yüksek bir öge olan “ev” olduğunda, modernizmin işlevsellik ve ekonomik öncüller çerçevesinde geliştirmiş olduğu ideal ev anlayışı konuyla ilgili üstü kapalı bir başlangıç noktasını oluşturur. Le Corbusier’in savaş sonrası şehirlerin yeniden inşa edilmesinde ekonomik bir köken olarak ortaya koyduğu “ev” ve “yenilik” sözcüklerinin birleşiminden oluşturulmuş “dom-ino” bunun akla gelen en belirgin örneklerindedir. (Gregh, 1979) Domino fikri, bir kökensellik kurgusunun yanı sıra, ekonominin mimari formu nasıl fethettiğinin bir ifadesiydi. Domino ekonomik öncülleri mimari birçok değerden daha merkeze alınmasıyla özünde ekonominin mimarlıkta nasıl bir köken tanımladığı yönünde de bir gösterge niteliğindedir. (Aureli, 2014) 1979’da Peter Eisenman *Oppositions*’ın özel bir sayısında, 1905 ve 1933 yılları arasında Le Corbusier’in prototipinin iki örneğini ele almıştır. Bu metninde Eisenman, faydacı olması yönünü bir kenara bırakarak dom-ino’nun mimari form olasılıklarını kendi içinde bir kararlılıkla tamamlayan, “sadece kendi kendine göndermeler yaparak çoğalan bir gösterge” olarak kökeni kendinde göstergeselliğinin kapalılığını eleştirmiştir. (Eisenman, 1979) Eisenman’ın bu nedenle Domino’nun göstergesel kapalılığını, tamamlanmışlığını “nakledilmiş kökenlerden” türeyen, keyfi, göreceli ve evrensel değerlerden bağımsız evler tasarlayarak karşısına almış olduğu söylenebilir. Bir başka göstergesel boyutta amacı artarda dizilmiş, ilkinin ikincisini yıkarak ilerlediği hiyerarşik bir anlam içeren bu idealize ev kurgusunu yıkan itici gücü ortaya koyarak yıkımın başlangıcına hiç beklenmedik bir noktada ve yönde başlangıç noktası oluşturmaktır.

Dom-ino sözcüğü art arda dizilmiş olan ilkinin ikincisini yıkarak ilerlediği hiyerarşik bir anlam sunması açısından yapışöküme ilham verici bir benzetme sunsa da, Eisenman, yapay orijinlere dayanan projeleriyle Dom-ino’nun kapalı yinlemelerinin gerekçesini yerinden etmeye bu benzetmenin dışında çok da yaklaşmamıştır. Mimarının merkezi elemanlarının aralarındaki yapısal hiyerarşileri yok saydığı “ev projeleri” yapışökümcü söyleminin, modern evin ekonomik merkeziliğinin hükmettiği kısıtlılıkları geçersiz, kökenselliğini anlamsız kıldığını söylemek oldukça güçtür. Çünkü köken olarak yapışökülmesi gereken mimarın buyruğu altında olduğu ekonomik öncüllerin, savaşın arkasında bıraktığı yıkıntıların, fakirliğin ve kapitalizmin gücünün bina yapma üzerindeki iktidarı ise, bunu hiçe saymak, pek de ekonomik olmayan örnekler projelendirmek ve mimari elemanların hiyerarşik yapısını barınmayı zorlaştıracak şekilde bir kenara bırakmak, bu otoritenin yerle bir edilebilmesi için oldukça naif bir gösterge olarak kalmıştır.

Daniel Libeskind’in “Unoriginal Signs” manifestosu “orijinallik” ve “köken” üzerine bir başka yapışökümcü söylemdir. Libeskind “Mimarlar Derneği” (Architectural Association) işbirliği ile gerçekleştirilen bir serginin de eşlik ettiği manifestosunda “orijinal-olmama”(unoriginality) sözcüğüne şu şekilde yer vermektedir :

“...*Orijinal-olmama(unoriginality), deneyiminin yerine daha önce hiç deneyimlemediği, ancak orijinalleri aracılığıyla bilme imkânı yakaladığı şeyleri ikame etmeyi reddedebilir. Mimarlığın 'özünü' temelde var-olmayışının yerine koymak beyhude ve sahtekârca olur... Mimarlık arayışındaki bu çalışma hiçbir kalıcı yapı, hiçbir sabit biçim ya da evrensel bir tip keşfetmemiştir. Mimarlığın özünü ararken çıktığım bu yolculuğun sonucunda, nihayet bu yolculuğun böyle bir kökenin varlığının vadinin altını kazmak olduğunu görmüş oldum. Mimarlık ne içeride ne de dışarıdadır. Ne verili ne de fiziksel bir gerçekliktir. Tek bir “Geçmiş”i yoktur ve yazılmış bir “Kader”i de takip etmez. Farklılaşmış deneyimde ortaya çıkan şey, olan ve olacak olan arasındaki ilişkinin bir göstergesi olarak Mimarlıktır. Var olmayan gerçeklik olarak mimari, bilinç sürecinde uzay ve zamanda “orijinal-olmamanın” eşdeğer derinliklerine dokunan bir *hiyeroglif* izi bırakan semboldür.” (Libeskind, 1983)*

Libeskind mimarlıkta iç-dış, kurgusal-fiziksel, Geçmiş-Kader gibi ikili karşıtlıklar bağlamında bir aşkın kökenin, bir özün var olmadığını aktarmaktadır. Dışarıdan gelen parametrelere uyum sağlama, içeride işlevi takip eden bir plan organizasyonuna sahip olma, tarihteki anlamlara eklenme, geleceğe kalma gibi yükümlülükler altında mimarlığın “başlangıç noktasına” sistemleşmiş anlam üretme mekanizmalarının koyulduğuna işaret eder. Halbuki orijinallik deneyimlenemezdir, ama aynı zamanda kişisel deneyimin kendisidir. Mimarlık bu nedenle orijinallikle anlamlandırılabilir bir mefhum değildir. Bu nedenle Libeskind mimarlığı “orijinal-olmayan göstergeler”(Unoriginal Signs) üreten bir

alan olarak tanımlar. Bu bir yapışökümdür çünkü mimarlık manifestoları geçmişte gerek modern söylemlerinde gerekse postmodern örneklerde birçok kez bunu yapmayı görev bilmişlerdir. Örneğin Libeskind'in söylemine çok da yakın bir dönemde 1972'de Venturi, "Learning From Las Vegas" manifestosunda halen daha mimarlıkta neyin orijinal olduğunun tanımlamanın peşindeydi. Venturi:

"Crawford Manor'un örtük sembolizminin içeriği 'kahramanca ve orijinal' olarak adlandırdığımız şeydir. Maddesel olarak geleneksel ve sıradan olmasına rağmen, görüntü(image) kahramanca ve orijinaldir. Guild House'un açık sembolizminin içeriği ise "çirkin ve sıradan" dediğimiz şeydir. Teknolojik olarak gelişmiş olmayan tuğla, eski moda, çift asılı pencereler, girişin etrafındaki güzel malzemeler ve korkuluğun arkasına kabul edilen şekilde gizlenmemiş çirkin anten, hepsi hem görsel hem de içerik bakımından oldukça "gelenekseldir" ya da daha doğrusu, çirkin ve sıradan." (Venturi, 1972)

Venturi mimarlıkta neyin kahramanca ve "orijinal" olduğunu göstergesel bir boyutta çözümlenme ve anlamlandırma çabasına girişmişti. Venturi için geleneksel olan "çirkin ve sıradan iken" orijinallik" sembolizm aracılığıyla görsel öğelerle kurularak üretilebilir bir durumdu ve Guild House örneğindeki gibi maddesel olarak geleneksel ve sıradan olmasına rağmen gösterge olarak kahramanca ve orijinal bir mimarlık mümkündü. Bu esasen Venturi'nin söylemindeki "çelişkiyi" oluşturmaktadır. Libeskind'e göre ise, bu mimarlıkta bir çelişki olmak yerine, sabit anlam ve tanımların yokluğunu gözler önüne seren, ancak mimarlığın bir hiyeroglif gibi her okunduğunda yeni anlamlar üretebilmesinden ileri gelen bir "orijinallik" mefhumuna sahip olabileceğini gösteren, deneyimler dışında anlamsız göstergelerden ibaret olduğunun göstergesidir.

Libeskind'in kullandığı orijinal-olmayan göstergeler yani "unoriginal signs" kavramı aynı zamanda tarihte orijinal sözcüğünün İngilizce dilindeki kayıtlara geçmiş ilk kullanımına yani kökenine referans veren "original sin" kavramına bir referans içermektedir. Orijinal günah anlamına gelen terim, din bilimde, Hristiyanlıkta tüm insanlarda sözüm ona doğuştan gelen ve düşüşün bir sonucu olarak Hz. Adem'den miras kaldığı kabul edilen bir yozlaşma veya günahkârlık durumu veya kötülüğe eğilim olarak tanımlanmaktadır. (URL-3) Yani orijinalliğin arayışını var eden aynı zamanda onun ebediyen kaybolduğu inancıdır. Libeskind ise, mimarlıkta ne böyle bir orijinallik arayışının ne de ondan uzaklaşıldığı savının gerçekçi olmadığını ortaya koymak amacıyla "Unoriginal Sign" demeyi tercih etmiştir.

Libeskind, geçmişin deneyimlendiği mekânsal kurgusuyla Berlin Yahudi Müzesi üzerine şöyle söylemektedir: "gerçekten görünmeyen bir boşluk olmayan, bir merkez etrafında örgütlenen yeni bir örgütlenme türü". (Libeskind, 1992, s.87) Bu örnekte boşluk hem boş bir alan hem de anlamı üreten, yoruma açık göstergedir. Boş ya da dolu mekânların basit hiyerarşisinin yerine, Libeskind boşlukla dolu bir alan yaratmayı, anlamın birçok yöne saçılmasını hedeflemiştir. Berlin Yahudi Müzesi'nde bu amaçla yaratılmış mimari boşluklar Berlin Yahudilerinin yaşadığı ve asla deneyimleyemedikleri deneyimlerin, ziyaretçilerinkiyle yeniden üretilmeye bırakılmış gediklerdir. Akcan, Derrida'nın mimarlıkta yerinden etmek istediği dört temel kuralı tek bir madde etrafında toplamak mümkündür demektedir, asıl yerinden edilmesi gereken "Mimarlığın bir anlamı olmalı ve ona işaret etmeli veya onu temsil etmeli" söylemidir. (Akcan, 2006, s.280) Sonuç olarak Libeskind'de bunu karşısına almış mimarlıkta anlamın ve 'orijinalin' anlamlandırılmasının kimsenin tekelinde olmadığını orijinal-olmayan deneyimlerle inşa edilecek mekanlar tasarlayarak ortaya koymaya çalışmıştır.

Bu örnek söylemler, önemli medya ve kurumlarca desteklenerek, kamuya sunulma imkânı bulduklarından bellekte yer etmişlerdir. Ancak kısıtlı sayıda örnekle ortaya koydukları felsefelerinin mimarlıkta uzun soluklu olduğunu söylemek zordur. Bunun nedenlerinden birisi yapışökümcü mimarlık manifestosunda konuk edilen yedi mimarın -Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi- yedisi de temelde farklı söylemlere sahipti.

Bu mimarları yapısökümcü bir felsefe başlığı altında bir araya getiren aralarındaki fikir birliği değil, onların yaptıkları projeleri yeniden okuyan ve bir anlamda yeniden yaratan, “deconstructivist manifesto”nun editörleri ve kamuya paylaşıldıkları medyanın mimarlık üzerindeki birleştirici gücüyü. Örneğin, Frank Gehry’nin çeşitli manifestolarında mimarlıkta “kökeni” konumlamakta sıkıntı çekmediği söylemleri, Derrida’nın felsefesine daha derinden göndermeler yapan Eisenman ya da göstergebilimsel bir altyapıyı mimariye yansıtmış Libeskind’den temelde farklılaşır. Sergiden sadece 5 yıl sonra, 1993’te Paris’te yaptığı Amerikan Merkezi üzerine olan röportajında (Charles Jencks bu röportajı bir manifesto söylemi olarak dahil etmiştir) Gehry, “Esasen, Amerikan Merkez binası gibi bir binayı görüldüğü gibi yapan şey, tüm o gerçek anlarının ve benim seçimlerimin toplamı olmasıdır. Başka şeyleri kopyalamadığınız sürece, kendi değerleriniz içinden gelen bir binanın şekli böyle(orijinal) olacaktır” demektedir. (Gehry, 1993) yine aynı röportaj içerisinde kendisine “orijinal” üretimler ortaya koymayı nasıl başardığı sorulduğunda ise “Benim algım her zaman dünyayı olduğu gibi ele almak ve onunla iyimser bir şekilde başa çıkmak oldu. Değiştiremeyeceğimi bildiğim için değiştirmeye çalışmıyorum, bu yüzden aynı anda uyum sağlamaya ve onunla uğraşmaya çalışıyorum.” demektedir. (Gehry, 1993) Gehry’nin tasarladığı mimarinin kökenine kendi değerlerini yerleştirmek ve hâkim düzene pozitif yaklaşarak onunla bir arada var olmak etrafında çevrelenmiş bu yanıtlarının Derrida’nın ortaya koyduğu anlamda bir yapısökümcü felsefeden beslendiğini söylemek oldukça güçtür.

Sonuç olarak yapısökümcü söylemlerle yeniden üretilmiş olan örnekleriyle yapısökümcülük mimarlığa yeni bir bakış açısı getiren, klasik düzenin ya da modernizmin anlamsal kurallarını yerle bir eden örneklerden ziyade dile ait bir düşünce biçiminin kana cana bürünmüş, biçimleri olarak mimarlık tarihinin belirli bir döneminde, yalnızca bu üst anlamı üreten manifestoya dahil edilmiş kişilerce üretilmiş göstergelerle sınırlı kalmıştır. Ancak “yapısökümcü mimarlık” (deconstructivist architecture) başlığının dışına çıkıldığında, mimarlıkta yapısökümcü bir mantığa sahip yaklaşımlar hiç sonlanmamış, Derrida’nın felsefesine yapılan doğrudan bağlantılardan bağımsız mimarlık kendi kökenlerini ve orijinallik mevhumu sorguladığı örnekler vermeye artarak devam etmiştir.

ORİJİNAL KOPYA VE OSARC MANİFESTOSU

Günümüzde yapısökümcü mimarlık adıyla anılması da çağımız medyasının mümkün kıldığı araçlar doğrultusunda orijinal kopya gibi bir neografizm eşliğinde mimarlığın yapısını söken, mimarlık manifestoları türemektedir. Mimarlıkta köken algısının geleneksel kabullerini sarsan bu manifestoların ortak özelliği dijital üretim ve çoğaltım ortamlarının sunduğu yeni mimarlık boyutunda günümüzde yeni bir kopyanın, yalnız bir kopya olmayan, orijinal bir kopyanın kaçınılmazlığını savunmalarıdır. Bu manifestoların sayısı her geçen gün artmakta Winy Maas, Sam Jacob, Cristina Goberna ve Urtzi Grau gibi mimarlar ortaya koydukları manifesto söylemleri ve mimari projeleriyle bu görüşü ortaya koymaktadırlar.

Daha önce referans verdiğimiz, yapısökümcü mimarlık manifestosu ya da sembolizm manifestosu gibi örneklerde olduğu gibi manifestosunun yaratıcısı çoğu zaman yalnızca yazarın kendisiyle kısıtlanabilir olmamıştır. Açık kaynak mimarlık üretim ortamlarının ortaya koyduğu yapısöken mimarlık anlayışının orijinal kopya neografizmini bugün mimarlıkta anlamlı kılan, bir ilk ya da son yazarı olmayan, tek bir mecra ile sınırlandırılmaz, yani temsilleri, eylemi ve söylemi arasında hiyerarşik ayrımlar yapılamaz mimarlık söylemlerinin üretilebilir hale gelmiş olmasıdır. Bu bağlamda mimarlıkta kopyayı ve orijinali sorgulamaya alan orijinal kopya manifestolar arasından birisi, OSArc (Open Source Architecture/ Açık Kaynak Mimarlık) manifestosunun örnek söylemleri birçok yönden mimarlıkta yeni yapısökümcülüğe bir örnek oluşturduğundan makalenin bu bölümünde orijinal kopyanın mimarlıkta anlama nasıl dahil edildiğine örnek olarak ele alınmıştır.

Medyayı kullanmadan OSArc’ın söylemini ortaya koymak mümkün olmazdı. Domus dergisinin editörü ve 2011 İstanbul Mimarlık Bienali’nin eş küratörü Joseph Grima’nın, 2011’de açık kaynaklı mimarlık için mimar Carlo Ratti’den bir manifesto yazmasını istemesi manifestonun başlangıcını oluşturur. Ancak Ratti böyle bir manifesto yazmanın ancak yine açık kaynaklı bir şekilde mümkün olabileceğini ileri sürerek bir Wikipedia sayfası açmayı önermiştir. Haziran 2011’de Domus’ta yayınlanana kadar bilinmeyen yazarlarca gelişen bir belge olarak manifesto Wikipedia sayfasında dönüşmeye devam

etmiştir. (Resim2) OSArc halen internet üzerinden erişilebilir ve dönüşmeye devam eden bir sayfa olarak mimarlıkta köken, müelliflik ve orijinallik üzerine içeriğinin yanı sıra kamusalılığı aracılığıyla çok fazla şey söyleyen bir manifesto örneğidir. Manifestoda şöyle geçmektedir: “Yeni bir yazma süreciyle oluşturulan OSArc, farklı medya ve boyutlarda dönüşüp duran, sonuç olarak profesyonel bir güvenilirlikle, ancak tek bir imzası olmadan konuşan bir üretdir”.(Ratti & Caludel, 2014)



Resim2. “Open-source Architecture” manifestosu Wikipedia sayfası.

Kaynak: (URL-2)

OSArc ilklık ve ikincillik ilişkilerinin günümüzde mimarlıkta alabileceği halin bir göstergesidir. Bir ilk ve son yazarı olamayacağı gibi manifestosunun bir ilk hali de yoktur. Söz konusu olan daimî bir tekrar ve dönüşüme açıklıktır. Günümüz mimarlık ortamının mümkün kıldığı hem müellif hem okur olmanın hem orijinal hem de kopya olmanın sunduğu arakesitte, orijinalkopya bir bağlamda ortaya konulmuştur. OSArc’dan bir alıntı şöyle demektedir: “bugün orijinallik takıntısı ve taklitçi çalışma veya düşünmekle suçlanma korkusu eğitimlerinin başından itibaren mimarlara işlenen, mimarlıkla sıkı sıkıya bağlı hale gelmiş olgulardır.” (OSArc, 2011)

Bu söylemden de çıkarılacağı gibi OSArc günümüzde orijinallik takıntısının bir eleştirisini sunmaktadır. Bu eleştiri yasal çerçevelerin günümüz kopyalama/üretme imkân ve mekanizmalarının geçerliliği ile uyuşmamakta olduğunu, mimarlara işlenen “suç işleme korkusunun” yarattığı taklit etmeye ilişkin tereddüdün günümüz üretim ortamlarında anlamını yitirdiğini ortaya koymaktadır. Kendinden önceki mimarlıkları taklit etmeden, orijinal tasarımlar yapmanın artık mimarlığın merkezini oluşturmadığına ve bir eksen kaymasına dikkat çekmektedir.

Mimarlığın merkezini kaydırmak, mesken tutma işlevinden mimarlığı bağımsızlaştırmakla ilişkilendirilmiş, Bernard Tschumi ortaya koyduğu “folieler”, Eisenman ise konut projeleriyle mimarlığın bu görevini “işlevsiz” mekanlar, ya da hiçbir işleve hitap etmeyen biçim arayışlarıyla bozmayı denemişlerdir. OSArc ise mimarı ve mimarlığı bir “mesken” inşa etme rolünden sıyırmayı bu rolü kullanıcı tarafından inşa edilmek üzere açık bırakarak yapmaktadır. Manifesto da şöyle demektedir: “Bir mimarın üretimi, o halde, mutlaka binalar veya inşaat belgeleri değil, mimari kaynak kodunun paylaşıldığı, uyarlandığı ve yürütüldüğü süreci başlatan, koordine eden ortamlardır.”(OSArc, 2014) Manifestonun kendi süreci de OSArc’a destek vermiş olan mimarlar ve organizasyonlar sayesinde günümüzde görünür kılınmıştır. Söz konusu olan, işlevden bağımsız formlar üretmek için mimarın yeni düzende işleyen bir kod oluşturmakla ve bunun işlerliğini sağlamakla görevli olduğudur. Yani mimar, artık “mesken” oluşturma işlevi altında bina inşa eden değildir. Wikihouse projesinde ya da Opendesk, Aker, Bricks ve Paperhouses gibi örneklerde olduğu gibi söz konusu olan bir yapı biriminin, kullanıcılar tarafından olası çoğaltımları göz önünde bulundurularak tasarlanması eylemidir.(Resim3) Mimarın bir mesken üreticisi olma rolünü mimardan alıp kullanıcıyla paylaşan, mimarlığın barınma işlevini sağlayan biçimler üretmek yerine, kolaylıkla kopyalanabilir, farklı ve her biri özgün olasılıklara imkan

veren kodlar üretmekle görevlendiren bu yaklaşımın bu yönüyle geleneksel ve modern kabullerin merkezini kaydırıldığını söylemek mümkündür.



Resim3. WikiHouse projesi iş akışı şeması

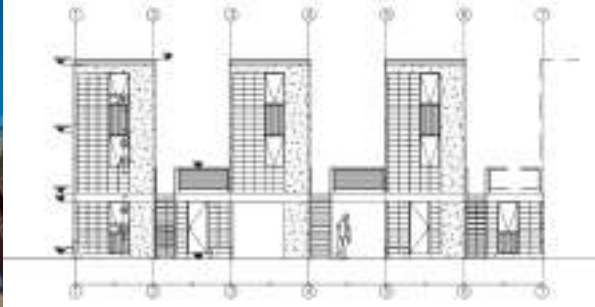
Kaynak: (URL-4)

Derrida'nın mimarlığın yapısökümünde hedef alınması gerektiğine inandığı bir diğer kuralı merkezîyetçilik "Hiyerarşik ve merkezi biçimlerle yapı yapma eyleminin hiyerarşiyi cisimleştirmesiydi." (Derrida, 1986, s.69) Mimarlık bir gösterge olarak, yapısal ölçekte örneğin strüktürden bezemeye doğru kurulabilecek hiyerarşiler gibi müellif mimar ve kullanıcı, manifesto ve eylem, köken ve taklit gibi birçok metaforik ikili karşıtlığı içinde barındırır. OSArc geleneksel mimarlığın benimsediği ikili karşıtlıkları ve hiyerarşileri telif hakları ve hukuken tanımlanmış haklar çerçevesinde olduğu kadar ekonomik yönden de gözden geçirmektedir. Bu nedenle açık kaynak mimarlık üretimleri, "işgalciler, mülteciler ve ordu gibi ana akım ekonominin dışındaki inşa ediciler için özel bir çekiciliğe sahiptir." (OSArc, 2014) OSArc'da; "Artan bir şekilde, mimarlık üretimi, insan yerleşiminin kökenine ait soruları ele almaktansa... görünürlüğe ve kültürel geri dönüşe odaklı binalar tasarlamaktır. Mimarlık... ayrıcalıklı bir azınlığa yönelik hale gelmiştir: bugün, mimarlar tarafından tasarlanan binalar küresel inşaatın yüzde ikisinden fazlasını oluşturmuyor." denmektedir. (OSArc, 2014) OSArc mimarlıkta hiyerarşilerin yaratılmasında ekonomik öncüllerin domine edici rolünün bilincindedir ve bununla uğraşmaktadır. Ancak bunu dekonstrüktivist örneklerde gördüğümüz gibi mimarın ekonomik gerekçeleri hiçe sayan tekil örnekler yaratmasından ya da mimar öznesine yıldızlık vasfı kazandıracak büyük projelerin ikonlaştırıcı bir gerekçesine dönüşmesinden farklı bir biçimde yapar. OSArc ekonomik dengeleri değiştirmeyi hedef edinen yeni bir mimarlık üretme biçimi sunar. Bunu da yeni nesil ekonomik finansman araçları olan, Kickstarter, Sponsume gibi gönüllülük esasına dayalı açık kaynak ekonomik modellerin sunduğu imkanlar doğrultusunda, kullanıcı tarafından kopyalanabilirlik, kopyaları dönüştürme ve tekrar paylaşımına sunma gibi hakların ücretsiz sağlanabileceğini savunarak yapmaktadır.

Derrida'nın geleneksel mimarlığın yapısı sökülecek üçüncü maddesi geleneksel mimarlığın ideal bir kökenin varlığına inanmaktan ileri gelen engellenmesi gereken son inancıdır. (Akcan, 2014) Modernist bağlamda işlevin mimarın sonunu imkânsız kılacak ebedi görevi olarak verilmesinde olduğu gibi. OSArc ise bildiğimiz anlamda müellif mimarın ölümü ve üretilen temsilin doğuracağı açıklıklar çevresinde üretilmiş bir söylem olarak, mimarlık disiplinin bu geleneksel yapılanmasını da baştan yıkmaktadır. Tasarımda katılımcılık, ekonomik şeffaflık, bilginin paylaşımı ile birliktelik rolünün okur ile paylaşılması, yeni anlamda bir mimarlık anlayışının, orijinal ve kopyanın ayrılmazlığı ile tanımlanan, "maker" hareketi, "hacktivism" hareketi, kendin yap kültürü ve üç boyutlu yazıcılarla üretimin bireye indirilmesinin sunduğu imkanlar doğrultusunda bugün mümkün kılınan orijinalkopya bir mimarlık anlayışını ortaya koymaktadır.

OSArc yapısökümün Derrida'ya göre mimarlıkta dördüncü şeklini ise katılımcı odaklı tasarımların sunduğu önceden hesaplanamaz görsel çeşitlenme, yer, kültür, gelir grubundan bağımsız olarak

farklılaşan kültürel beğenilere uydurulabilme imkânı doğrultusunda sağlamaktadır. Yapısökümün mimarlıkta tür, dönem ve hâkim stilden bağımsız bir şekilde güzelliğin, uyum ve bütünlüğün hükmünün sorunsallaştırması gerekir. Burada söz konusu olan bilerek verili estetik kanonların topa tutulması, tersine çevrilen aykırı üretimlerin teşvik edilmesi değildir. OSArc'ın söylemi mimarın hiç durmadan bir biçime, düzene sokarak disipline etmeye çalıştığı kullanıcılar tarafından doğabilecek potansiyel farklı kullanımların doğurduğu görsel çeşitlenmeleri, farklılaşmaları, düzensizlikleri bir yaratıcı artış olarak değerlendirir. Aynı Alejandro Aravena'nın Elemental projesinde olduğu gibi, ekonomik imkanların el verdiği doğrultuda kullanıcılar tarafından tamamlanan tüm evlerin birbirlerinden farklı estetik tanımlarının olması açık kaynaklı mimarlık yaklaşımlarının kendisini mimarlığın geleneksel estetik olgularından bağımsız bir konuma koyduğunun bir göstergesidir. (Resim4).



Resim4. Alejandro Aravena'nın geliştirdiği kaynak kodlu olarak paylaşılan Elemental projesi, solda, ev sahipleri tarafından tamamlandıktan sonra projenin sunduğu görsel çeşitlilik; sağda, projenin tamamlanmadan önceki halinin ön görünüşü.

Kaynak: ©Elemental (URL-5), (URL-6)

Sonuç olarak hepsinin ötesinde Derrida'ya göre yapısı sökülmesi gereken temel köken mimarlığın bir anlamı olması ve ona işaret etmesi gerektiği kanısındır, OSArc mimarlığın bu logos merkezçiliğinin dışına hiçbir anlama gelmeyen formlar üretmek yerine, anlamı kullanıcılar tarafından sonsuz saçılmayla yeniden yorumlanacak ve yeniden üretilecek şekilde paylaşarak yapmaktadır.

Bu yapısökümcü özelliklerinden ötürü söylemek mümkündür ki, günümüzde üretilen orijinalkopya manifestolar, yapısökümcü mimarlığın kendisinden çok daha yapısökümcü söylem ve eylemlerdir. Ancak bu, bu manifestoların tam bir başarı elde edebildiği anlamına gelmemektedir.

OSArc'da şöyle geçmektedir: “kolektif katılım, sonuçları öngörülemeyen çok sayıda hedef ve eylem sunar...” bunlardan biri sistemin kendisinin kendi kendini yok etmesi olabilir.” (OSArc, 2014) Bu noktada OSArc kendi sisteminin yapısökümüne de bir açıklık taşıdığını itiraf etmek gerekir. Yani sistemin her türlü kopyalamaya açık olan yapısı aynı zamanda kötü emellere alet edilebilmesi, suç ya da toplum zararına kullanılabilmesi yönünden kendi orijinal vizyonunu yitirmesine de bir açıklık taşımaktadır.

OSArc'nin bir diğer eleştirisi ise söz konusu olan açık kaynak oluşumların önemli bir kısmının belirgin bir şekilde olmasa da varsaydığı kadar bağımsızlaşmış ve herkese eşit hakkın tanımlandığı bir özgürlük sunmadıkları gerçeğidir. İnternet herkes tarafından erişilebilir olmadığı gibi bazı bilgileri yönetmek halen daha belirli oranda bir bilirkişilik gerektirmektedir. Esasen halen daha aşamalı bir açıklık ve belirli kişilere tanımlanan haklar söz konusudur. Manifestonun Wikipedia üzerinden yayınlanma süreci bu kısıtlılıkların bir diğer örneğidir. Carlo Ratti ve bir grup eş yazar tarafından oluşturulmuş manifestonun bir sayfa olarak ortaya konması Wikipedia tarafından o sayfanın görünürlük kazanması için yeterli olmamıştır. Wikipedia sayfası bu konu başlığını geçerli bir olgu olarak kabul etmediğinden, manifesto hâkim bir mimarlık medyası olan Domus'ta aynı başlıkta yayınlanana kadar defalarca Wikipedia sistemi tarafından kapatılmış ve yazarlar tarafından tekrar açılmıştır. Ancak 18 Mayıs 2011'de makale basıldıktan sonra OSArc bir Wikipedia sayfası olabilme geçerliliğini elde edebilmiştir.

Derrida'nın metafiziğin kalesi dediği mimarlık hiyerarşilerle, verili başlangıç noktalarıyla ve sarsılmaz orijinlerle kurulu bir duvardır. Doğululuk-batılılık, kadın-erkek, müellif-işveren, hakim medya tarafından yayınlanabilirlik, mimarlığın gerçek anlamda yapısının sökülmesi gerekiyorsa "köken" tanımı bağlamında sökülmesi gereken ana temellerdir (Akcan,2006). Orijinalkopya bir neografizme örnek oluşturarak mimarlığın sabit olduğu düşünülen ikili karşıtlıklarının yapısını sökmeye girişen OSArc bu anlamda kimi noktalarda yetersiz de kalsa mimarlığın yapısını sökmeye ve günümüz orijinalkopya manifestolarının yapısökümcü manifestolar olarak nasıl yorumlanabileceğine örnek oluşturan bir girişimdir.

SONUÇ

Makalenin sonucunda görülmüştür ki manifestolar kullandıkları medya yoluyla mimarlıkta "yeni" ve "eskiyi" tanımlamak için hiyerarşiler ve kökene dair anlamlar üretir ve bunları kullanırlar. Bunu yaparken mimarlık manifestolarının sıkça başvurduğu dilsel öğelerden biri de neolojizmler ya da Derrida'nın ifadesiyle neografizmlerdir. Neografizmler yeni bir söylemi ortaya koymak amacıyla anlık üretilen ve yapısöken araçlar olarak manifestonun metni, eylemi ve söylemi arasında bir hiyerarşiye bağlı olmaksızın varlık gösterebilirler.

Çalışma kapsamında mimarlıkta yapısökümcü manifesto söylemlerde "köken" kavramı ve "orijinalkopya"ya dair anlamların nasıl üretildiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda önce yapısökümcü mimarların manifestolarının söylem analizi yapılmış ve mimarlıkta orijinalkopyanın alt yapısını oluşturan "yapay orijin" (artificial origin), "nakil" (graft), "in-betweenness"(arada kalmışlık), "orijinal-olmama"(unoriginality) gibi neolojizmlere dair fikir edinilmiştir. Böylece yapısökümcü mimarlık manifestolarında orijinalin ve kopyanın geleneksel anlamda sınırları belli, karşıt sözcükler olmadıkları gözlemlenmiş, 'orijinalkopya'nın mimarlık manifestolarında doğuşuna ve taramış olduğu anlamsal gri alana dair fikir edinilmiştir.

Derrida'nın ortaya koyduğu mimarlıkta yapısı sökülmesi gereken kurallar çerçevesinde yapısökümcü mimarlık manifestoları ve günümüz kopya manifestolarının karşılaştırmalı bir söylem analizi yapılmıştır. Bu analiz sonucunda görülmüştür ki günümüz orijinalkopya bir üretim biçimini savunan mimarlık manifestoları (bu bağlamda ele alınan OSArc manifestosu), mimarlığın yapısökümcü manifestolarında daha yapısökümcü manifestolar üretmişlerdir.

Modern ve geleneksel örneklerinde bir köken ve hiyerarşi üretme mekanizması olarak çalışan manifestonun başlangıcı, nasıl tarihte müelliflik olgusunun (orijinal ve kopya kavramlarının) ve baskı tekniklerinin gelişmesiyle eşzamanlı gerçekleşmişse, mimarlık manifestosunun günümüzde aldığı hal de, bildiğimiz anlamıyla mimarlığın ve bildiğimiz manifestonun, orijinallik ve kökene dair anlamlarını söken yeni medya araçlarının doğurduğu açık kaynaklı üretim/paylaşım ortamlarıyla mümkün olmuştur.

Mimarlıkta yapısöküm, mimarlığın kadim ve merkezietçi temellerini kaydıran dönüşümlerin bir başlangıç noktası olamaması yönünden eleştirilir. Ancak yapısökümcü mimarlığın temelde yaptığı şey mimarlıkta bir başlangıç noktası tanımlamadan, tek seferlik deneyime dayanan, farklılaşmış neografizmler ortaya koymak olarak algılanırsa hedefinden çok da uzağa düşmeyen örnekler vermiştir denebilir. "folie"ler, "yok-yer"ler ve daha birçok neografizmleriyle yapısökümcü mimarlık mimarlığın konuştuğu dilde hem özgün olma hem de olmama özelinde yorumlara açık mimarlık anlatıları ve sözcük kullanımları üretmiştir. Sonuçta "yapısökümcü mimarlık" manifestoları mimarlığın diline "Bilbao-etkisi" gibi yeni öğeler kazandırmışsa da -ki bu köken, orijinallik ve hiyerarşiler bağlamında yapısökümcü mimarlığın söylemiyle çelişen sonuçlarındandır- mimarlıkta orijinalliği ve kökeni masaya yatıran, "nakil"(graft), "arada kalmışlık"(in-betweenness), "orijinal-olmayan göstergeler" (unoriginal signs) gibi kökenin yerine, boşluğu koyan, kökenden sapmaya, herhangi bir noktanın bir orijin noktası olabileceğine, temsilin başlatıcı gücüne dayanan yaratıcı terimlere de ihtiyaç duymuş ve dilde günümüzde yer alan bir neografizmin, "orijinalkopya" gibi bir kavramın doğuşunun yolunu açmışlardır. Bugün mimarlık kadim bir orijinalin ön kabulüne dayalı geleneksel kuralların yıkıldığına şahitlik ederken, kökenden bağımsızlaşmış anlamsal olarak özgürleşmiş, işlevin ve bağlamın tasarım üstündeki otoritesini fazla önemsenmiş bir kurgu olarak gören, kısacası mimarlığın kalesinin yaslandığı özgünlük

duvarlarını sarsan ve onu yeniden inşa eden “orijinalkopya” bir mimarlık üretimi ve söylemi ile karşı karşıyadır.

KAYNAKÇA

- Akcan E. (2006). *Metafiziğin Kalesi Hakkında Düşünmek*. Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken, No.47/48, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.280-285.
- Aureli, P. V. (2014). *The Dom-ino Problem: Questioning the Architecture of Domestic Space*. Log, No.30, New York: Anyone Corporation, s. 153-168.
- Belsey, C. (2013). *Postyapısalcılık*. Çev: Nursu Örgü, (İngilizce Basım: 2002), Kültür Kitaplığı, Ankara: Dost Yayınevi, s.12,21.
- Benski, T. & Fisher, E. (Ed.) (2013). *Internet and Emotions. Routledge Studies in Science, Technology & Society*, London UK: Routledge Taylor & Francis Group.
- Bosker, B. (2013). Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China. *Spatial Habitus*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Bosker, B. (2014). Original Copies: Inside China's Imitation Binge. *MAS Context*, Issue 21, p.187-198. Retrieved from https://mascontext.com/pdf/MAS_Context_Issue21_REPETITION.pdf
- Colomina, B. (2014). *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*. *Critical Spatial Practice* 3, Berlin: Sternberg Press, p.1-23.
- Derrida J. (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Science*. Çev: David B. Allison, USA: Northwestern University Press, s.11-15, 141-150.
- Derrida, J. (1978). *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*. *Theater Magazine*, No. 9 (3), s. 6-19, Duke University Press: North Carolina, Erişim linki <https://doi.org/10.1215/00440167-9-3-6>
- Derrida, J., (1981). *Disseminations*. Çev: Barbara Johnson, London: The Athlone Press, s.5.25.
- Derrida, J. (1986). *Point de folie_Maintenant l'Architecture*. Çev: Kate Linker, AA Files, UK No.12, s.65-75, (Fransızca ilk metin 1984), Erişim linki <https://www.jstor.org/stable/29543519>
- Derrida J. (1989) *In Discussion with Christopher Norris*. AD, 59, No.1/2, s.7-8.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. Çev: İsmet Birkan, İlk Baskı:1967, Ankara: Bilgesu Yayınları, p.14,17,24,209.
- Docherty, L. J. (2008). Original Copies: Gilbert Stuart's Companion Portraits of Thomas Jefferson and James Madison. *American Art*, 22(2), s.85-105.
- Eisenman, P. (1984). *The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning*. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Ed: Jencks, C. & Kropf, K., Great Britain: Academy Editions. s.283-284.
- Eisenman, P. (1979). *Le Corbusier 1933 – 1960*. *Oppositions*, (Ed) Kenneth Frampton. 19/20.
- Emecan, N. (1998). *1960'tan Günümüze Türkçe Bir Sözlük Denemesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.23.
- Gehry, F.O. (1993). *On The American Center; Paris An Interview*. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. (Ed) Jencks, C. & Kropf, K., Great Britain: Academy Editions. s. 119.
- Gregh, E. (1979). *The Domino Idea*. *Oppositions* 15/16 /Winter Spring, s.61-81.
- Jencks, C. & Kropf, K. (1997). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Great Britain: Academy Editions.

- Johnson, P. (1988). *Deconstructivist Architecture*. P. Johnson, & M. Wigley (Ed), Boston: New York Graphic Society Books.
- Libeskind, D. (1983). *Unoriginal Signs*. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Ed: Jencks, C. & Kropf, K., Great Britain: Academy Editions. s.281.
- Libeskind, D. (1992). *Countersign*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 87.
- Lucy, N. (2012). *Derrida Sözlüğü*. Ankara: Bilgesu Publishing, p. 98-100.
- Macfarlane, R. (2007), *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Birleşik Krallık: Oxford University Press.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, s.140.
- Ratti, C. & Caludel, M. (2015). *Open Source Architecture (OSArc)*. Adjunct Editors: Assaf Biderman, Michele Bonino, Ricky Burdett, Pierre Alain Croset, Keller Easterling, Giuliano da Empoli, Joseph Grima, N. John Habraken, Alex Haw, Hans Ulrich Obrist, Alastair Parvin, Ethel Baraona Pohl, Tamar Shafir, Birleşik Krallık: Thames & Hudson.
- Sarup, M. (2019). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm - Eleştirel Bir Giriş*. Çev: Abdülbaki Güçlü, Altıncı Baskı, İlk basım:1993, Ankara: Pharmakon Yayınevi, s.18.
- Sözen, Ş. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi, Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları, s.52-53
- Uz, F. (2014). *Gündelik Hayatın Sahnesi Olarak Hukukçular Sitesi*. Hafıza Mekanları | Places of Memory, Pelin Derviş (Ed), İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Vallega, A. A. (2009). *Sense and Finitude: Encounters at the limits of Language*. Art and the Political, New York, USA: SUNY Press, s. 114
- Venturi, R., Brown D. S., Izenour S. (1988). *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. İlk basım:1972, Cambridge, Massachusetts | London, England: The MIT Press, s.93.
- Wigley, M. (1988). *Deconstructivist Architecture*. P. Johnson, & M. Wigley (Ed), Boston: New York Graphic Society Books.
- Wigley, M. (1995). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. İlk baskı:1993, Cambridge Massachusetts| London England :The MIT Press.
- Wigley, M. (11.18.2011). *What happened to the architectural manifesto?*. [Symposium]. GSAPP Columbia University, New York. Erişim Linki <https://www.youtube.com/watch?v=ESG6Tr60OaA&t=1369s>

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975> (Erişim Tarihi: 03.02.2021)
- URL-2 https://en.wikipedia.org/wiki/Open-source_architecture (Erişim Tarihi: 21.01.2021)
- URL-3 OED-The Oxford English Dictionary. Original Sin. <https://proxy.bau.edu.tr:2679/view/Entry/132564?redirectedFrom=original+sin#eid33357692>(Erişim Tarihi: 21.01.2021)
- URL-4 <https://www.wikihouse.cc/About> (Erişim Tarihi: 03.02.2021)
- URL-5 <https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/50102dd828ba0d4222000ff3-quinta-monroy-elemental-image> (Erişim Tarihi: 21.01.2021)
- URL-6 <http://www.elementalchile.cl/en/> (Erişim Tarihi: 21.01.2021)

TÜRKİYE'DEKİ GÖÇMEN AİLELERİN ÇOCUKLARIYLA İLİŞKİLERİ VE UYUM SÜREÇLERİNİN İNCELENMESİ

Zeynep Nur AYDIN KILIÇ
Gazi Üniversitesi, Türkiye
zeynepnuraydin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9182-5152>

Fatma TEZEL ŞAHİN
Gazi Üniversitesi, Türkiye
ftezel68@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2098-2411>

<i>Atıf</i>	Aydın Kılıç, Z. N. ve Tezel Şahin, F. (2021). TÜRKİYE'DEKİ GÖÇMEN AİLELERİN ÇOCUKLARIYLA İLİŞKİLERİ VE UYUM SÜREÇLERİNİN İNCELENMESİ. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 1190-1209.
-------------	--

ÖZ

Bu araştırma Türkiye'de yaşayan göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri ve uyum süreçlerini incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırma nitel araştırma modeline göre tasarlanmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu Ankara ili Mamak, Polatlı, Çubuk ve Keçiören ilçelerinde 6-9 yaş arasında çocuğu olan 22 göçmen aile oluşturmuştur. Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmadan elde edilen veriler tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Araştırma sonuçları göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri, göçmen aileler ile Türk ailelerin benzerlik ve farklılıkları ve Türkiye'ye uyum süreçleri olmak üzere üç tema altında incelenmiştir. Göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri temasında göçmen ailelerin çocuklarıyla genellikle ödev yaparak, ders çalışarak vakit geçirdikleri; çocuklarına karşı çeşitli konularda kural koydukları, genel olarak yalnızca çocuğu ilgilendiren konularda çocuklarının fikrini aldıkları, çocuklarının olumlu davranışlarında onları ödüllendirdikleri, olumsuz davranışlarına ise kızarak ve sözlü uyarıda bulunarak tepki verdikleri belirlenmiştir. Göçmen aileler ile Türk ailelerin benzerlik ve farklılıkları temasında; göçmen ailelerin Türk aile yapısıyla kendi aile yapılarını genel olarak benzer buldukları ancak aile içi ilişkiler ve disiplin noktasında bu durumun farklılaştığı ve kendilerinin Türk ebeveynlere göre daha kuralcı ve otoriter oldukları görüşünde oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Son olarak Türkiye'ye uyum süreçleri temasında göçmen ailelerin; Türkiye'deki yaşam koşullarının iyiliği, Türkçe öğrenmeleri gibi nedenlerden dolayı genel olarak ülkeye uyum sağladıkları sonucuna ulaşılmıştır. Göçmen çocukların ise ailelerine oranla daha iyi ve kolay uyum sağladıkları, bunun nedeninin ise okula gitmeleri, arkadaşlarını ve öğretmenlerini sevmeleri ve Türkçe öğrenmeleri olduğu görülmüştür. Öte yandan uyum sürecinde göçmen ailelerin ve çocuklarının yaşadıkları sorunların genel olarak sosyal dışlanma ve Türkçe bilmeme gibi nedenlerden kaynaklandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göçmen aileler, Kültürel farklılıklar, Aile içi ilişkiler, Uyum süreci.

ANALYSIS OF THE RELATIONS OF IMMIGRANT FAMILIES WITH THEIR CHILDREN AND THEIR ADAPTATION PROCESS TO TURKEY

ABSTRACT

This research has been carried out to examine the relations of immigrant families who living in Turkey with their children and their adaptation process to Turkey. The research is designed according to qualitative research model. The study group of the research consisted of 22 immigrant families with children between the ages of 6-9 in Ankara province, Mamak, Polatlı, Çubuk and Keçiören Semi-structured interview form prepared by the researchers was used as a data collection tool in the study. The data obtained from the research which analyzed by thematic analysis method. The results of the research were examined under three themes: the relations of immigrant families with their children, the similarities and differences of immigrant families and Turkish families, and their adaptation process to Turkey. In the theme of the relations of immigrant families with their children; immigrant families generally spend time with their children while doing homework and studying; It was determined that immigrant families set rules against their children on various issues, generally took the opinions of their children on matters that concern only the child, rewarded their children's positive behavior, and reacted to negative behaviors with by angry and verbal warnings. In the theme of similarities and differences of immigrant families and Turkish families; immigrant families generally found Turkish family structure to be similar to their family structure, but this situation differed in terms of intra-family relations and discipline and they were of the opinion that they were more prescriptive and authoritarian than Turkish parents. Finally, in the theme of adaptation processes to Turkey, immigrant families; It was concluded that they generally adapted to Turkey due to reasons such as the good living conditions in Turkey and their learning Turkish. It was observed that immigrant children adapted to a greater extent and easier than their families, because they went to school, loved their friends and teachers, and learned Turkish. On the other hand, it has been concluded that the problems experienced by immigrant families and their children during the integration process are generally due to social exclusion and not speaking Turkish.

Keywords: *Immigrant families, Cultural differences, Family relationships, Adaptation process,*

GİRİŞ

Göç, insan topluluklarında tipik bir toplumsal olgu olup, toplumdaki insan, grup ve kurumların etkileşim ve uyum süreçlerine etkisi bakımından oldukça önemli bir kavramdır (Ünver, 2012). Geçmişte olduğu gibi, günümüzde de doğal afet, savaş gibi felaketler nedeniyle güvenli ve özgür bir ülke arayışı göçlere neden olmaktadır. Göçmenlik, bireylerin çoğu zaman zorunlu bazen de daha iyi bir yaşam beklentisi ile istekli olarak girdiği bir durumdur. Geçmişten bu yana göçmen olma durumu hem göç eden bireyler hem de göç ettikleri ve uyum sağlamaya çalıştıkları toplumlar üzerinde önemli bir etki oluşturmuştur.

Castles ve Miller (2008) içinde bulunduğumuz çağı “göçler çağı” olarak tanımlamıştır. Nitekim; Birleşmiş Milletler Ekonomik ve Sosyal İşler Dairesi (DESA) tarafından açıklanan 2019 yılı verilerine göre göç; dünya genelinde 270 milyonun üzerinde yetişkin ve çocuğu kapsamaktadır. Türkiye’ de ise 5 milyonun üzerinde mülteci ve göçmen yaşamaktadır. Bu sayının yüzde yirmisini ise çocuklar oluşturmaktadır (UN, 2019). Dünyada yaşanan siyasal gelişmeler nedeniyle, Türkiye’nin uluslararası göç akımları açısından önemi sürekli artmaktadır. Dünya genelinde Türkiye’nin göç süreci incelendiğinde, göç veren, göç alan ve aynı zamanda geçiş özelliğine sahip bir ülke olduğu ortaya çıkmaktadır (Pusch & Wilkoszewski, 2010; 8). Nitekim Birleşmiş Milletler 2019 yılında Türkiye’yi en çok mülteci ve sığınmacıya ev sahipliği yapan ülke olarak açıklamıştır (UN, 2019).

Türkiye, jeopolitik ve tarihsel faktörler itibariyle de göç sisteminin önemli bir aktörü olarak değerlendirilmektedir. Uluslararası göç akışında önemli aktör konumunda olan Türkiye önemli sorumluluklar yüklenmektedir. Bu sorumluluklar insan hakları çerçevesinde sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda sürdürülebilir göç politikalarının oluşturulmasını gerekli kılmaktadır (Karataş &

Ayyıldız, 2021). Nitekim; yapılan zorunlu göçler, göç edilen ülkelerde sosyal uyumları, vatandaşlık ve insan hakları gibi pek çok konuda düzenlemeler yapılması gerekliliğini de beraberinde getirmektedir (Taylor & Sidhu, 2011). Fazla göçün olduğu ülkelerde, göç edenler göç ettikleri yerin diline kültürüne ve mevcut yaşam şekline yabancı kalırlar. Bu durum göçmenlerin sosyal kabul, sağlıklı iletişim ve adaptasyon süreçleri noktasında onları zorlayıcı olabilecek birtakım sorunlara yol açabilir (Landale, Thomas & Van Hook, 2011). Devletler Çocuk Hakları Sözleşmesi kapsamındaki, göçmen ve mülteci çocuklara yönelik sorumluluklarını gerektiği şekilde yerine getirmediğinden çocuklar sağlık ve gelişimlerini olumsuz etkileyecek pek çok ayrımcı davranışa maruz kalırlar (Vaghri, Tessier & Whalen, 2019). Çeşitli yaşamsal düzenlemelerle göçmen ailelerin yasal statüleri, maruz kaldıkları ayrımcılık ve ekonomik sıkıntılar gibi durumlar telafi edilebilir bir seviyeye gelebilir (Landale, Thomas & Van Hook, 2011).

Dünya üzerinde göçmenleri konu alan araştırmalara göre, göçmen çocuklar için yeterli dil eğitimi sağlamak, çocukların psikososyal ve duygusal ihtiyaçlarını karşılamak ve onların yaşadıklarını anlamak üzerinde durulması gereken önemli konulardır (Taylor & Sidhu, 2011). Göçmenlerin yaşadıkları topluma entegrasyon süreci; dil engelleri, kültürel farklılıklar ve sosyal durumlar nedeniyle olumsuz etkilenmektedir (Edge & Newbold, 2012). Yaşanan bu olumsuzluklar, psikolojik ve sosyal stresler göçmenlerde duygusal, bilişsel, fiziksel, davranışsal ve sosyal problemlere zemin oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalar göçmen çocukların pek çok farklı nedenden dolayı psikososyal problemler yaşadığını ortaya çıkarmıştır (Hassan vd., 2016; Scherer vd., 2020; Tinghög vd., 2017). Bu kapsamdaki araştırma sonuçları ise, göçmen çocukların eğitime katılımlarının, sosyalleşme ve duygusal iyileşmeyi desteklemenin, göçmen çocuklarda normallik ve umut duygularının yeniden yapılandırılmasına yardım ettiğini göstermiştir (Montgomery, 2010; Reavell & Fazil, 2017; Sinclair, 2001). Özellikle okulların göçmen çocukların uyumu ve ait hissetme duygularının gelişiminde önemli bir rolü bulunmaktadır (Taylor & Sidhu, 2011). Göçmen çocukların ülkenin eğitim sistemine dahil edilmeleri kısa ve uzun vadede toplumsal uyum için son derece önemlidir (Culbertson & Constant, 2015). Dolayısıyla okullar göçmen çocukların gelecekteki ve içinde yaşadıkları toplumla bağ kurmaları için bir köprü görevi görmektedir (Rousseau & Guzder, 2008).

Kendi ülkelerinden başka bir yerde yaşamak zorunda kalan göçmenler için karşılaştıkları en büyük zorluk, dil bilmeme ve bu sebepten yaşanan sosyal, duygusal ve akademik zorluklar nedeniyle yeni bir toplumda “öteki” olarak adlandırılmalarıdır. Dolayısıyla bu tip travmatik deneyimler göçmenlerin yeni dili öğrenme becerilerini de engellemekte aynı zamanda yabancılaşma duygusuna yol açabilmektedir (Beiser & Hou, 2006; Işık-Ercan, 2012). Ancak devlet tarafından yapılacak sosyal ve ekonomik düzenlemeler yoluyla göçmen ailelerin bu anlamdaki aile stresi azaltılıp ebeveynlik kalitesinin artırılması çocukların gelişimlerini ve ülkeye uyumlarını da olumlu bir şekilde etkileyebilir (Amato, 2005).

Göçmen aileler geldikleri ülkeye uyum sağladıkça, genellikle yeni bir dil öğrenmenin yanında ev sahibi ülkenin gelenek ve göreneklerine entegre olmak gibi durumlarla karşı karşıya kalmaktadırlar. Pek çok göçmen, ebeveynlik uygulamalarının yeni ülkelerinde saldırgan olarak değerlendirilebileceği ve toplumsal beklentilerle uyumlu davranışlar gösterme konusunda endişe duymaktadır (Sanagavarapu, 2010). Bunun yanında göçmen aileler çocuklarının ev sahibi ülkeye entegre olmasını ancak kendi kültürel kimliklerini de muhafaza etmelerini istemektedirler (Attwell, Gifford & McDonalds-Wilmsen, 2009). İşte bu her iki kültür arasında yaşanan çeşitli çatışmalar göçmenlerin ebeveynlik davranışları, aile yaşantıları ve yerleştikleri ülkeye uyum süreci üzerinde etkili olmaktadır. Çünkü kültür ebeveynlerin aile içi ilişkilerini, çocuklarına karşı tutum ve davranışlarını etkileyen önemli bir faktördür. Farklı kültürel özelliklere sahip bireylerin kültürel değerleriyle beraber; çocuklarıyla ilişkileri, ebeveynliğe yönelik değer ve inançları da farklılık gösterebilir (Ang & Goh, 2006; Dinn & Sunar, 2017; Özyürek vd., 2016).

Göçmenler yeni geldikleri toplumda günlük yaşamdaki değişimlere bağlı birçok zorlukla karşılaşarak, uyum sağlamak için mücadele etmek durumunda kalırlar. Ülkemizde de son dönemlerde alınan dış göçlerin artması çok kültürlü sürecin daha sık karşılaşılan bir olgu haline gelmesiyle birlikte bu konuda çok sayıda araştırma yapılmaya başlanmıştır. Nitekim göçmenlerin toplum ile bütünleşmesine yönelik yapılan bu çalışmalar alana katkı sağlaması açısından son derece önemlidir. Ancak araştırmalar incelendiğinde daha

çok göçmen çocukların eğitimsel süreçlerinin ele alındığı görülmektedir. Bu araştırma göçmenlerin aile içi ilişkileri, Türk kültür ve aile yapısına bakış açıları ve uyum süreçlerinin birlikte ele alınması açısından önem taşımakta ve bu bakımdan alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu araştırmadan elde edilen sonuçların, göçmen ailelerin ve çocukların ihtiyaçlarına dikkat çekeceği öngörülmektedir. Çalışmanın bu açıdan göçmenlerin sosyal ve eğitim imkanlarının düzenleme ve ailelerin ihtiyaçlarını belirleme noktasında öğretmenlere ve bu konuda oluşturulacak eğitim politikalarına kaynaklık edeceği söylenebilir.

Bu araştırma Türkiye’de yaşayan göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri ve uyum süreçlerinin incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Bu temel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- Göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri nasıldır?
- Göçmen aileler ile Türk ailelerin benzerlik ve farklılıkları nelerdir?
- Göçmen ailelerin Türkiye’ye uyum süreçleri nasıldır?

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Türkiye’de yaşayan göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri ve uyum süreçlerinin incelenmesi amacıyla yapılan bu araştırma nitel araştırma modelinde tasarlanmıştır. Nitel araştırma; kişilerin dünyayı nasıl algıladıkları ve ne gibi deneyimler yaşadıklarını inceler (Merriam, 2015).

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu Ankara ili Mamak, Polatlı, Çubuk ve Keçiören ilçelerinde çocuğu 6-9 yaşlarındaki okul öncesi eğitim kurumuna ve çocuğu ilkököl 1-3. sınıfa devam eden 22 göçmen aile (Suriyeli ve Iraklı) oluşturmuştur. Çalışma grubunun belirlenmesinde durumun derinlemesine incelenmesini sağlayan amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılmıştır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz & Demirel, 2009). Ölçüt örnekleme, araştırmanın amacını net bir biçimde inceleme fırsatı sunan önceden belirlenmiş birtakım ölçütlerle katılımcıları belirlemeye yardımcı olan tüm durumların çalışılmasıdır (Yıldırım & Şimşek, 2011). Bu araştırmada katılımcıların belirlenmesinde kullanılan ölçütler, çocukların okul öncesi veya ilkököl 1-3. sınıfta olması ve çalışmaya katılmayı kabul eden gönüllü göçmen aile olmalarıdır.

Tablo 1: Aileye Ait Demografik Bilgiler

Demografik Bilgiler	Anne (n)	Baba (n)		
Yaş	22	22		
21-25 yaş	3	3		
26-30 yaş	7	4		
31-35 yaş	5	6		
36-40 yaş	5	4		
41-46 yaş	2	5		
Öğrenim Durumu				
Okuryazar değil	2	2		
Okuryazar	2	2		
İlkokul	6	4		
Ortaokul	6	6		
Lise	6	6		
Yükseköğretim	0	2		
Çocuk Sayısı	3 çocuk	5		
	4 çocuk	8		
	5 çocuk	6		
	8 çocuk	2		
	9 çocuk	1		
Çalışma Durumu	Kendi Ülkesinde	Türkiye’de		
	Anne	Baba	Anne	Baba

Çalışıyor	2	22	1	17
Çalışmıyor	20	0	21	5

Tablo 1 incelendiğinde 26-30 yaş aralığında 7 annenin, 31-35 yaş ve 36- 40 yaş aralığında ise 5'er annenin olduğu; 31-35 yaş aralığında 6 babanın, 26-30 yaş ve 36-40 yaş aralığında 4'er babanın olduğu görülmektedir. Çalışmaya katılan ailelerin en fazla 4 çocuk (f=8), 5 çocuk (f=6) ve 3 çocuk (f=5) sahibi oldukları görülmektedir.

Annelerin öğrenim durumu incelendiğinde annelerin genellikle ilkokul (f=6), ortaokul (f=6) ve lise (f=6) babaların ise öğrenim durumunun ise genel olarak ortaokul (f=6) ve lise (f=6) mezunu olduğu görülmektedir.

Annelerin çalışma durumuna bakıldığında 2 annenin kendi ülkelerindeyken çalıştığı; 20 annenin çalışmadığı; Türkiye'de 1 annenin çalıştığı, 21 annenin ise çalışmadığı görülmektedir. Babaların çalışma durumuna bakıldığında babaların tamamının kendi ülkelerindeyken çalıştığı; Türkiye'de ise 17 babanın çalıştığı, iki babanın ise çalışmadığı görülmektedir.

Tablo 2: Çalışma Grubundaki Çocuklara Ait Demografik Bilgiler

Çocuklara Ait Demografik Bilgiler	f	
Yaş	6 yaş	8
	7 yaş	4
	8 yaş	6
	9 yaş	4
Cinsiyet	Kız	15
	Erkek	7
Öğrenim Durumu	Anasınıfı	5
	1. Sınıf	7
	2. Sınıf	7
	3. Sınıf	3

Tablo 2 incelendiğinde çalışmaya katılan ailelerin çocuklarının 8'inin 6, 6'sının 8 ve 4'ünün 7, 4'ünün 9 yaşında olduğu görülmektedir. Çocukların 15'i kız, 7'si erkektir. Ayrıca çocukların çoğunluğu 1.sınıf (f=7) ve 2.sınıfta (f=7) öğrenim görmektedir.

Tablo 3: Çalışma Grubunu Oluşturan Ailelerin Göç Süreçleri

Göç Bilgileri	f	
Gelinen Ülke	Suriye	15
	Irak	7
Türkiye'de Geçirilen Süre	2 yıl	1
	3 yıl	3
	4 yıl	7
	5 yıl	6
	6 yıl	5
Türkçe Bilme Durumu	Bilmiyor	5
	Biraz biliyor	12
	Biliyor	8

Tablo 3 incelendiğinde çalışmaya katılan ailelerin Suriye'den (f=15) ve Irak'tan (f=7) Türkiye'ye geldiği görülmektedir.

Türkiye'de geçirdikleri süreler incelendiğinde ise çoğunluğun 4 (f=7), 5 (f=6) ve 6 (f=5) yıldır Türkiye'de olduğu ve bir ailenin de 2 yıldır Türkiye'de bulunduğu görülmektedir.

Ailelerin dil bilme durumları incelendiğinde 12 ailenin Türkçeyi biraz bildiği, 8 ailenin Türkçe bildiği ve 5 ailenin de Türkçe bilmediği görülmektedir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Formun hazırlanma sürecinde öncelikle ilgili alan yazın taraması yapılmış ve sorular oluşturulmuştur. Hazırlanan soruların kapsam geçerliğinin sağlanması amacıyla okul öncesi eğitim alanından üç uzmanın görüşlerine başvurulmuştur. Uzmanlardan alınan geri bildirimler doğrultusunda gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Oluşturulan yarı yapılandırılmış görüşme formunun birinci bölümünde aileye ve çocuğa ait demografik bilgiler ve ailenin göç süreçleri, ikinci bölümünde ise görüşme soruları yer almıştır.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada Türkiye’de yaşayan göçmen ailelerin yaşantıları farklı boyutları ile ele alınarak uyum sürecinde yaşadıkları sorunlar belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırma sürecinde öncelikle Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Birim Etik Kurulu’ndan (10.06.2020 tarih 09/04 sayılı karar) etik kurul onay belgesi alınmıştır. Araştırma verileri ailelerle yapılan yüz yüze görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Veri toplama sürecinde öncelikli olarak göçmen ailelerle iletişime geçebilmek için Türkiye’ye uyum süreçlerinde yardımcı faaliyetler yürüten bazı sivil toplum kuruluşlarından yardım alınmıştır. Ardından ailelere ulaşılarak araştırmanın amacı hakkında bilgi verilmiş ve uygun oldukları gün ve saat belirlenmiştir. Görüşmeler ailelerin evlerinde bir tercüman eşliğinde gerçekleştirilmiştir. Görüşme formlarında yer alan sorular sırasıyla görüşme yapılan kişiye yöneltildikten sonra verdikleri cevaplar aynı şekilde formların ilgili kısımlarına not alınmıştır. Dil yetersizliğinin olduğu durumlarda tercümandan destek alınmıştır. Her bir görüşme ortalama 30 dakika sürmüştür.

Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin analizinde tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Tematik analiz, elde edilen verilerin kavram ve temalar açısından incelenip analiz edildiği nitel bir analiz yöntemidir (Fereday & Muir-Cochrane, 2006). Bu analiz yöntemi, verilerin kodlanması, kodlardan kategorilerin oluşturulması ve nihayetinde temaların oluşturulması süreçlerini içerir. Tematik analiz yöntemi, genellikle araştırılan problemin güncel olduğu, ilgili literatürde araştırma açığı bulunan durumlarda kullanılmaktadır (Braun & Clarke, 2006).

Bu araştırmada tematik analiz süreci üç aşamadan oluşmuştur. İlk olarak görüşme soruları transkript edilerek analiz edilmiştir. Çalışma grubunda yer alan her bir aileyi temsil edecek bir kod belirlenmiştir (Örneğin; A1). Sonrasında ise transkript edilen veriler her iki araştırmacı tarafından incelenmiş ve kategoriler oluşturulmuştur. Son aşamada ise bu kategorilerden yararlanılarak kapsamlı tema başlıkları üzerine odaklanılmış ve temalar belirlenmiştir (Braun & Clarke, 2006). Kategori ve temaların uygunluğu konusunda bir alan uzmanı öğretim elemanının görüşü alınmış ve elde edilen bulgular temalar altında incelenmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde görüşme soruları göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri, göçmen aileler ve Türk ailelerin benzerlik- farklılıkları ve Türkiye’ye uyum süreçleri temaları altında analiz edilerek tablolaştırılmıştır.

1. Tema: Göçmen Ailelerin Çocuklarıyla İlişkileri

Araştırmanın 1. teması “göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri” olarak belirlenmiş ve bu tema altında ailelerin çocuklarıyla vakit geçirme durumları, disiplin süreçleri ve çocuk yetiştirme durumlarına yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 4. Ailelerin Çocuğun Öz Bakım, Eğitim, Sağlık Bakımından Daha Çok Kimin Sorumlu Olduğuna İlişkin Görüşleri

Çocuğun Bakımı	Anne (f)	Baba (f)	Kardeş (f)	Diğer (Büyük ebeveyn, hala, teyze vb. (f)
Öz bakım	22	0	2	3
Eğitim	16	4	15	2
Sağlık	16	10	2	3

Tablo 4 incelendiğinde çocuğun öz bakımından en çok annenin sorumlu olduğu (f=22) babalarinsa bu konuda sorumluluk almadığı (f=0), çocuğun eğitimiyle çoğunluk olarak annenin (f=16) ve kardeşlerin (f=15) ilgilendiği babalarinsa daha az ilgilendiği (f=4), çocuğun sağlığından aynı şekilde yine en çok annelerin sorumlu olduğu (f=16), bu konuda babaların daha az sorumluluk aldığı (f=10) görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

“Genellikle bakımıyla ben ve halası ilgileniyoruz. Eğitimiyle babası ve dedesi daha çok ilgileniyor. Sağlık konularındaysa ben, babası, amcası ve halası hepimiz bakıyoruz.” (A1)

“Bakımıyla babaannesi ve ben ilgileniyorum. Abi, abla okulla ilgili işleri hallediyor. Sağlıkla ilgili birşey olursa dedesi, babaannesi ve abisi ilgilenir. (A12)

“Bakımıyla ve eğitimiyle ben ilgileniyorum. Eğitime ablası da yardım ediyor. Sağlıkta ben ve babası ilgileniyoruz. Doktora gitmek gerekirse biz götürüyoruz. (A15)

Tablo 5. Ailelerin Çocuğun Aile İçinde En Çok Vakit Geçirdiği Kişilere İlişkin Görüşleri

Çocuğun Aile İçinde En Çok Vakit Geçirdiği Kişi	f
Anne	12
Baba	4
Kardeş	13

Tablo 5 incelendiğinde, çocuğun ailede çoğunlukla vakit geçirdiği kişinin kardeş (f=13) ve anne (f=12) olduğu, bunun yanında en az baba (f=4) ile vakit geçirdiği görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir.

“Kardeşleriyle vakit geçiriyor, ben ancak ev işlerini yapıyorum. Vaktim yok ki.” (A16)

“Benle ve kız kardeşi üçümüz beraber vakit geçiriyoruz.” (A18)

“Anne ve baba ikimiz ilgileniyoruz.” (A22)

Tablo 6. Ailelerin Çocuklarıyla Vakit Geçirme Şekillerine İlişkin Görüşleri

Çocukla Vakit Geçirme	f
Ödev yapma / ders çalışma	10
Oyun oynama	6
Ev işlerine yardım etme	6
Telefon/ televizyon	2
Masal okuma	2
Parka gitme	2
Kur'an okuma/namaz kılma	2
Gezmeye gitme	2
Sohbet etme	1
Dil çalışma	1

Tablo 6 incelendiğinde ailelerin çocuklarıyla ödev yaparak/ders çalışarak (f=10) vakit geçirdikleri, oyun oynamayı (f=6) ve ev işlerinde yardım etmeyi (f=6) de tercih ettikleri, en az ise sohbet etmeyi (f=1) ve dil çalışmayı (f=1) tercih ettikleri görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

“İş bitince oturup sohbet ediyoruz. Oyun oynatıyorum. Bazen de Kur’an anlatıyorum.” (A9)

“Hikâyeler anlatıyorum, beraber namaz kılıyoruz.” (A12)

“Mutfakta vakit geçiriyoruz. Bana yardım ediyor. Beraber yemek yapıyoruz pasta yapıyoruz.” (A13)

“Ödev yapıyoruz, mutfakta bana yardım ediyor.” (A18)

Tablo 7. Ailelerin Türkiye’ye Gelmeden Önce ve Geldikten Sonra Çocuklarıyla Vakıt Geçirme Durumlarına İlişkin Görüşleri

Türkiye’ye Gelmeden Önce Çocuklarıyla Vakıt Geçirme Durumları	f	Türkiye’ye Geldikten Sonraki Vakıt Geçirme Durumundaki Değişim	f
Değişen bir şey olmama			7
Oyun oynama	5	Daha rahat olma	6
Temel ihtiyaçları karşılama	4	Çocuklar büyüdü	2
Evde vakit geçirme	2	Okula başlama	2
Kitap okuma	1	Daha iyi ilgilenme	2
Dışarıda vakit geçirme	1	Daha az dışarı çıkma	1
Gezmeye gitme	1	Daha fazla dışarı çıkma	1
Vakit bulamama	1	Ödevlerine yardım etme	1

Tablo 7’ye göre 7 ailenin Türkiye’ye gelmeden önce ve Türkiye’ye geldikten sonra çocuklarıyla vakit geçirme durumlarında bir değişme olmadığı belirlenmiştir. Bazı ailelerin ise kendi ülkelerinde oyun oynadıkları (f=5) ve çocuklarının daha çok temel ihtiyaçlarını karşılayarak (f=4) vakit geçirdikleri görülmektedir. Türkiye’ye geldikten sonra ise ailelerin çoğunluğunun çocuklarıyla daha rahat vakit geçirdikleri (f=6) görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

“Orada savaş olduğu için can kurtarma telaşındaydık. Oradan oraya gidiyorduk.” (A6)

“Küçüktü o zaman bakımını yapıyordum. Onunla konuşuyor ve ona kitap okuyordum. Oyun da oynuyorduk.” (A22)

“Çok değil, Suriye’de telefon yok, dışarı çıkmak yok burada dışarı çıkıyorlar. Daha rahat çocuklar burda” (A5)

“O Suriye’deyken küçüktü, şimdi de kardeşleriyle oynuyor. Evdeyiz daha çok.” (A7)

“Şimdi burada çok rahatız okula gidebiliyorlar, orada savaştan mermi korkusundan hiç rahat değildik. Hep korkarak yaşıyorduk.” (A8)

Tablo 8. Ailelerin Çocuklarına Koydukları Kurallara İlişkin Görüşleri

Kurallar	f
Kural koymama	4
Uyku saati	10
Dışarı çıkmama	7
Ev kuralları	4
Yemek saati	3
Ödevler	3
Kavga etmeme	3
Eve geliş saati	1
Okula gitme	1
Yabancılarla iletişim kurmama	1
Kuran okuma/namaz kılma	1
Saygılı olma	1
Sorumluluklarını yerine getirme	1
Telefon yasağı	1

Tablo 8 incelendiğinde ailelerin çocuklarına daha çok uyku saatiyle (f=10) ve dışarı çıkma izniyle (f=7) ilgili kurallar koydukları bunun yanında kural koymayan ailelerin (f=4) de bulunduğu görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

- “Saat 10’da uyumak, 8’de kahvaltı 12.30’da öğlen yemeği, 13.30’de öğlen uykusu, 16.00’da kalkarız. Kesinlikle herkes uyur.”(A1)
- “Evet, okuldan gelince hemen ödevlerini yapmak zorunda 8.30’da uyuşup 8’de kalkması gerekiyor.”(A7)
- “Kurallarımız var. Asla dışarı çıkmak yok, yabancılarla konuşmak yok, izinsiz bir yere gitmek yok, saat 10’da uyku saati.”(A9)
- “Kuran okumak, namaz kılmak, duvar karalamamak, bağırmmamak, çöp atmamak.” (A12)
- “Yatma saati en önemli kural. Erken yatması gerekiyor çünkü sabah kalkarken zorlanıyor. Yemek saatindedede herkes sofrada olacak.”(A21)

Tablo 9. Ailelerin Ailede Çocuğun Fikrinin Alınma Durumuna İlişkin Görüşleri

Çocuğun Fikrini Alma Durumları	f	Nedenler	f
Alma	10	En büyük çocuk olma	1
		Sadece çocuğu ilgilendiren konularda fikrini alma	9
Almama	8	Karar verici olarak kendini görme	8
Bazen alma	4	Duruma göre	4

Tablo 9 incelendiğinde ailelerin çocuklarının fikirlerini daha çok çocuğu ilgilendiren konularda aldıkları (f=9) bir ailenin en büyük çocuk olduğu için fikrini aldığı görülmektedir. Çocuklarının fikrini almayan ailelere göre ise karar verenin ebeveyn olduğu (f=8) görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

- “Evet herkese kendi odalarıyla ilgili soruyoruz.” (A12)
- “Önemli bir durum olduğunda ben, baba ve abisi birlikte karar veririz. Olmadığında ise hepsine bütün çocuklarıma sorarım.” (A17)
- “Hayır, çünkü o küçük olduğundan dolayı büyükler karar veriyor büyüyünce onunda fikrini alırız tabi.” (A9)
- “Yok almam, o çocuk çünkü, bir şey anlamaz.” (A14)

Tablo 10. Ailelerin Olumsuz Davranışlarda Çocuklarına Yönelik Tepkilerine İlişkin Görüşleri

Çocuğun Olumsuz Davranışlarında Ailenin Verdiği Tepkiler	f
Sözlü uyarıda bulunma	10
Kızma	8
Ceza verme	6
Şiddet uygulama	5
Tehdit etme	1
Konuşmama	1
Tepkisiz kalma	1

Tablo 10 incelendiğinde ailelerin çocuklarının olumsuz davranışlarına sözlü uyarıda buldukları (f=10) ve kızdıkları (f=8), bunun yanında ceza verme (f=6) ve şiddet uygulama (f=5) tepkilerinde bulunduğu, ailelerin az bir kısmının ise tepkisiz kalmayı (f=1), konuşmamayı (f=), tehdit etmeyi (f=1) tercih ettiği görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

- “Sözümü dinlemeyince konuşmam, çok kızarım. Erkek çocuklar çok yoruyor bunaltıyor. Kızlar üzüyor erkekler kadar. Bazen babası çok kızınca döver.” (A2)
- “Ceza veriyorum. Sevdiği şeylerden mahrum bırakıyorum.” (A10)
- “Kızıyorum, bağırıyorum bazen vuruyorum çok çocuk olduğu için hepsine sahip çıkamıyorum.” (A16)

Tablo 11. Ailelerin Olumlu Davranışlarda Çocuklarına Yönelik Tepkilerine İlişkin Görüşleri

Cocuğun Olumlu Davranışlarında Ailenin Verdiği Tepkiler	f
Ödüllendirme	11
Öpme/sarıma/sevme	8
Tebrik etme	5
Teşvik etme	2
Dua etme	1
Mutlu olma	1
Tepkide bulunmama	2

Tablo 11 incelendiğinde ailelerin çocukları olumlu bir davranışta bulduklarında daha çok ödüllendirdikleri (f=11), bunun yanında öpme/sarıma/sevme (f=8) tepkilerinde de buldukları, az bir kısmının da mutlu olduğu (f=1) ve dua ettiği (f=1) görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şöyledir:

“Öpüyorum, ödüllendiriyorum. Kalem silgi istediklerini alıyorum.” (A1)

“Öpüyorum, sarılıyorum, aferin diyorum.” (A5)

“Hiçbir şey yapmam severim sözümü tuttuğu içim.” (A14)

2. Tema: Göçmen Aileler ile Türk Ailelerin Benzerlik ve Farklılıkları

Araştırmanın 2. teması “Göçmen aileler ile Türk ailelerin benzerlik ve farklılıkları” olarak belirlenmiş ve bu tema altında Türk aile yapısı ve aile içi ilişkiler noktasındaki benzerlik ve farklılıklarına ilişkin görüşlere yer verilmiştir.

Tablo 12. Ailelerin Türk Aileler ile İlgili Benzerlik/ Farklılıklarına İlişkin Görüşleri

Ailelerin Türk Aileler ile Benzerlik/Farklılık Durumları	f	Nedenler	f
Benzer	12	Kültürel benzerlik	7
		İki milletinde sıcakkanlı olması	5
		İki milletinde gezmeyi sevmesi	1
		Tüm milletlerin aynı olması	2
Farklı	10	Kültürel farklılık	6
		Dil farklılığı	3
		Aile Yapısı	3
		Ev düzeni	2

Tablo 12’ye göre çalışmaya katılan ailelerin bazılarının Türk ailelerle kendi ailelerinin benzer olduğunu düşündükleri (f=12), bazılarının ise farklı olduğunu düşündükleri (f=10) yönünde görüş bildirdikleri görülmüştür. Bunun yanında benzer olduğunu düşünen ailelerin benzerlik nedeni olarak kültürel benzerliği (f=7) ve iki milletin de sıcakkanlı olmasını (f=5) gösterirken, farklı olduğunu düşünen aileler ise bunun nedeninin kültürel farklılık (f=6) olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında dil farklılığı (f=3); aile yapısının farklı olması (f=3) gibi nedenler belirttikleri görülmüştür. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

“Evet, bence yaşam biçimleri Suriye- Türkler çok benziyor.” (A7)

“Benzer değil. Siz de çocukların odaları hepsi ayrı; bizde ise herkesin ayrı odası yok.” (A14)

“Aynıyız, Türklerde çok sıcakkanlı Suriyeliler gibi.” (A16)

“Benziyoruz bence. Kültürlerimiz benziyor, dinimiz aynı. O yüzden zaten burada çok zorluk çekmedik.” (A20)

“Benzerlikleri çok göremiyorum. Adetler farklı, yemekler, alışkanlıklar farklı. Bizim ailelerimiz daha kalabalık; Türklerde öyle değil” (A21)

Tablo 13. Ailelerin Türk Ailelerin Aile İçi İlişkileri ile Kendi Aile İçi İlişkileri Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklara İlişkin Görüşleri

Türk Aileler ile Kendi Aile İlişkilerinin Benzerlik/Farklılık Durumları	f	Aile İçi İlişkiler	f
Benzer	6	Aile büyüklerine saygı	5
		Sıcak ilişki	2
Farklı	14	Çocuklara Konulan Kurallar ve Disiplin	10
		Maddi imkanlar	4
		Çocuk sayısı	2
Bilmiyorum	2		

Tablo 13 incelendiğinde ailelere Türklerle kendi aile ilişkileri arasındaki benzerlik ve farklılıklara ilişkin görüşleri sorulduğunda çoğunluğun farklı olduğunu düşündüğü (f=14) bir kısmının ise benzer olduğunu düşündüğü (f=6), bunun yanında 2 ailenin de bilmiyorum cevabını verdiği görülmüştür. Benzer olduğunu düşünen ailelerin aile büyüklerine saygı (f=5) ve aile içi sıcak ilişkiler (f=2) yönünden kendi aile içi ilişkileriyle Türk ailelerini benzer buldukları görülmüştür. Farklı olduğunu düşünen aileler ise bu farklılığın çoğunlukla çocuklara konulan kurallar ve disiplin (f=10) yönünden olmakla beraber maddi imkanlar (f=4) ve çocuk sayısı (f=2) gibi durumlardan kaynaklandığı şeklinde görüş bildirmişlerdir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

“Çocukların istekleri konusunda kural koyuyoruz biz, hepsini alamıyoruz. Bizde 8 çocuk var mesela sizde çocuklar az. Bunlar farklı mesela.”(A13)

“Benzer yönler var onlarda aile içinde sıcakkanlılar. Büyüklere saygı onlar için de çok önemli”(A22)

“Dışarda gördüğüm kadarıyla aynı ama bazen ev içerisinde farklı; çünkü Türk aileler çocuğa çok imkân tanıyor. Bizim o kadar imkânımız yok”(A1)

“Var, Türk anne babalar çocukları ne isterse yapıyor. Biz her şeyi yapmıyoruz. Kurallar var bizde”(A21)

3. Tema: Göçmen Ailelerin Türkiye’ye Uyum Süreçleri

Araştırmanın 3. teması “göçmen ailelerin Türkiye’ye uyum süreçleri” olarak belirlenmiş ve bu tema altında ailelerin ve çocuklarının Türkiye’ye uyum durumlarına yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 14. Ailelerin Türkiye’ye Uyum Sağlama Durumları ve Nedenlerine İlişkin Görüşleri

Ailelerin Uyum Sağlama Durumları	f	Nedenler	f
Uyum Sağlama	14	Türkiye’yi sevme ve yaşam koşullarının iyiliği	7
		Türkçe bilme	6
		Geçen zaman nedeniyle alışma	4
		Türklerin Merhametli /Yardımsaver Olması	3
Uyum Sağlayamama	8	Sosyal dışlanma yaşama	8
		Türkçe bilmeme	6
		Dışarı çıkmama	1

Tablo 14’e göre ailelerin Türkiye’ye uyum sağlama durumlarına ilişkin görüşleri incelendiğinde ailelerin büyük bir kısmının Türkiye’ye uyum sağladığını düşündüğü (f=14) bu duruma Türkiye’yi sevmenin (f=7) ve Türkçe bilmelerinin (f=6) neden olduğunu belirttikleri görülmüştür. Ayrıca bu ailelerden bazıları geçen zaman nedeniyle alışmanın (f=4) Türkiye’ye uyum sağlamalarında etkili olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Uyum sağlayamadığını düşünen ailelerin (f=8) ise çoğunlukla bu duruma sosyal dışlanmanın (f=8) neden olduğunu bunun yanında Türkçe bilmemelerinin de (f=6) uyum sağlayamamaları üzerinde etkili olduğunu belirtmişlerdir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

“Buradaki şartların iyi olması uyum sağlamamızı kolaylaştırdı. Yani Suriye de okul, doktor yok. Burada olması bizim alışmamızda etkili oldu.”(A8)

“Evet herkes siz tüm millet sağladı. Siz çok merhametlisiniz. Türkiye daha güzel.”(A12)

“Evet sağladım tabi ilk başlarda zor oldu ama oldu yani.”(A15)

“Hayır, çünkü burada pek dışarı çıkamıyoruz.” (A19)

Tablo 15: Ailelerin Çocuklarının Türkiye'ye Uyum Sağlama Durumları ve Nedenlerine İlişkin Görüşleri

Çocuğun Uyum Sağlama Durumu	f	Nedenler	f
Uyum Sağlama	18	Okulunu/öğretmenini/arkadaşlarını sevme	14
		Türk ve göçmen arkadaşlar edinme	10
		Türkçe'yi öğrenme	8
		Girişken/ yardımsever/uyumlu olma	5
		Yaşının etkisi	3
Uyum Sağlayamama	4	Türkçe bilmeme	4
		Arkadaş edinememe	3

Tablo 15'e göre ailelerin çocuklarının Türkiye'ye uyum sağlama durumlarına ilişkin görüşleri incelendiğinde çocukların büyük bir kısmının uyum sağladığını düşündükleri (f=18); 4 ailenin çocuğunun uyum sağlayamadığını düşündüğü görülmüştür. Çocukların Türkiye'ye uyum sağladığını düşünen ailelerin çoğunluğu bunun nedeninin okulunu/öğretmenlerini/arkadaşlarını sevmeleri (f=14) ve Türk ve göçmen arkadaşlar edinmeleri (f=10) olduğunu belirtmişlerdir. Çocuklarının uyum sağlayamadığını düşünen ailenin ise bunun nedenin çocukların Türkçeyi bilmemesi (f=4) ve arkadaş edinememesi (f=3) olduğu yönünde görüş bildirdiği görülmektedir. Bu konuda bazı ailelerin ifadeleri şu şekildedir:

"Evet Türkçeyi okuyabiliyor ve yazabiliyor. Öğretmeni onu çok takdir ediyor. Türk arkadaşları da var."(A4)

"Küçük olduğu için buraya uyum sağlaması kolay oldu."(A7)

"Evet uydu, çünkü burada okula gitti. Arkadaşları oldu, öğretmenini sevdi. Komşu çocuklarıyla da uyum sağladı. Güzel oynuyorlar."(A14)

"Zor oldu, çok alışamadı buraya, zaten Türkçe konuşmayı bilmiyor, ben de öyle. Burada arkadaşı da bir akrabamızda yok." (A6)

SONUÇ

Türkiye'de yaşayan göçmen ailelerin çocuklarıyla ilişkileri ve uyum süreçlerinin incelenmesi amacıyla yapılan bu araştırma sonucunda göçmen ailelerin çocuklarının öz bakım, eğitim ve sağlık alanında en çok annelerin sorumlu olduğu babaların ise daha az ilgilendiği görülmüştür. Çocukların eğitimi konusunda büyük kardeşlerin de desteğinin alındığı sonucu elde edilmiştir. Ayrıca göçmen ailelere göre çocukların evde daha çok kardeşleri ve anneleriyle vakit geçirdiği sonucuna varılmıştır. Büyük çocukların kendinden küçük kardeşlerinin bakım, eğitim, gibi ihtiyaçlarıyla ilgilenmelerinin ebeveynlerin üç ve daha fazla çocuk sahibi olmalarıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Nitekim araştırmaya katılan annelerin demografik bilgileri incelendiğinde ortalama beş çocuk sahibi oldukları görülmüştür. Çocukların eğitimle ilişkili konularda büyük kardeşlerinin desteklerine ihtiyaç duymalarının bir diğer nedeni ebeveynlerin dil yetersizliği ve öğrenim durumlarının uygun olmaması olabilir.

Araştırma sonuçlarında babaların sağlık durumu dışındaki çocukla ilgili konularda aile içinde aktif rol üstlenmeyişi de göze çarpmaktadır. Benzer şekilde Cabrera vd. (2006) araştırmalarında Latin göçmenlerin ebeveyn etkileşimlerini inceledikleri araştırmalarında baba katılımının az olduğu sonucuna varmıştır. Öte yandan göçmen ailelerin aile içi görev ve sorumlulukların geleneksel Türk aile yapısındaki dağılımla da benzerlik gösterdiği söylenebilir. Annelerin çocukların öz bakımlarıyla daha çok ilgili olması babaların ise genellikle ailenin ekonomik ihtiyaçlarını üstlenmesi bu durumun sebebi olabilir. Bu araştırmaya paralel olarak; Tezel-Şahin, Akıncı-Coşgun ve Aydın-Kılıç'ın (2017) babaların çocuklarıyla vakit geçirme durumlarını inceledikleri araştırmalarında da babaların çocukların öz bakımları ile ilgilenmekten çok onlarla oyun oynayarak vakit geçirmeyi tercih ettikleri tespit edilmiştir. Gaertner vd. (2007) ve Karabulut ve Şendil (2018) de araştırmalarında otoriter ve gelenekselci tutuma sahip babaların çocuklarıyla ilgili konularda daha az katılım gösterdiği sonucuna varmışlardır. Bu araştırmada da katılımcı ailelerin geldikleri ülke, yetiştikleri toplum ve kültür göz önünde bulundurulduğunda çoğunlukla gelenekselci tutumda oldukları çıkarımı yapılabilir. Çocukların evde çoğunlukla anneye vakit geçirmeleri, eğitim ve bakım süreçlerinin anneleri tarafından takip edilmesi bu durumun nedeni olabilir. Bunun yanında babaların sağlık konusunda ise; "hastaneye ulaşım" "ilaç temini" gibi maddi ihtiyaçları içerdiği için daha aktif olduğu

düşünülebilir. Babaların ekonomik kaynak sağlamaktan sorumlu olmaları da ev içi süreçlere daha az dahil olmalarını başka bir açıdan açıklamaktadır. Ünal-Turan ve Bilgin'de (2020) aile içi sorumlulukları toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelemiş; kadınların genellikle ev işleri ve çocuk bakımıyla ilgili rolleri üstlendiklerini, erkeklerin ise daha çok para kazanma konusunda sorumluluk aldıklarını tespit etmiştir. Mehall, Spinrad, Eisenberg, ve Gaertner'in (2009) çalışmalarında ise çocuklardaki kardeş sayısı arttıkça, babaların çocuklarıyla daha az ilgilendiği sonucuna varılmıştır. Bu açıdan bakıldığında araştırmanın; babasıyla vakit geçiren çocuk sayısının azlığı sonucunun ailedeki çocuk sayısının fazla olması ve çalışan kişilerin çoğunlukla babalar olmasından kaynaklı olabileceği söylenebilir. Bunun yanında annelerin çalışmaması ve kardeşlerin de okul dışında evde bulunmalarının babaya göre çocukla daha sık vakit geçirmelerinde etkili olduğu söylenebilir. De Luccie (1996) araştırmasında annelerin çalışma durumunun, babaların çocuklarıyla ilgili sorumluluklarını belirleyen önemli değişkenlerden biri olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde Fagan (1998) düşük gelirli Afro-Amerikan ve Porto Riko'lu babaların baba katılımının incelediği araştırmasında, annelerin çalışma durumunun baba katılımının önemli belirleyicilerinden biri olduğunu saptamıştır.

Araştırmanın diğer bir sonucunda göçmen ailelerin çocuklarıyla vakit geçirme şekillerine ilişkin görüşlerinde; ödev/ders yapma kategorisinde yoğunlaştıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum ailelerin çocuklarının okul ve eğitimlerine ilişkin konulara önem verdikleri ve ilgili olduklarını düşündürmektedir. Diğer taraftan çocukların Türkiye'deki okullarına, dil öğrenimine ve dolayısıyla yeni yaşamlarına uyum sağlamak için yoğun olarak vakitlerini ödev yaparak geçirdikleri bu sebeple de daha çok ev içinde yapılabilecek aktiviteleri tercih ettikleri söylenebilir. Göçmen ailelerin çocuklarıyla daha çok ödev ve ders yaparak vakit geçirmelerinin yanında; parka gitme, gezmeye gitme gibi ev dışı aktiviteleri daha az tercih ettikleri de araştırmanın bir diğer sonucudur. Bu durum; göçmen ailelerin yaşadıkları yerdeki sosyalleşme probleminin genelde evde vakit geçirmelerinde etkili olmasından kaynaklı olabilir. Başka bir açıdan ise araştırmaya katılan ailelerin çoğunluğunun ülkelerinde yaşanan savaş sebebiyle Türkiye'ye göç etmiş olmaları da dikkate alınırsa yaşamış oldukları güvenlik problemlerinden kaynaklı olarak ev dışı aktiviteleri tercih etmedikleri söylenebilir. Nitekim; Suárez-Orozco, (2004) çalışmasında göçmen ebeveynlerin çocuklarının güvenliği nedeniyle endişe duyduklarını ve bu sebeple genellikle kendi yaşam sınırları içerisinde yaşadıklarını ifade etmiştir.

Göçmen ailelerin çocuklarıyla vakit geçirme durumlarının Türkiye'ye gelmeden önce ve sonra değişiklik gösterip göstermediğine bakıldığında ise; bir değişme olmadığı yönünde görüş bildiren ailelerin yanında bazı ailelerin ise Türkiye'de yaşamının geldikleri ülkeye göre daha rahat olması, koşulların iyiliği gibi sebeplerle çocuklarıyla daha fazla vakit geçirdiklerini ifade etmişlerdir. Bu durumun göçmen ebeveynler için gerek savaş ortamı gibi zorlu koşullardan uzaklaşmış olmaları gerek Türkiye'deki sosyal ve kültürel yaşama uyum sağlamak adına değişiklik gösterdiği söylenebilir. Demirbaş ve Bekaroğlu (2013) göçmenlerin göç nedenlerine bağlı olarak (savaş, kıtlık vb.) yaşam kalitelerinin düştüğünü; karşılaştıkları olumsuzluklardan uzaklaştıklarında ise yaşam standartlarının yükselmesiyle kendilerine ve ailelerine daha rahat vakit ayırdıklarını ifade etmişlerdir. Araştırma bulgularıyla benzer şekilde Reza (2020) araştırmasında ABD'deki göçmen ebeveynlerin geldikleri ülkenin kültürel normlarına uyum sağlayabilmek için ebeveynlik stillerini değiştirdikleri sonucuna ulaşmıştır.

Araştırma sonuçlarına göre çocuklara evde konulan kuralların daha çok uyku saati konusunda olduğu, çocuklara dışarı çıkma izni konusunda da ailelerin kural koydukları tespit edilmiştir. Piotrowski (1997) günlük aile yaşamının kurallarını incelemiş, annelerin çoğunlukla çocuklarına geleneksel- sosyal kurallar koydukları; ahlaki kuralların ise daha az konulduğu sonucuna varmıştır. Bu araştırma sonuçlarına göre ise; belirlenen kurallara bakıldığında uyku saati, ödev yapma gibi günlük rutini oluşturan sosyal kuralların ev içi düzeni sağlamak; eve geliş saati, yabancılarla konuşmama, kavga etmeme gibi ahlaki kuralların ise çocuğu koruma amaçlı konulmuş kurallar olduğu söylenebilir. Göçmen ailelerin çocuklarına karşı kuralcı olarak nitelendirilebilecek tutumlarının yanında, çocuklarının fikrinin alma konusunda, genellikle önemli olarak adlandırılan ve aileyi ilgilendiren konularda çocuğun fikrini almadıkları, çocuğu ilgilendiren bir durum olduğunda ise yalnızca bazı ailelerin çocukların fikrini sordukları sonucu elde edilmiştir. Bu durum

ailede kararları veren kişinin ebeveyn olması gerektiği anlayışından kaynaklı olabilir. Ancak çocukların ailedeki karar alma süreçlerine katılımı çocuğun özgüveni ve öz değeri açısından oldukça önem taşımaktadır. Bunun yanında çocuktaki demokrasi kültürünün oluşmasında da bir farkındalık geliştirir. Nitekim Özpolat (2010) çocukla doğrudan ilişkisi olmasa dahi çocuğun fikrine başvurulması ve ailedeki karar sürecine dahil edilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Araştırma sonuçlarına göre göçmen ailelerin, çocukları olumlu bir davranışta bulduklarında genellikle onları ödüllendirdikleri ve sarılma-sevme gibi tepkilerde buldukları görülmüştür. Benzer şekilde Tahiroğlu vd.'nin (2009) araştırmalarında annelerin çocukları için en sık kullandığı ödülün “sevip okşamak” olduğu belirtilmiştir. Bunun yanında araştırma sonucunda çocuklarının olumsuz davranışlarına göçmen ailelerin daha çok sözlü uyarıda buldukları ve kızma tepkisi gösterdikleri bulunmuştur. Ailelerin tepkilerine bakıldığında çocuğun eğitim ve disiplin süreçlerinde genel olarak ebeveynlerin büyük bir kısmının tercih ettiği tutumlar olduğu söylenebilir. Bununla birlikte araştırma sonuçlarında göçmen ailelerin bir kısmının çocukların olumsuz davranışlarına şiddet göstererek tepkide buldukları görülmüştür. Araştırmanın bu sonucuyla paralel olarak Yu ve Singh (2012) araştırmalarında göçmen ebeveynlerin ABD'de doğan diğer ebeveynlere göre çocuklarına karşı daha yüksek düzeyde şiddete başvurdıkları sonucuna ulaşmıştır. Benzer bir bulguya Fontes'in (2002) Latin göçmen ailelerin çocuk disiplin yöntemlerini incelediği araştırmasında da rastlanmıştır. Bu durumunun pek çok farklı sebepten kaynaklandığı söylenebilir. Nitekim; LeBrun vd. (2015) çalışmalarında; göçmenlerin geldikleri ülkeye uyum süreci, ekonomik sorunlar, yaşanan travmalar gibi nedenlerden dolayı yoğun stres altında olduklarını; bu durumun aile içi yaşantılarına yansıdığını ve bu sebeple çocuklarına fiziksel şiddet uyguladığı sonucuna varmışlardır. Benzer bir sonuç Foner ve Dreby (2011)'nin göçmen ailelerin kuşaklar arası ilişkileri inceledikleri araştırmalarında da otorite sarsılması durumu sonucu göçmen ebeveynlerin şiddete başvurdıkları şeklinde yer almaktadır. Tüm bu araştırma sonuçları bu çalışmada ortaya çıkan göçmen ailelerin çocuklarına uyguladıkları fiziksel şiddet durumuna sebep olarak gösterilebilir.

Araştırmanın bir diğer sonucuna göre çalışmaya katılan ailelerin bazılarının Türk ailelerle kendi ailelerinin benzer olduğunu bazılarının ise farklı olduğunu düşündükleri görülmüştür. Her iki aile yapısının da benzer olduğunu düşünen göçmen ailelerin çoğu benzerlik nedeni olarak kültürel benzerliği ve iki milletin de sıcakkanlı olmasını göstermiştir. Apak (2015) araştırmasında Suriyeli göçmenlerin Türkiye'yi göç ülkesi olarak belirlemelerindeki en önemli faktörün burada kendilerini güvende hissetmeleri ve Türkiye'nin yaşadıkları yere coğrafi konum bakımından yakın olması olduğu sonucuna varmıştır. Bu bulgudan hareketle coğrafi yakınlığın beraberinde kültürlerarası yakınlığı da getirdiği söylenebilir. Bu sebeple her iki kültürün de benzer şekilde ailevi değerlere sahip olması beklenen bir durumdur. Aykaç, Gençtürk ve Kılıç'ın (2017) araştırmalarında göçmenlerin Türk kültürünü kendi kültürlerine benzer olarak algıladıkları sonucu ortaya çıkmıştır. Yapılan araştırmalar Türk, Asya, Hindistan gibi geleneksel kültürlerde aile, aile içi ilişkiler, büyüklere saygı gibi değerlerin ön planda olduğunu göstermektedir (Ang & Goh, 2006; Aykaç, Gençtürk & Kılıç, 2017; Balaguru, 2004; Özyürek vd., 2016; Şanlı ve Öztürk, 2015). Nitekim araştırma sonuçlarında göçmen ailelerin Türklerdeki aile büyüklerine saygı ve sıcak ilişkiler gibi değerlerin de kendi aile yapılarıyla benzer buldukları ortaya çıkmıştır. Bu durumunun göçmen ailelerin aile değerlerine önem vermelerinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Erkan'ın (2016) araştırmasında ise Türkiye'deki Suriyeli göçmenlerin uyum sürecinde her iki milletin de kültürel benzerliklerinin, ortak bir geçmişe ve inanca sahip olmalarının etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bakımdan araştırmaya katılan ailelerin büyük bir kısmının Türkiye'ye uyum sağladıkları yönünde görüş bildirdikleri de göz önünde bulundurulduğunda ortak bir kültürel geçmişin göçmenlerin uyumunu kolaylaştırmış olabileceği söylenebilir.

Araştırma sonuçlarına göre göçmen ailelerin Türklerle kendi aile ilişkileri arasındaki benzerlik ve farklılıklara ilişkin görüşleri sorulduğunda çoğunluğun farklı olduğunu düşündüğü görülmüştür. Göçmen aileler genel olarak Türk aile yapısıyla kendi aile yapılarını kültürel açıdan benzer olarak algılasa da aile içi ilişkiler ve ebeveynlik noktasında bu durumun farklılaştığı söylenebilir. Araştırma sonuçları bu farklılığın çoğunlukla disiplin ve çocuk yetiştirme bakımından kaynaklanmakla birlikte maddi imkanlar, sosyal koşullar ve aile yapısı gibi durumlardan kaynaklandığı yönündedir. Ayçiçeği Dinn ve Sunar (2017)

araştırmalarında ebeveynlerin çocuk yetiştirme tutumlarının kùltürler arası farklılıklara göre şekillendiği bulgusu da araştırmanın bu sonucunun sebebi niteliğindedir. Reza (2020) ise araştırmasında göçmen ebeveynlerin çocuk yetiştirmede kùltürel olarak uyumlu ve çevresel talepleri karşılamaya duyarlı olmaların yanında kendi gelenek ve göreneklerine bağlı oldukları sonucuna ulaşmıştır. Bu bakımdan kùltürün; ebeveynlerin aile içi ilişkilerini, çocuklarına karşı tutum ve davranışlarını etkileyen önemli faktörlerden biri olduğu söylenebilir. Farklı kùltürel özelliklere sahip bireylerin çocuklarıyla ilişkileri, ebeveynliğe yönelik değer ve inançları da farklılık gösterebilir. Bu araştırmada ise kendi aileleriyle Türk ailelerin ilişkiler noktasında farklı olduğu konusunda görüş bildiren göçmen ailelerin çocuklara konulan kurallar konusunda kendilerinin daha kuralcı olduğuna değindikleri görülmüştür. Bu durumun göçmen ailelerin çocuklarını disipline etmede hem kendi kùltürlerini hem de ev sahibi ÷lkenin kùltürünü dengeleme konusunda zorluk yaşamalarından kaynaklandığı söylenebilir (Reza, 2020; Sanagavarapu, 2010). Nitekim yeni bir toplumda ve farklı bir kùltürde çocuk yetiştirmeye çalışan ebeveynlerin çocukları için kaygılı olması ve bu sebeple çocuklarına karşı daha korumacı yaklaşımda olmaları da beklenen bir durumdur. Özyürek vd.'nin. (2016) araştırmalarında farklı kùltürden olan ebeveynlerin Türk ebeveynlere göre çocuklarına karşı daha kuralcı ve otoriter oldukları ortaya konulmuştur. Benzer şekilde şahin-Zeteroğlu ve Halavurt (2019) araştırmalarında Türkiye' deki göçmen annelerin göçmen olmayan annelere göre çeşitli boyutlarda daha kuralcı ve yetkin olduğu sonucuna ulaşmıştır. Foner ve Dreby (2011) de araştırmalarında göçmen ebeveynlerin genellikle daha otoriter bir tutumda oldukları ve kendilerine karşı itaat bekledikleri sonucuna ulaşmıştır (Zhou 2009).

Göçmen ailelerin Türkiye'ye uyum sağlama durumlarına ilişkin görüşleri incelendiğinde ailelerin büyük bir kısmının Türkiye'ye uyum sağladığını düşündüğu bu duruma Türkiye'yi sevmenin ve Türkçe bilmelerinin neden olduğunu belirttikleri görülmüştür. Benzer şekilde Türkiye' deki göçmenlerin kùltürel uyum süreçlerini inceleyen araştırmalar özellikle Suriyeli göçmenlerin genel anlamda Türkiye' de olmaktan kısmen memnun olduğunu göstermektedir (Apak, 2015; Kağnıcı, 2017; Karasu, 2016; Kaya, 2015). Ayrıca katılımcı ailelerden bazıları geçen zaman nedeniyle alişmanın Türkiye'ye uyum sağlamalarında etkili olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Nitekim araştırmada göçmen katılımcıların çoğunun Türkiye' de bulunma süresi üç yıl ve üzerinde olduğundan ÷lkeye uyumlarının büyük ölçüde sağlanmış olabileceği söylenebilir. Yapılan araştırmalar da bu sonucu destekler niteliktedir. Lee, Seo, Cheon ve Choi (2000) ve Lee, Shin ve Lim (2012) araştırmalarında mültecilerin yaklaşık ikinci yıldan itibaren gittikleri ÷lkeye uyum sağladıkları sonucuna ulaşmışlardır. Benzer şekilde Jeon (2000) tarafından Kuzey Koreli mültecilerle yapılan bir çalışmada, mültecilerin geldikleri ÷lkede kalış süreleri arttıkça uyum düzeyinin de yükseldiği bulgusu araştırma sonucuyla paraleldir. Bu açıdan bakıldığında göç edilen ÷lkede kalma süresinin de uyum sürecinde önemli bir faktör olduğu söylenebilir.

Bunun yanında Türkiye'ye uyum sağlayamadıklarını belirten göçmen ailelerin sosyal dışlanma ve Türkçe bilmemeleri nedeniyle uyum sağlayamadıkları sonucu ortaya çıkmıştır. Benzer şekilde Johnson, Zolkowska ve McNeil'in (2015) yaptıkları araştırma İsviçre' deki göçmenlerin uyum sağlamalarında ve yaşadıkları sorunlar üzerinde önceki yaşam zorlukları ya da ev sahibi kùltüre yönelik tutumlarının yanında özellikle sosyal dışlanma, ekonomik koşullarında etkili olduğunu göstermiştir. Yine Tinghög vd., (2017) İsvie' e yerleştirilen Suriyeli mültecilerin göçmenlik sonrası deneyimlerini incelemiş ve kendilerini genellikle dışlanmış veya etnik ayrımcılığa uğramış hissettikleri sonucuna varmıştır. Benzer bir sonuca Kiremit, Akpınar ve Tüfekci-Akcan'ın (2018) araştırmalarında da rastlanmıştır. Yapılan bu çalışmalar ve araştırma sonuçları birlikte değerlendirildiğinde göçmenlerin uyum süreçlerinde dil öğrenmenin oldukça önemli olduğu söylenebilir. Nitekim ev sahibi ÷lkenin diline hâkim olmayışlarından kaynaklı olarak karşılaştıkları düşünölen sosyal dışlanma durumları da göçmenlerin iletişim ve uyum gibi birçok konuda sorun yaşamalarına neden olmuş olabilir.

Araştırma sonuçlarında göçmen ailelerin büyük bir kısmı çocuklarının Türkiye'ye uyum sağladığını düşündüğu ve bunun nedeninin çocukların okul, öğretmen ve arkadaşlarını sevmeleri olduğu görülmüştür. Çocukların büyük bir kısmının Türkiye' den ve buldukları okuldan memnun oldukları bunun sebebini de Türkiye' deki öğretmenlerinin olumlu yaklaşımından kaynaklandığı söylenebilir. Suárez-Orozco (2004)

farklı ülke ve sosyal kademelerden gelen göçmen çocukların büyük bir kısmının okula ve eğitime yönelik genellikle olumlu tutum içinde olduklarını ifade etmiştir. Benzer şekilde Tut ve Kıroğlu ve Bayraktar (2018) Suriyeli ve Türk çocukların okul algısını incelemiş ve çocukların okulu bir yuva ve sosyalleşme alanı olarak algıladıkları sonucuna varmıştır. Montgomery'de (2010) araştırmasında okula devam eden mülteci çocukların daha iyi bir ruh sağlığına sahip oldukları sonucuna varmıştır. Diğer taraftan Scherer vd. (2020) ise; Suriyeli göçmen çocukların ruhsal bozukluklarını inceledikleri araştırmalarında okula devam etmeyen ve eğitim görmeyen çocuklarda depresyon belirtilerinin daha yaygın olarak gözlemlendiği sonucuna ulaşmışlardır.

Çocuklarının uyum sağlayamadığını düşünen göçmen ailelerin ise bunun nedenin Türkçeyi bilmemek ve arkadaş edinmemek olduğu yönünde görüş bildirdiği görülmüştür. Öztürk (2017) çalışmasında Türkiye'deki Suriyeli çocukların sosyal uyumlarını farklı açılardan incelemiş ve Türkçe konuşamayan ve dil problemi yaşayan çocukların daha fazla akran sorunları yaşadığı ortaya konulmuştur. Oral (2016) ise İstanbul'da yaşayan Suriyeli çocuklarla yaptığı araştırmada çocukların çoğunun dil sorunu yaşadıkları ve bu sebeple arkadaşlık kuramadıkları sonucuna varmıştır. Benzer şekilde Metin, Aydoğan, Darıca ve Tepebağ'ın (2017) araştırmalarında da Suriyeli çocukların eğitim süreçlerinde yaşadıkları en önemli sorunun dil ve dışlanma sorunu yaşadıkları sonucuna varılmıştır. Nitekim; Crul vd., (2019) Türkiye'de Suriyeli çocukların eğitime erişimlerinde karşılaştıkları en büyük engelin Türkçe dilini öğrenememiş olmalarından kaynaklandığını ifade etmiştir. Alçın ve İnanıcı'da (2020) araştırmalarında kalıcı göçmen çocukların eğitim öğretim süreçlerinde öğretmenlerin çoğunlukla dil-iletişim sorunu yaşadıkları sonucuna ulaşmıştır. Benzer bir sonuca Kardeş ve Akman (2018) araştırmalarında da rastlanmıştır. Yine Kiremit, Akpınar ve Tüfekci-Akcan'ın (2018) araştırmalarında Türkiye'de yaşayan Suriyeli çocukların uyum süreçlerindeki en büyük engelin dil probleminden kaynaklandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu açıdan bakıldığında dil sorununun, göçmen çocukların okuldaki diğer çocuklardan izole edilmelerine ve bu sebeple kendilerini ifade edemedikleri için sosyalleşmelerine engel olduğu söylenebilir (Yohani, 2010). Oysaki göçmenlerin sağlığı ve gelişimi, eğitimsel kazanımı, sosyal ve ekonomik entegrasyonu; göç ettikleri ülkenin geleceğinde belirleyici bir rol oynayacaktır (Landale, Thomas ve Van Hook, 2011).

Tüm bu sonuçlar ışığında bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda farklı etnik kökene sahip göçmen ailelerle ve daha geniş bir örneklem grubuyla çalışılması, benzer çalışmaların boyamsal olarak yapılması önerilebilir. Ek olarak araştırma sonuçları doğrultusunda göçmen ailelerin sosyal uyumunu sağlamak ve sağlıklı iletişim kurmalarına yardımcı olmak için sosyal destek programları ve projeler düzenlenmesi önemli görülmektedir. Bu kapsamda Türkiye'deki ailelerin göçmen aileler hakkında bilgilendirilmesi, göçmen ailelerle etkileşimin artırılması amacıyla teşvik edilmesi, göçmen aileler ve çocukları için Türkçe kursları açılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Alçın, Ö. C., & İnanıcı, M. K. (2020). Müzik öğretmenlerinin ölçme ve değerlendirme sürecine ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(2), 727-811.
- Amato P.R. (2005). The impact of family formation change on the cognitive, social, and emotional well-being of the next generation. *Future Child*, 15(2):75-96. doi: 10.1353/foc.2005.0012.
- Ang, Rebecca. P. & Goh, Dion. H. (2006). Authoritarian parenting style in asian societies: A cluster analytic investigation, *Contemporary Family Therapy*, 28 (1), 131-151.
- Apak, H. (2015). Suriyeli göçmenlerin gelecek beklentileri: Mardin örneği. *Birey ve Toplum*, 5, 125-142.
- Atwell, R., Gifford, S., & Mc-Donald-Wilmseti, B. (2009). Re- settled refugee families and their children's futures: Coherence, hope and support. *Journal of Comparative Family Studies*, 40 (5), 677-697.
- Aykac, B., Gençtürk, B. & Kılıç, M. (2017). Mültecilerin aile yapıları bağlamında Türk kültürüne ilişkin görüşlerinin değerlendirilmesi. 1. Uluslararası Göç ve Mülteci Kongresi, 23-25 Kasım 2017, Düzce.

- Balaguru, S. (2004). *Acculturation and Its Impact on Child Rearing and Child Behavioral Problems: A Study of Asian-Indian Immigrant Families*. Unpublished Phd Dissertation, The Faculty of the Curry School of Education University of Virginia. Virginia, US.
- Beiser, M., & Hou, F. (2006). Ethnic identity, resettlement stress and depressive affect among Southeast Asian refugees in Canada. *Social Science and Medicine*, 63 (1), 137-150.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem.
- Cabrera, N. J., Shannon, J. D., West, J., & Brooks-Gunn, J. (2006). Parental interactions with Latino infants: variation by country of origin and English proficiency. *Child Development*, 77(5), 1190–1207. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2006.00928.x>
- Castles, S. & Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı-Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*, Çev. Bülent Uğur Bal, İbrahim Akbulut, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Culbertson, S., & Constant, L. (2015). Education of syrian refugee children: Managing the crisis in Turkey, Lebanon, and Jordan. *RAND Corporation*. <http://www.jstor.org/stable/10.7249/j.ctt19gfk74>
- Crul, M., Lelie, F., Biner, Ö. et al. (2019). How the different policies and school systems affect the inclusion of Syrian refugee children in Sweden, Germany, Greece, Lebanon and Turkey. *CMS* (7)10. <https://doi.org/10.1186/s40878-018-0110-6>
- DeLuccie, M. F. (1996). Mothers: influential agents in father-child relations. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 122(3), 285-307.
- Demirbaş, H., & Bekaroğlu, E. (2013). Evden uzakta olmak: Sığınmacıların/mültecilerin psikolojik sorunları ve alınacak önlemler. *Kriz Dergisi* 21 (1) , 11-24 . DOI: 10.1501/Kriz_0000000334
- Dinn, A.A. & Sunar, D. (2017). Çocuk yetiştirme tutumları ve bağıntılarının kültür içi ve kültürlerarası karşılaştırılması, *Türk Psikoloji Dergisi*, 32(79), 95-110.
- Edge, S. & Newbold, B.(2012). Discrimination and the health of immigrants and refugees: Exploring Canada's evidence base and directions for future research in newcomer receiving countries. *J. Immigr. Minor. Health*, 15, 141–148.
- Erkan, E. (2017). Suriyeli göçmenler ve dini hayat: Uyum, karşılaşma, benzeşme gaziantep örneği, *İlahiyat Akademi Dergisi*, 4, 1-36.
- Fagan, J. (1998). Correlates of low-income african american and puerto rican fathers' involvement with their children. *Journal of Black Psychology*, 24(3), 351-367.
- Fazel, M., Reed, R., Panter-Brick, C. & Stein, A. (2012) Mental health of displaced and refugee children resettled in high-income countries: Risk and protective factors. *Lancet* 2012, 379, 266–282.
- Fereday, J., & Muir-Cochrane, E. (2006). Demonstrating rigor using thematic analysis: A hybrid approach of inductive and deductive coding and themed development. *International journal of qualitative methods*, 5 (1), 80-92. <https://doi.org/10.1177/160940690600500107>
- Foner, N. & Dreby, J. (2011). Relations Between the Generations in Immigrant Families. *Annual Review of Sociology*. 37. 10.1146/annurev-soc-081309-150030
- Fontes, L.A. (2002), Child discipline and physical abuse in immigrant latino families: Reducing violence and misunderstandings. *Journal of Counseling & Development*, 80: 31-40. <https://doi.org/10.1002/j.1556-6678.2002.tb00163.x>
- Gaertner, B.M., Spinrad, T.L., Eisenberg, N., & Greving, K.A. (2007). Parental childrearing attitudes as correlates of father involvement during infancy. *J Marriage Fam.*, 69(4), 962-976.
- Günay, Ü. (2003). Göç, din ve değişim: Batı Avrupa'daki Türk işçileri örneği. *Bilimname*, 2003(3) , <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilimname/issue/3521/47857>

- Hassan, G., Ventevogel, P., Jefee-Bahloul, H., Barkil-Oteo, A., & Kirmayer, L. (2016). Mental health and psychosocial wellbeing of Syrians affected by armed conflict. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 25(2), 129-141. doi:10.1017/S2045796016000044
- Işık-Ercan, Z. (2012). In Pursuit of a new perspective in the education of children of the refugees: Advocacy for the "Family". *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 12, 3025-3038.
- Johnsson, E., Zolkowska, K. & McNeil, T. F. (2015). Prediction of adaptation difficulties by country of origin, cumulate psychosocial stressors and attitude toward integrating: a Swedish study of first-generation immigrants from Somalia, Vietnam and China. *International Journal of Social Psychiatry*, 61(2), 174-182.
- Jeon, W. (2000). Issues and problems of adaptation of North Korean defectors to South Korean society: An in-depth interview study with 32 defectors. *Yonsei Medical Journal*. 41. 362-71. 10.3349/ymj.2000.41.3.362.
- Kağnıcı, D. Y. (2017). Suriyeli mülteci çocukların kültürel uyum sürecinde okul psikolojik danışmanlarına düşen rol ve sorumluluklar. *İlköğretim online*, 16 (4), 1768-1776.
- Karabulut, H. & Şendil, G. (2018). Okul öncesi dönemdeki baba katılımının ebeveyn tutumlarına göre incelenmesi. *Yaşam Becerileri Psikoloji Dergisi*, 2 (3), 143-154. DOI: 10.31461/ybpd.428414.
- Karasu, M. A. (2016). Şanlıurfa'da yaşayan Suriyeli sığınmacıların kentle uyum sorunu. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21, 995-1014.
- Karataş, K., & Ayyıldız, A. A. (2021). Bugünün Türkiye'sinde göç gerçeği: Küresel hareketliliğin neresindeyiz? *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 473-500.
- Kardeş, S. & Akman B. (2018). Suriyeli mültecilerin eğitimine yönelik öğretmen görüşleri, *İlköğretim Online Dergisi*, 17(3), 1224-1237.
- Kaya, M. (2015). Komşuda misafirlik: Suriyeli sığınmacılarca kurulmuş mülteci derneklerinin perspektifinden Türkiye'de yaşamak. *International Journal of Social Science*, 39, 263-279.
- Kiremit, R, Akpınar, Ü, & Tüfekci-Akcan, A. (2018). Suriyeli öğrencilerin okula uyumları hakkında öğretmen görüşleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 26(6), 2139-2149. DOI: 10.24106/kefdergi.428598
- Landale, N. S., Thomas, K. J., & Van Hook, J. (2011). The living arrangements of children of immigrants. *The Future of children*, 21(1), 43–70. <https://doi.org/10.1353/foc.2011.0003>
- LeBrun, A., Hassan, G., Boivin, M., Fraser, S., & Dufour, S. (2015). Review of child maltreatment in immigrant and refugee families. *Canadian Journal of Public Health / Revue Canadienne De Santé Publique*, 106(7), ES45-ES56. Retrieved February 20, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/90006062>
- Lee W.Y., Lee K.S., Seo J.J., Cheon H.J., & Choi C.H. (2000) *A Study of Comprehensive Policy of the Problems of North Korean Refugees*. Seoul, Korean Institute for National Unification.
- Lee, Y. M., Shin, O. J., & Lim, M. H. (2012). The psychological problems of north korean adolescent refugees living in South Korea. *Psychiatry investigation*, 9(3), 217–222. <https://doi.org/10.4306/pi.2012.9.3.217>
- Mehall, K. G., Spinrad, T. L., Eisenberg, N., & Gaertner, B. M. (2009). Examining the relations of infant temperament and couples' marital satisfaction to mother and father involvement: A longitudinal study. *Fathering*, 7(1), 23–48.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber*. (Çev. Ed. S. Turan), Ankara: Nobel.
- Metin, Ş., Aydoğan, Y., Darıca, N. & Tepebağ, D. (2017). Okul öncesi eğitim alan Suriyeli çocukların karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerileri, Uluslararası Çocuk Hakları Kongresi, 5-7 Ekim 2017, Düzce.
- Montgomery, E. (2010). Trauma and resilience in young refugees: A 9-year follow- up study. *Development and Psychopathology*, 22(2), 477–489.

- Oikonomidou, E. (2010). Zooming into the school narratives of refugee students. *Multicultural Perspectives*, 12(2), 74–80. doi:10.1080/15210960.2010.481186
- Oral, P. (2016). Türkiye’de Sığınmacı Çocuk Olmak İstanbul Saha Çalışması, Sosyal Kültürel Yaşamı Geliştirme Derneği, İstanbul.
- Özpolat, D. (2011). Ailede demokratik sosyalleşme. *Aile ve Toplum*, 5(20) , 9-24 .
- Öztürk, K. (2017). *İstanbul’daki Suriyeli Çocukların Öfke ve Sosyal Uyum Düzeyleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özyürek, A., Çetin, A., Yıldırım, R., Evirgen, N., & Ergün, Ş., (2016). Farklı kültürlerde aile çocuk etkileşimlerinin öğretmen bakış açısına göre incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, vol.9, 1477-1484.
- Piotrowski, C. (1997). Rules of everyday family life: The development of social rules in mother-child and sibling relationships. *International Journal of Behavioral Development*, 21. 571-598.
- Pusch, B. & Wilkoszewski, T. (2010). *Türkiye’ye Uluslararası Göç, Toplumsal Koşullar-Bireysel Yaşamlar*. Çev. Mutlu Çomak-Özbatır. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Reavell, J., & Fazıl, Q. (2017). The epidemiology of PTSD and depression in refugee minors who have resettled in developed countries. *Journal of mental health (Abingdon, England)*, 26(1), 74-83. <https://doi.org/10.1080/09638237.2016.1222065>
- Reza, F. (2020). Parenting Styles and Discipline Strategies of Immigrants: A Qualitative Study. *Universal Journal of Educational Research*. 8. 8402-8410. 10.13189/ujer.2020.082646.
- Rousseau, C. & Guzder, J. (2008). School-based prevention programs for refugee children. *Child Adolescent Psychiatric Clinics of North America*, 17, 533-549.
- Sanagavarapu, P. (2010). What does cultural globalisation mean for parenting in immigrant families in the 21st century? *Australasian Journal of Early Childhood*, 35(2), 36–42. <https://doi.org/10.1177/183693911003500206>
- Scherer, N., Hameed, S., Acarturk, C., Deniz, G., Sheikhanı, A., Volkan, S., Örucü, A., Pivato, I., Akıncı, İ., Patterson, A., & Polack, S. (2020). Prevalence of common mental disorders among Syrian refugee children and adolescents in Sultanbeyli district, İstanbul: results of a population-based survey. *Epidemiology and psychiatric sciences*, 29. <https://doi.org/10.1017/S2045796020001079>
- Sinclair, M. (2001). “Education in Emergencies.” In *Learning for a Future: Refugee Education in Developing Countries*. Jeff Crisp, Christopher Talbot, and Diana B. Cipollone, eds. Geneva: UNHCR. 1-83.
- Suárez-Orozco, C. (2004). Immigrant Families and Their Children: Adaptation and Identity Formation. In *The Blackwell Companion to Sociology*, J.R. Blau (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9780470693452.ch10>
- Şahin Zeteroğlu, E. & Halavurt, H. (2019). Göçmen olan ve olmayan annelerin tutumları ile çocuklarının medya kullanımının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32 (1), 245-269. DOI: 10.19171/uefad.533244.
- Şanlı, D. & Öztürk, C. (2015). Anne Babaların çocuk yetiştirme tutumları ve tutumlar üzerine kültürün etkisi, *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8 (4), 240-246.
- Tahiroğlu, A., Bahalı, K., Avcı, A., Seydaoğlu, G., & Uzel, M., (2009). Ailedeki disiplin yöntemleri demografik özellikler ve çocuklardaki davranış sorunları arasındaki ilişki. *Çocuk ve Gençlik Ruh Sağlığı Dergisi*, 16(2), 67-82.
- Taylor, S. & Sidhu, R. K. (2011) Supporting refugee students in schools: what constitutes inclusive education?, *International Journal of Inclusive Education*, 16(1), 39-56.

- Tekin, U. (2007). Avrupa'ya Göç ve Türkiye. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 43-57.
- Tezel-Şahin, F, Akıncı-Coşgun, A. & Aydın-Kılıç, Z. (2017). Babaların çocuklarıyla vakit geçirme durumlarına ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 37 (1), 319-343. <https://www.gefad.gazi.edu.tr/en/pub/issue/31116/337725>
- Tinghög, P., Malm, A., Arwidson, C., Sigvardsdotter, E., Lundin, A., & Saboonchi, F. (2017). Prevalence of mental ill health, traumas and postmigration stress among refugees from Syria resettled in Sweden after 2011: a population-based survey. *BMJ open*, 7(12), <https://doi.org/10.1136/bmjopen-2017-018899>
- Tut, E., Kıroğlu, K., & Bayraktar, G. (2018). Suriyeli ve Türk öğrencilerin öğretmen ve okul kavramlarına yönelik metaforik algılarının incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(56), 676-694.
- United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2019). *International migrant stock 2019*, Online Edition. <https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimates19.asp> (Erişim tarihi: 20.08.2020)
- Ünalın-Turan, S. & Bilgin, V. (2020). Toplumsal cinsiyet ekseninde din ve aile içi roller. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29 (2), 459-493.
- Ünver, C. (2012). Almanya'ya Türk işgücü göçü: Geçmişten geleceğe sorunlar, imkanlar ve fırsatlar. *Sosyal Politika Konferansları Dergisi*, 0 (45), 177-226.
- Vaghri, Z., Tessier, Z., & Whalen, C. (2019). Refugee and asylum-seeking children: Interrupted child development and unfulfilled child Rights. *Children (Basel, Switzerland)*, 6(11), 120. <https://doi.org/10.3390/children6110120>
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 8. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yohani, S. (2010). Educational cultural brokers and the school adaptation of refugee children and families: challenges and opportunities. *Journal of International Migration and Integration*. 14. 10.1007/s12134-011-0229-x.
- Yu, S. M., & Singh, G. K. (2012). High parenting aggravation among US immigrant families. *American journal of public health*, 102(11), 2102-2108. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2012.300698>
- Zhou M. 2009. Conflict, coping and reconciliation: intergenerational relations in Chinese immigrant families. See Foner, N. (Ed) *Across Generations: Immigrant Families in America*. (21-47) New York: N. Y. Press

ACCEPTANCE CONDITIONS FOR ARTICLES

*The title of the article must be written in, bold and big letters, 14 font size, times new roman font and centered.

*The name of the writer(s) should be centered and written in times new roman font and 11 font size.

*The title of the writer(s), the institutional information, and email addresses should be centered and written in arial font and 11 font size (the information should be listed under the name of the writer(s)).

*The abstract should be written in Turkish and in English. It should be between 200-300 words, written in times new roman font, 11 font size with a 1 line spacing, and the paragraph justified.

*The English and Turkish articles should mention the aim and method of the study. The articles which do not mention these will not be evaluated.

*There should be a maximum of five key words listed under the abstracts.

Download article format:

E-mail your manuscripts to:

tojdac@gmail.com

YAZIM KURALLARI

Dergimize gönderilen tüm çalışmaların aşağıda belirtilen özellikleri taşıması gerekmektedir:

Temel yazım kuralı olarak gönderilen çalışmaların APA (6.0) stiline uygun yazılmış olması gerekmektedir. Örnekler ve istisnalar aşağıda listelenmiştir:

Notlar ve referanslar ayrılmalıdır. Notlar metin içinde numaralandırılmalı ve “dipnot” şeklinde verilmelidir. Referanslar ise, APA sistemine göre düzenlenmelidir.2. Başlıkların düzenlenmesi:

ANA BAŞLIK bütün harfleri büyük, 14 punto ve bold,
GİRİŞ, ÖZ, ABSTRACT, SONUÇ VE KAYNAKÇA bütün harfleri büyük, sola yaslı, 11 punto, bold,
Başlıklar baş harfleri büyük, sola yaslı, 11 punto, bold,
Alt başlıklar, baş harfleri büyük, italik, paragrafa hizalı, 11 punto, bold.

Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa ölçüleri aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kağıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2.5 cm

Alt Kenar Boşluk: 2.5 cm

Sol Kenar Boşluk: 2.5 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2.5 cm

Paragraf Başı: 1 cm

Blok Alıntı: Sol 1 cm

Yazı Tipi: Times New Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Ana Metin Boyutu: 11 punto

Blok Alıntı: 9 punto
Dipnot Metin Boyutu: 9 punto
Tablo İçi Bilgiler: 9 punto
Paragraf Aralığı: 6 nk
Satır Aralığı: Tek (1)

KAYNAK GÖSTERME İLKELERİ

Kaynakçada, sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

Metin İçi Kaynak Gösterimi

Yapılan çalışmalarda, başkalarının düşünceleri alıntı ya da gönderme şeklinde verilmelidir.

Kısa alıntılar tırnak işareti içinde gösterilmelidir. 4 satırdan uzun alıntılar ise ayrı bir paragraf olarak 1 cm içeriden blok halinde, 11 punto ile yazılmalıdır.

Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.

Göndermelerde yazar soyadı, yayın tarihi ve sayfa numarası bilgileri parantez içinde aktarılmalıdır.

Tek ve iki yazarlı yayınlarda her iki yazarın soyadına da parantez içinde yer verilmelidir.

İkiden fazla yazarı olan yayınlarda gönderme yapılırken sadece birinci yazarın soyadı verilir, diğer yazarlar için “ve diğerleri” ifadesi kullanılmalıdır.

Tüzel kişiler tarafından yazılmış yayınlarda tüzel kişi adı çok uzunsa veya kısaltılmış biçimi çok biliniyorsa ilk göndermeden sonra kısaltma yoluna gidilebilir. Kısaltma kullanılmasına karar verilirse ilk göndermede kurum adının açık hali yazılmalı ve yanında köşeli parantez içinde kısaltması verilmelidir.

Bir yazarın aynı tarihte yayınlanmış birden fazla yayınından yararlanılmışsa, yayınları birbirinden ayırmak için sırasıyla “a,b,c,...” ibareleri kullanılmalı ve bu kullanım gerek metin içinde kaynak gösterme sırasında gerekse kaynakça bölümünde yer almalıdır.

Gönderme Örnekleri

Tek yazarlı kitaplar ve makaleler:

Metin içindeki yollamada (kitap):

(McQuail, 1987: 55).

-Aynı yazarın, aynı yıl birden fazla eserine yollama yapılması durumunda:

(McQuail, 1987a: 55; 1987b: 40).

-Alıntı yapılan yazarın başka bir yazardan alıntı yapmış olması durumunda:

(Aktaran: McQuail, 1987a: 55).

Kaynakçada:

McQuail, Denis, (1987). Mass Communication Theory: An Introduction, Beverly Hills, CA: Sage Publication Inc.

Cavit, Binbaşıoğlu, (1988a). Genel Öğretim Yöntemleri, Ankara: Binbaşıoğlu Yayınevi.

Cavit, Binbaşıoğlu, (1988b). “Ödevlerin Öğrenmeye Etkisi”, Eğitim, 65, 362-369.

Metin içindeki yollamada (makale):

(Varis,1984: 32).

Kaynakçada:

Varis, Tapio, (1984). “International Flow of TV Programmes”, Journal of Communication, 34(1), s.143-152.

İki yazarlı kitaplar ve makaleler:

Metin içindeki yollamada (kitap):

(Perelman ve Olbrechts, 1971: 10).

Kaynakçada:

Perelman, C. ve Olbrechts-Tyteca, L., (1971). The New Rhetoric, Notre Dame: University of Notre

Dame Press.

Metin içindeki yollamada (makale):
(McCombs ve Shaw, 1998: 108).

Kaynakçada:

McCombs, M. E. ve Shaw D. L., (1972). "The Agenda-Setting Function of Mass Media", The Public Opinion Quarterly, 36, (2), s.176-187.

İkiden çok yazarlı kitaplar ve makaleler:

Metin içindeki yollamada (kitap):
(Lazarsfeld vd., 1996: 45).

Kaynakçada:

Lazarsfeld, P. F., Berolson, B. ve Gaudet, H., (1944). The People Choice, London: Colombia University Press.

Derleme yayınlar içinde yer alan makaleler:

Metin içindeki yollamada:
(Schramm, 1994: 53).

Kaynakçada:

Schramm, Wilbur, (1992). "Haberleşme Nasıl İşler", Ünsal Oskay (der.), Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, İstanbul: Derya Yayınları, s.95-134.

Kurum yayınları:

Metin içindeki yollamada:
(DPT, 1989: 145).

Kaynakçada:

DPT, (1989). Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1990-1994, Ankara.

Yazarı Olmayan Kitap:

Metin içindeki yollamada:

Kitap Adı Kısaysa:

(Kütüphaneciliğe Giriş, 1987).

Kitap Adı Uzunsa:

(Sanal..., 1995: 70).

Kaynakçada:

Kütüphaneciliğe Giriş, (1987). Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Görüşme:

Metin içindeki yollamada:

(O. Koloğlu ile kişisel iletişim, 13 Mart 2007).

Kaynakçada:

Orhan Koloğlu ile 13 Mart 2007 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim.

Elektronik Kaynak

Metin içindeki yollamada:

(Çubukçu, 2009).

Kaynakçada:

Çubukçu, Mete, (2009). "Bu Kimin Zaferi?", <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/473346.asp>. Erişim Tarihi:15.06.2010.

Yazarı Olmayan Elektronik Kaynak
Metin içindeki yollamada:
(Dışişleri Bakanlığı, 2010).

Kaynakçada:
Dışişleri Bakanlığı (2010), <http://www.mfa.gov.tr/default.tr.mfa>. Erişim Tarihi:16.06.2010.
Tüm web site
www.iletgazi.edu.tr

Kişisel web sayfaları
Landis, Barbara, (1996). Carlisle Indian Industrial School
History, <http://home.epix.net/~landis/history.html>. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2001.

Gazete ya da Aktüel Dergilerde Yer Alan Yazılar
Metin içindeki yollamada:
(Nadi, 1950).

Kaynakçada:
Nadi, Yunus, (1950). “Kuvvetin Sırrı”, Cumhuriyet, 9 Temmuz.
Gazete ya da Aktüel Dergilerde Yer Alan İsimli Yazılar

Metin içindeki yollamada:
(Cumhuriyet, 7 Mayıs 1924).

Kaynakçada:
Cumhuriyet, 7 Mayıs 1924.

Metin içerisinde aynı gazetelerin farklı kopyalarına atıf yapılmışsa:
Cumhuriyet, 1950-1960, Hürriyet, 1948-1960.

Belgeler
Metin içindeki yollamada:
(Ticaret Bakanlığı, Karar Sayısı, 21/48/26).

Kaynakçada:
Ticaret Bakanlığı, Muamelat Umum Müdürlüğü Kararları, Erişim: T.C. Başbakanlık Arşivi.

CONTACT US

EDITOR

Prof. Dr. Deniz Yengin, İstanbul Aydın University, Turkey

E-MAILS

tojdac@gmail.com

info@tojdac.org

ADDRESS

İstanbul Aydın University
Beşyol Mahallesi, İnönü cad. No:38, Küçükçekmece, İstanbul
e-mail: denizyengin@aydin.edu.tr