

TOJ
DAC

The Turkish
Online Journal
of Design
Art and
Communication





The Turkish
Online Journal
of Design
Art and
Communication

JANUARY 2023

Volume 13 – Issue 1

DOI: 10.7456/11301100

ISSN: 2146-5193

Editors

Prof. Dr. Deniz YENGİN

Dr. Öğr. Üyesi 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

Çanakkale Onsekiz Mart 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 750 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 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 allows the author(s) to hold the copyright without restrictions.

The journal allows 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 - Turkey

e-mail: tojdac@gmail.com

web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac>

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

Editor

Prof. Dr. Deniz YENGİN, Çanakkale Onsekiz Mart University, Türkiye, deniz.yengin@comu.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Tamer BAYRAK, Çanakkale Onsekiz Mart University, Türkiye, tamer.bayrak@comu.edu.tr

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 (Çanakkale Onsekiz Mart University)
Prof. Dr. Okan ORMANLI (İstanbul Kültür University)

Guest Editorial

Prof. Dr. Cem SÜTÇÜ, Marmara University, Türkiye
Prof.Dr. Çiğdem AYTEKİN, Marmara University, Türkiye
Assoc. Prof.Dr. And ALGÜL, İstanbul Aydın University, Türkiye
Assist. Prof. Dr. Arzu ECEOĞLU, İstanbul Kültür University, Türkiye

Scientific Committee

Prof.Dr. Aysel Aziz, İstanbul Yeni Yüzyıl University, Türkiye, aysel.aziz@yeniyuzyil.edu.tr
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, Türkiye, filiz@marmara.edu.tr
Prof.Dr. H.Hale Künüçen, Başkent University, Türkiye, kunucen@baskent.edu.tr
Prof.Dr. Haluk Gürgen, Bahçeşehir University, Türkiye, haluk.gurgencmm.bau.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, Türkiye
Prof.Dr. Nazife Güngör, Üsküdar University, Türkiye, nazifegungor@gmail.com
Prof.Dr. Nurcay Türkoğlu, Arel University, Türkiye, nurcayturkoglu@arel.edu.tr
Prof.Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu, İstanbul University, Türkiye
Prof.Dr. Nilgün Tatal Cheviron, Galatasaray University, Türkiye, ntatal@gsu.edu.tr
Prof.Dr. Hasan Saygin, İstanbul Aydın University, Türkiye, hasansaygin@aydin.edu.tr
Prof.Dr. Maxwell E. McCombs, University of Texas, U.S.A. maxmccombs@utexas.edu
Prof.Dr. Murat Özgen, İstanbul University, Türkiye, mozgen@istanbul.edu.tr
Prof.Dr. Mutlu Binark, Hacettepe University, Türkiye, mbinark@gmail.com
Prof.Dr. Selçuk Hünerli, İstanbul University, Türkiye, shunerli@istanbul.edu.tr
Prof.Dr. Suat Gezgin, İstanbul University, Türkiye, gezgin@istanbul.edu.tr
Prof.Dr. Sung-do Kim, Korea University, South Korea
Prof.Dr. Ümit Atabek, Yaşar University, Türkiye, umit.atabek@yasar.edu.tr
Prof.Dr. Yasemin Giritli İnceoğlu, Galatasaray University, Türkiye
Prof.Dr. Cem Sütçü, Marmara University, Türkiye, cemsutcu@yahoo.com
Prof.Dr. Emel Karayel Bilbil, Marmara University, Türkiye
Prof.Dr. Ceyhan Kandemir, İstanbul University, Türkiye
Prof.Dr. Erhan Akyazı, Marmara University, Türkiye
Prof.Dr. Güven Necati Büyükbaykal, İstanbul University, Türkiye
Prof.Dr. Nesrin Özdenir Dönmez, Marmara University, Türkiye
Prof.Dr. Işıl Zeybek, İstanbul Kültür University, Türkiye, i.zeybek@iku.edu.tr
Prof.Dr. Mehmet Üstünipek, İstanbul Kültür University, Türkiye, m.ustunipek@iku.edu.tr

Prof.Dr. Çiğdem Aytekin, Marmara University, Türkiye, cigdem.aytekin@marmara.edu.tr
Prof.Dr. Tolga Kara, Marmara University, Türkiye, tolgakara@marmara.edu.tr
Prof.Dr. Okan Ormanlı, İstanbul Aydın University, Türkiye, okanormanli@aydin.edu.tr
Prof.Dr. İncilay Cangöz, Anadolu University, Türkiye, icangoz@anadolu.edu.tr
Prof.Dr. Banu Manav, İstanbul Ayvansaray University, Türkiye, manav.banu@gmail.com

Assoc.Prof.Dr. Barış Atiker, Bahçeşehir University, Türkiye, barisatiker@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Can Karagülle, Bolu İzzet Baysal University, Türkiye, karagulle_c@ibu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Nazan Haydari Pakkan, Bilgi University, Türkiye, nazan.haydari@bilgi.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Ezgi Öykü Yıldız, İstanbul Kültür University, Türkiye, e.yildiz@iku.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Nuran Öze, Arkın Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım University, Türkiye, nuran.oze@arucad.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Metin Uçar, Kastamonu University, Türkiye, metinucar@kastamonu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Gülçin Cankız Elibol, Hacettepe University, Türkiye, gcelibol@yahoo.com
Assoc.Prof.Dr. Gül Yaşartürk, Akdeniz University, Türkiye, gulyasarturk@yahoo.com
Assoc.Prof.Dr. Önder Yağmur, Atatürk University, Türkiye, oyagmur@atauni.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Arif Can Güngör, İstanbul Aydın University, Türkiye, acangungor@aydin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Nilay Özsvağ Uluçay, Muğla Sıtkı Koçman, Türkiye, nozsavas@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül University, Türkiye, tunali.dilek@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Derya Elmalı Şen, Karadeniz Teknik University, Türkiye, d_elmali@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Alım Selin Mutdoğan, Hacettepe, University, Türkiye, smutdogan@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Ceren Yegen, Mersin University, Türkiye, cerenyegen@mersin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Selvihan Kılıç Ateş, Balıkesir University, Türkiye, selvihan@balikesir.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Fatih Us, Ondokuz Mayıs University, Türkiye, mim.fatihus@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Muteber Erbay, Karadeniz Teknik University, Türkiye, merbay@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Parisa Göker, Bilecik University, Türkiye, parisa.goker@bilecik.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Hikmet Eldek Güner, Erciyes University, Türkiye, hikmeteldek@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Serap Yılmaz, Karadeniz Teknik University, Türkiye, serapciveleks@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Funda Kurak Açıcı, Karadeniz Teknik University, Türkiye, fundakurak@ktu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Emine Saka Akın, Bozok University, Türkiye, sakin7@hotmail.com
Assoc.Prof.Dr. Yeliz Kuşay, Marmara University, Türkiye, ykusay@marmara.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Aypek Arslan, Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye, asuman.aypek@hbv.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. İsmail Emre Kavut, Mimar Sinan University, Türkiye, emre.kavut@msgsu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Erdem Öngün, Trakya University, Türkiye, erdemongun@trakya.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Zuhal Akbayır, Marmara University, Türkiye, zuhal.akbayir@marmara.edu.tr
Assoc.Prof. Deniz Cemal Koşar, Muğla Sıtkı Koçman University, Türkiye, denizckosar@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Bilge Narin, Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye, narinbilge@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. Serdar Karakaya, Muğla Sıtkı Koçman University, Türkiye, serdarkarakaya62@hotmail.com
Assoc.Prof.Dr. Engin Çelebi, Çukurova University, Türkiye, engincelebi@cu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Ayten Övür, İstanbul Aydın University, Türkiye, aytenovur@aydin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Ayşegül Akaydın Aydın, İstanbul Aydın University, Türkiye, aakaydinaydin@aydin.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Songül Aral, İnönü Universty, Tükiye, songul.aral@inonu.edu.tr
Assoc.Prof.Dr. Tuğba Andaç Güzel, Kayseri University, Türkiye, tugbaandacguzel@gmail.com
Assoc.Prof.Dr. D. Alper Altunay, Anadolu, Türkiye, aaltunay@anadolu.edu.tr

Assist.Prof.Dr. Berk Çaycı, İstanbul Ticaret University, Türkiye, bcayci@ticaret.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Merve Kaaraoğlu Can, Kütahya Dumlupınar University, Türkiye, mervekaraoglucan@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Gökmen Karadağ, İstanbul Aydın University, Türkiye, gokmenkaradag@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Tuğçe Çevik, İstanbul Aydın University, Türkiye, tugcecevik@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Hülyâ Soyaş Çakır, Fenerbahçe University, Türkiye, hulyascakir@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Arzu Erçetin, İstanbul Kültür University, Türkiye, a.eceoglu@iku.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Tuğba Renkçi Taştan, İstanbul Ayvansaray University, Türkiye, tugbarenkcitastan@ayvansaray.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Filiz Karakuş, Ankara Yıldırım Beyazıt University, Türkiye, ferdemir06@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Eda Öz Çelikbaş, Karabük University, Türkiye, ozedaoz@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Ebru Okuyucu, Afyon Kocatepe University, Türkiye, ebruokuyucu@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Renk Dimli Oraklıbel, Bahçeşehir University, Türkiye, renk.dimlioraklibel@arc.bau.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Sarp Bağcan, İstanbul Gelişim University, Türkiye, bagcansarp@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Ziya Nazım Perdahçı, Mimar Sinan University, Türkiye, nz.perdahci@msgsu.edu.tr

Assist.Prof.Dr. Bilgen Tuncer Manzakoglu, Bahçeşehir University, Türkiye, bilgen.manzakoglu@arc.bau.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Ayşen Oluk Ersümer, Akdeniz University, Türkiye, aysenoluk@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Özge İslamoğlu, Karadeniz Teknik University, Türkiye, ozgesever@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Dilek Karaaziz Şener, Hacettepe University, Türkiye, dsener@hacettepe.edu.tr
Assist.Prof.Dr. İlke İter Güven, Dokuz Eylül University, Türkiye, ilke.ilter@deu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Filiz Bilgin Ülken, Mersin University, Türkiye, filizbilgin77@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Servet Senem Uğurlu, Mimar Sinan University, Türkiye, senem-ugurlu@windowslive.com
Assist.Prof.Dr. Hatice Aybike Karakurt, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Türkiye, aybikeak@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Yelda Yanat Bağcı, Hasan Kalyoncu University, Türkiye, yeldayanat@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Emel Demir Askeroğlu, Namık Kemal University, Türkiye, edemir@nku.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Oylum Tunçelli, Kocaeli University, Türkiye, oylum.tuncelli@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Serpil Akdağlı, Afyon Kocatepe University, Türkiye, serpil.akdagli@dpu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Merve Çelik Varol, İstanbul University, Türkiye, mervecelik20@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Asuman Kaya, Eskişehir Teknik University, Türkiye, asumankaya@eskisehir.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Ahmet İlkey Ceyhan, İstanbul Kent University, Türkiye, ilkayceyhan@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Hüda Sayın Yücel, Kırıkkale University, Türkiye, hudasayn@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Betül Aytepe Serinsu, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Türkiye, betul.aytepe@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Fatma Bulat, Kırıkkale University, Türkiye, f.bulat@kku.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Tuncay Çiçek, Gazi University, Türkiye, alpago_25@hotmail.com
Assist.Prof.Dr. Mehmet İlker Berkman, Bahçeşehir University, Türkiye, miberkman@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Evin Eriş, Branderburg University, Germany, erisevin@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Sevda Emlak, İzmir Demokrasi University, Türkiye, sevda.emlak@idu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Betül Yarar Koçer, Mersin University, Türkiye, betulyarar@mersin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Hülya Demir, Ondokuz Mayıs University, Türkiye, hulya.demir@omu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Sena Coşkun, Afyon Kocatepe University, Türkiye, senacoskun@aku.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Nur Emine Koç, İstanbul Aydın University, Türkiye, nurkoc@aydin.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Koray Sevindi, İstanbul Medeniyet University, Türkiye, koraysevindi@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Aslihan Zinderen, Atatürk University, Türkiye, aslihan.cezik@atauni.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Tahsin Emre Fırat, Atatürk University, Türkiye, tahsinemrefirat@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Esin Ghadiani, Trabzon University, Türkiye, esinaygun@trabzon.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Begüm Aylin Önder, İstanbul Arel University, Türkiye, begumonder@yandex.com
Assist.Prof.Dr. Betül Hatipoğlu Şahin, KTO Karatay University, Türkiye, betulhatip@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Neslihan Göker, Fırat University, Türkiye, neslihanuyucesoy@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Mehmet Göl, Kütahya Dumlupınar University, Türkiye, mehmet.gol@dpu.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Evren Bayramlı, İstanbul Esenyurt University, Türkiye, evrenbayramli@esenyurt.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Ömer Cenap Özdemir, Ardahan University, Türkiye, omercenapozdemir@ardahan.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Tülay Atay, Hatay Mustafa Kemal University, Türkiye, atayavsar@gmail.com
Assist.Prof.Dr. K. Pınar Kırkık Aydemir, Abant İzzet Baysal University, Türkiye, mimar844@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Zeynep Biricik, Atatürk University, Türkiye, zeynepd@atauni.edu.tr
Assist.Prof.Dr. Çiğdem Erdal, Harran University, Türkiye, cigdemmerdal@gmail.com
Assist.Prof.Dr. Mehmet Özdemir, Ankara University, Türkiye, mehmet255@gmail.com
Lecturer İsmail Hakkı Polat, Kadir Has University, Türkiye
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 13, Sayı 1 yayınımızı sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dergimizin yayınlanan bu sayısında kabul edilen 21 yazarın 16 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.

Editörler

Prof. Dr. Deniz YENGİN

Dr. Öğr. Üyesi Tamer BAYRAK

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Çanakkale TÜRKİYE

Tel: 0286 218 00 18

E-mail: tojdac@gmail.com

URL: <http://www.tojdac.org>

From the Editor

Greetings Dear readers of TOJDAC,

We are happy to announce to you that our Volume 13, Issue 1 has been published. There are 16 articles from 21 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.

Editors

Prof. Dr. Deniz YENGİN
Dr. Öğr. Üyesi Tamer BAYRAK

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Communication Faculty
Çanakkale TÜRKİYE
Tel: 0286 218 00 18
E-mail: tojdac@gmail.com
URL: <http://www.tojdac.org>

TABLE OF CONTENTS
January 2023 Volume 13 Issue 1
(10.7456/11301100)

RESEARCH ARTICLES

INNOVATION AND ENTREPRENEURIAL SKILLS IN DESIGN EDUCATION AND A COURSE SYLLABUS <i>BEGÜM EKEN</i>	1
AUGMENTED REALITY AS AN AUXILIARY LEARNING TOOL IN ART AND DESIGN <i>CUMHUR COŞKUN</i>	13
THE CASE STUDY OF THE “OFFENES HEIMATMUSEUM BILLERBECK” IN THE CONTEXT OF CITY, MEMORY AND MEDIUM <i>DİLARA TEKRİN</i> <i>GÜLSÜN BOZKURT</i>	22
MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'S RELATIONS WITH WESTERN COUNTRIES DURING AND AFTER THE NATIONAL STRUGGLE (1919- 1938) <i>GİRAYALP KARAKUŞ</i>	36
A RESEARCH ON GENERATING MEANING WITH THE CONCEPT OF SCALE IN ARCHITECTURE <i>GÖZDE ALTIPARMAKOĞLU SAKARYA</i>	48
THE PLACE OF PORNOGRAPHY IN THE MEDIA INDUSTRY <i>İLKER ÖZDEMİR</i> <i>TÜLAY ATAY</i>	63
AN EVALUATION ON EDUCATIONAL STRUCTURES OF THE FIRST NATIONAL ARCHITECTURE PERIOD ON THE KADIKOY DISTRICT OF ISTANBUL <i>KIVANÇ KOÇAK</i>	87
THE AUDIENCE STRUGGLE BETWEEN TELEVISION, CINEMA, AND OTT PLATFORMS: THE CASE OF NETFLIX AND DISNEY+ IN TURKEY <i>M. SAMİ OKUMUŞ</i>	108
HAMLET AS A TRANSFORMED CHARACTER IN AKI KAURISMAKI'S ADAPTATION OF HAMLET <i>MEHMET ARSLANTEPE</i> <i>EFE ÖNAL</i>	124
INDIVIDUAL DISCOURSES ON TRACES OF NATURE IN CONTEMPORARY ART <i>MEHTAP PAZARLIOĞLU BİNGÖL</i>	136
VIDEO GAMES AS A NARRATIVE GENRE <i>MELDA ÖNCÜ</i>	155

REFLECTIONS OF THE POST-TRUTH PERIOD ON POLITICAL COMMUNICATION <i>MELTEM ÜNAL ERZEN</i>	166
EXAMINATION OF SOCIAL MEDIA DISORDER IN TERMS OF DIFFERENT VARIABLES: A RESEARCH ON STUDENTS OF ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY <i>MERVE ERDOĞAN</i> <i>HASAN ÇİFTÇİ</i>	178
ANALYSIS OF TWITTER DATA WITH R: DATA COLLECTION, SOCIAL NETWORK ANALYSIS, AND TEXT ANALYSIS STAGES <i>NAİM ÇINAR</i>	193
THE EXAMINATION OF DOODLE ILLUSTRATION STUDIES BY BARTHES' SEMIOTIC ANALYSIS METHOD <i>ÖZLEM KUM</i>	225
THE DEVELOPMENT OF THE SONATA FORM IN THE HISTORICAL PROCESS: JOAQUIN RODRIGO PIANO SONATA ANALYSIS <i>TUĞBA ÇAĞLAK EKER</i> <i>NEZİHE ŞENTÜRK</i>	240

İÇİNDEKİLER
Ocak 2023 Cilt 13 Sayı 1
(10.7456/11301100)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

TASARIM EĞİTİMİNDE İNOVASYON VE GİRİŞİMCİLİĞE DAİR BECERİLER VE BİR DERS MÜFREDATI <i>BEGÜM EKEN</i>	1
SANAT VE TASARIM ALANINDA YARDIMCI BİR ÖĞRETİM ARACI OLARAK ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK <i>CUMHUR COŞKUN</i>	13
“OFFENES HEIMATMUSEUM BILLERBECK” PROJESİNİN KENT, BELLEK VE İLETİŞİM BAĞLAMINDA ÖRNEK OLAY OLARAK İNCELENMESİ <i>DİLARA TEKRİN</i> <i>GÜLSÜN BOZKURT</i>	22
MUSTAFA KEMAL ATATÜRK’ÜN MİLLİ MÜCADELE DÖNEMİ VE SONRASI BATI ÜLKELERİYLE OLAN İLİŞKİLERİ (1919- 1938) <i>GİRAYALP KARAKUŞ</i>	36
MİMARİDE ÖLÇEK KAVRAMI İLE ANLAM ÜRETME ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA <i>GÖZDE ALTIPARMAKOĞLU SAKARYA</i>	48
PORNOGRAFİNİN MEDYA ENDÜSTRİSİ İÇİNDEKİ YERİ <i>İLKER ÖZDEMİR</i> <i>TÜLAY ATAY</i>	63
İSTANBUL’UN KADIKÖY İLÇESİNDE YER ALAN BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ EĞİTİM YAPILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME <i>KIVANÇ KOÇAK</i>	87
TELEVİZYON, SİNEMA VE OTT PLATFORMLAR ARASINDAKİ SEYİRCİ MÜCADELESİ: TÜRKİYE’DE NETFLIX VE DISNEY+ ÖRNEĞİ <i>M. SAMİ OKUMUŞ</i>	108
DÖNÜŞTÜRÜLEN BİR KARAKTER OLARAK HAMLET: AKİ KAURİSMAKİ’NİN HAMLET UYARLAMASI <i>MEHMET ARSLANTEPE</i> <i>EFE ÖNAL</i>	124
ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞANIN İZLERİNE DAİR BİREYSEL SÖYLEMLER <i>MEHTAP PAZARLIOĞLU BİNGÖL</i>	136
BİR ANLATI TÜRÜ OLARAK VİDEO OYUNLARI <i>MELDA ÖNCÜ</i>	155

POST-TRUTH DÖNEMİN SİYASAL İLETİŞİME YANSIMALARI <i>MELTEM ÜNAL ERZEN</i>	166
SOSYAL MEDYA BOZUKLUĞUNUN FARKLI DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ: ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ ÖĞRENCİLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA <i>MERVE ERDOĞAN</i> <i>HASAN ÇİFTÇİ</i>	178
R İLE TWITTER VERİSİ ANALİZİ: VERİ TOPLAMA, SOSYAL AĞ ANALİZİ VE METİN ANALİZİ AŞAMALARI <i>NAİM ÇINAR</i>	193
DOODLE İLLÜSTRASYON ÇALIŞMALARININ BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ <i>ÖZLEM KUM</i>	225
SONAT FORMUNUN TARİHİ SÜREÇ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ: JOAQUIN RODRIGO PIYANO SONATI ANALİZİ <i>TUĞBA ÇAĞLAK EKER</i> <i>NEZİHE ŞENTÜRK</i>	240

DOI Numbers of TOJDAC
January 2023 Volume 13 Issue 1
(10.7456/11301100)

- INNOVATION AND ENTREPRENEURIAL SKILLS IN DESIGN EDUCATION AND
A COURSE SYLLABUS
BEGÜM EKEN 10.7456/11301100/001
- AUGMENTED REALITY AS AN AUXILIARY LEARNING TOOL IN ART AND
DESIGN
CUMHUR COŞKUN 10.7456/11301100/002
- THE CASE STUDY OF THE “OFFENES HEIMATMUSEUM BILLERBECK” IN THE
CONTEXT OF CITY, MEMORY AND MEDIUM
DİLARA TEKRİN
GÜLSÜN BOZKURT 10.7456/11301100/003
- MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'S RELATIONS WITH WESTERN COUNTRIES
DURING AND AFTER THE NATIONAL STRUGGLE (1919- 1938)
GİRAYALP KARAKUŞ 10.7456/11301100/004
- A RESEARCH ON GENERATING MEANING WITH THE CONCEPT OF SCALE IN
ARCHITECTURE
GÖZDE ALTIPARMAKOĞLU SAKARYA 10.7456/11301100/005
- THE PLACE OF PORNOGRAPHY IN THE MEDIA INDUSTRY
İLKER ÖZDEMİR
TÜLAY ATAY 10.7456/11301100/006
- AN EVALUATION ON EDUCATIONAL STRUCTURES OF THE FIRST NATIONAL
ARCHITECTURE PERIOD ON THE KADIKOY DISTRICT OF ISTANBUL
KIVANÇ KOÇAK 10.7456/11301100/007
- THE AUDIENCE STRUGGLE BETWEEN TELEVISION, CINEMA, AND OTT
PLATFORMS: THE CASE OF NETFLIX AND DISNEY+ IN TURKEY
M. SAMİ OKUMUŞ 10.7456/11301100/008
- HAMLET AS A TRANSFORMED CHARACTER IN AKI KAURISMAKI'S
ADAPTATION OF HAMLET
MEHMET ARSLANTEPE
EFE ÖNAL 10.7456/11301100/009
- INDIVIDUAL DISCOURSES ON TRACES OF NATURE IN CONTEMPORARY ART
MEHTAP PAZARLIOĞLU BİNGÖL 10.7456/11301100/010
- VIDEO GAMES AS A NARRATIVE GENRE
MELDA ÖNCÜ 10.7456/11301100/011

REFLECTIONS OF THE POST-TRUTH PERIOD ON POLITICAL COMMUNICATION
MELTEM ÜNAL ERZEN 10.7456/11301100/012

EXAMINATION OF SOCIAL MEDIA DISORDER IN TERMS OF DIFFERENT
VARIABLES: A RESEARCH ON STUDENTS OF ÇANAKKALE ONSEKİZ MART
UNIVERSITY
MERVE ERDOĞAN
HASAN ÇİFTÇİ 10.7456/11301100/013

ANALYSIS OF TWITTER DATA WITH R: DATA COLLECTION, SOCIAL NETWORK
ANALYSIS, AND TEXT ANALYSIS STAGES
NAİM ÇINAR 10.7456/11301100/014

THE EXAMINATION OF DOODLE ILLUSTRATION STUDIES BY BARTHES'
SEMIOTIC ANALYSIS METHOD
ÖZLEM KUM 10.7456/11301100/015

THE DEVELOPMENT OF THE SONATA FORM IN THE HISTORICAL PROCESS:
JOAQUIN RODRIGO PIANO SONATA ANALYSIS
TUĞBA ÇAĞLAK EKER
NEZİHE ŞENTÜRK 10.7456/11301100/016

TASARIM EĞİTİMİNDE İNOVASYON VE GİRİŞİMCİLİĞE DAİR BECERİLER VE BİR DERS MÜFREDATI

Begüm EKEN
Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
begumeken@hacettepe.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-1870-6672>

<i>Atıf</i>	Eken, B. (2023). Tasarım Eğitiminde İnovasyon ve Girişimciliğe Dair Beceriler ve Bir Ders Müfredatı. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 1-12.
-------------	--

ÖZ

İnovasyon, mevcut çözümleri araştırmaya dayanır, bir şeyin “yeni” olması demek değil, var olanı iyileştirmeye, geliştirmeye ve ihtiyaca yönelik çözüm bulmak demektir. Bu noktada tasarım ve inovasyon temel bağlamda büyük benzerlikler göstermektedir. Tasarım problem çözme sanatı olarak tanımlanırsa, yaratıcı endüstriler daima kullanıcı ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak yaratıcı ve yenilikçi yönü kuvvetli sonuçlar elde etmek için çabalarlar. Bu sebeple, tasarım eğitiminin en temel amaçlarından biri öğrenciye yenilikçi, yaratıcı ve eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktır. Yenilikçi düşünme yeteneği eğitim yöntemlerini de geliştirerek öğrencileri problemleri çözmek için daha yüksek bir düşünme düzeyi kullanmaya zorlar. Tasarımın çok yönlü ve çok disiplinli bir yapıya sahip olması tasarım eğitiminin de bu şekilde düzenlenmesini gerekli kılmaktadır. Tasarım eğitimi alan bir öğrenci yaratıcı kabiliyetinin yanında bu fikirleri gerçekleştirebilecek girişimde bulunacak bilgiye de sahip olmalıdır. Bu çalışma uygulamalı bir araştırmanın ön hazırlığı niteliğinde bir ders önerisi içermektedir. Yaratıcı endüstri bölümlerinden mezun olan öğrenciler çoğu zaman çok disiplinli ortamlarda; işletme, girişimcilik, pazarlama alanlarında da faaliyet gösterdikleri için bir temel oluşturması adına bu çalışmada tasarım eğitiminde okutulmak üzere inovatif düşünme, inovasyon yaratımı ve girişimcilik temel kavramlarını konu alan bir ders önerisinde bulunulmuştur. Araştırma sürecinde birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılarak, metin analizi yöntemiyle yazılmış kaynak taramaları ve doküman incelemeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım Eğitimi, Tasarım Odaklı Düşünme, Girişimcilik, İnovasyon.

INNOVATION AND ENTREPRENEURIAL SKILLS IN DESIGN EDUCATION AND A COURSE SYLLABUS

ABSTRACT

Innovation is based on finding solutions to existing problems. It does not mean necessarily that something is “new”, rather it means improved solutions for user needs. Design and innovation show great similarities at a basic level. If design is defined as the art of problem solving; creative industries always strive to achieve creative and innovative results while considering user needs. For this reason, one of the most basic prospects of design education is to provide students with an innovative, creative and critical perspective. Innovative thinking ability also enhance educational methods, encouraging students to use a higher level of critical thinking to solve problems. The fact that design has a versatile and multi-disciplinary structure makes it necessary to plan the design education in a way that offer this versatility. A student who receives a design education should have the knowledge to take the initiative to realize their ideas as well as their creative ability. Students who graduate from creative industry departments in higher education later often works in multidisciplinary environments; In this study, a

course syllabus on the basic concepts of innovative thinking, innovation creation and entrepreneurship has been proposed to be taught in design education in order to provide a basis for their activities in the fields of business, entrepreneurship and marketing. In the research process, literature reviews and document analyzes were made using textual analysis method from primary and secondary sources.

Keywords: *Design Education, Design Thinking, Entrepreneurship, Innovation.*

GİRİŞ

Bilgi çağı ile gelinen noktada teknolojinin ve getirdiklerinin önemi yadsınamaz boyuttadır. Teknolojinin insan yaşamına negatif etkilerinin olup olmadığı konusu bir çok alan tarafından tartışılır olsa da yaşamı bir çok açıdan kolaylaştırdığı, yeni ufuklar ve deneyim olanakları açtığı da kesindir. Yapay zeka alanındaki teknolojik gelişmelerin sonucu olarak da artık bilgi çağını geride bıraktığımız ve deneyim çağına geçiş yaptığımız yönünde görüşler mevcuttur (Bennet).

Datanın artması ve bilgiye her geçen gün filtrelenmemiş bir şekilde maruz kalınması, beraberinde bazı seçici gereklilikleri de getirmiştir. Bilgiye ulaşmak artık saniyeler sürmektedir ve bu süreç çok basitleşmiştir. Bu noktada önemli olan artık sadece bilgiye ulaşmak değil bunu kişiye özel tasarlanmış bir kullanıcı deneyimi şeklinde sunmasıdır. İnsanın maruz kaldığı bilgiyi yapay zeka teknolojileri sayesinde elekten geçirebilmesi ve bu teknolojilerin kişiye özel seçici içerikler sunabilir olmasıyla bilgi çağı yerini “Deneyim” çağına bırakmıştır. Burada anahtar kelime “yeni” değil “yenilikçi” olmalıdır. Yenilik ve ilk olmak teknolojinin belki de en önemli bileşenlerinden biridir. Özellikle günümüz koşulları düşünüldüğünde, her gün yeni teknolojiler denenmekte, yeni fikirler ortaya atılmaktadır. Burada da farklı olmak, ayrıcalıklı olmak, fark yaratmak önem kazanmaktadır. Fark yaratabilmek için de konuya yenilikçi bir pencereden bakmak gerekmektedir. Yenilikten bahsedilirken de sadece yeni bir oluşumdan, daha önce hiç denenmemiş bir girişimden bahsedilmemektedir. Konuya yeni bir soluk getirmek, farklı bir açıdan görebilmek, rakiplerin arasında sıyrılabilme ve rekabeti kızıştırabilme adına yenilikçi bir duruş sergilemek gereklidir. Bu açıdan bakıldığında günümüz koşullarında tasarım eğitiminin de öğrencilere bu yenilikçi bakış açısını kazandıracak nitelikte güncellenmesi gerekliliği dikkat çekmektedir. Bu makale, tasarım eğitimi bağlamında yenilikçi düşünce yapısının pekiştirilmesi ve girişimcilik becerilerinin kazandırılmasının önemi açıklayarak, bu becerilerin kazandırılmasını hedefleyen bir ders müfredat önerisi içermektedir. Bu ders önerisi üniversitelerin tasarım, sanat, mimarlık ve güzel sanatlar fakültelerinin bölümlerinde okutulması amacıyla yaratıcı düşüncenin yanında yenilikçi düşünce becerisinin de kazandırılması için planlanmıştır.

ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışma, tasarım eğitiminde yaratıcı düşünceye olduğu kadar yenilikçi düşünceye de yer verilmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Yenilikçi becerilerin benimsenmesi ve etkin kullanımı ile yaratıcı sürecin olumlu yönde gelişeceği, tasarımda yenilikçi yaklaşımların inovatif girişimciliği de destekleyerek toplumların ekonomik ve kültürel açıdan gelişmesine katkı sağlayacağı üzerinde durulmuştur. Çalışmada, öğrenciye tasarımda yenilikçi düşünce alışkanlığı kazandırmak ve inovatif girişimcilik için aşamalı ve uygulamalı anlatımlı bir temel oluşturmak amacıyla bir ders önerisi hazırlanmıştır. Amaca yönelik geliştirilen ders önerisi ile öğrencilerin yenilikçi fikir üretme gelişiminin arttırılması hedeflenmektedir.

ÇALIŞMANIN KAPSAM VE YÖNTEMİ

Çalışmanın kapsamını yenilikçi düşünce becerilerinin kazandırılmasının tasarım eğitimine ve yaratıcılığa katkısı üzerine yapılmış çalışmaların incelenmesi ve bu konuda önerilen yöntemlerin açıklanması oluşturmaktadır ve örnekler bu alanda sınırlandırılmıştır. Çalışmada önerilen ders bilgi paketi üniversitelerin sanat, tasarım, mimarlık gibi tasarım eğitimi veren bölümleri için hazırlanmıştır. Araştırma sürecinde birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılarak, metin analizi yönteminden faydalanılmıştır.

İNOVASYON BECERİLERİ VE GİRİŞİMCİLİĞİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

İnovasyon kelimesi Türkçeye yenilik olarak çevrilebilse de tam kelime anlamını vermemektedir. Yenilik katmak / yenilikçi olmak, yenileştirmek, farklılaştırmak ve geliştirmek kavramları inovasyonu daha doğru karşılar niteliktedir. Esdal da inovasyonu sadece bir yenilik olarak değil “bir şeyleri farklı şekillerde yapmak” olarak tanımlamaktadır (Esdal, 2017). Yenilik(inovasyon) girişimcilik tarafından yönlendirilir. “Enerji, vizyon, tutku, bağlılık, muhakeme ve risk almanın bu güçlü karışımı, inovasyon sürecinin arkasındaki itici gücü sağlamaktadır. İster tek başına bir start-up girişimi, isterse de ürünlerini veya hizmetlerini yenilemeye çalışan yerleşik bir işletmedeki kilit bir grup da olsa aynı durum geçerlidir” (Bessant ve Tidd, 2007: 37).

Alt branşı ne olursa olsun tasarım eğitimi alan bir öğrenci hayata atıldığı andan itibaren mesleğini icra ederken her zaman yaratıcı ve yenilikçi(inovatif) olmalıdır. Endüstriyel ürünler tasarlayan bir tasarımcı da, bir etkileşim tasarımcısı, grafik tasarımcı, yönetmen ya da bir mimar da her yaptığı işte fark yaratmayı hedefler. İçinde buldukları piyasada fark yaratabilmek ve ayırmak, tasarlanan ürün veya hizmetin sunduğu fonksiyonun kullanıcının hayatını ne kadar kolaylaştırdığına, işe yarar olmasına, estetik açıdan tercih edilebilir ve kullanılabilir/uygulanabilir olmasına bağlıdır. Tasarımcı Bob McKinnon bu konuda “dünyayı ileriye taşıyabilecek yarattığımız veya tasarladığımız her şeyi sosyal inovasyon olarak görüyorum. Bu bir kişi, bir topluluk veya tüm gezegen için olabilir. Herhangi bir şey tasarlarken kendimize her zaman ‘Bu, birinin hayatını daha iyi hale getiriyor mu?’ sorusunun sorulması gerekir. Cevap ‘hayır’ ise, belki de tamamen vazgeçilmelidir. Cevap ‘evet’ ise, bundan faydalanabilecek daha fazla insana bu fikrin nasıl ulaştırılacağı düşünülmelidir.” demiştir (Heller ve Vienne, 2015: 154). Bu yeniliği elde etmek için de tasarımcılar daha önce düşünülmeveni düşünmek veya hali hazırda var olanı iyileştirmek için yenilikçi yaratıcı yaklaşımlar göstermeye çabalarlar. Yaratıcı endüstri tanımı; güzel sanatlar, tasarım, mimarlık, grafik tasarım, etkileşim tasarımı, oyun ve animasyon, dijital sanat, film, müzik, uygulamalı ve performans sanatları gibi yaratıcılık içeren disiplinleri açıklamak için kullanılmaktadır (Peris-Ortiz, Cabrera-Flores ve Serrano-Santoyo, 2019: 4). Yaratıcı endüstriler ve yenilikçi girişimcilik farklı uzmanlık alanları gibi görünse de temelde benzer beceriler gerektirir.

Bir girişimin yenilikçi (inovatif) sayılabilmesi için; ayırt ediciliğin ve pazarda rekabet edecek gücünün olmasının yanı sıra, bir şeyin bir probleme çözüm getirmesi gerekmektedir. Bu fikirden çıkışla, sadece yenilikçi bir fikre sahip olmak girişimcilikte tek başına başarıyı getirmekte yeterli olmayacağı sonucuna varılabilmektedir. İnovasyon aynı zamanda beraberinde belli riskleri taşır ve dikkatli ve sistemli bir planlama gerektirir. İnovatif girişimciliğin temel noktalarından belki de en önemlisi finansmana erişimdir (Bessant ve Tidd, 2007). Bu noktada yaratıcı yönleri kuvvetli olan sanat ve tasarım eğitimi alan öğrenciler fikir bulma aşamasında yoksunluk çekmese bile, çoğunlukla hayata atıldıklarında bu girişimlerini finanse edebilecek bilgi birikimine sahip olmamaktadır. Yenilikçi bir girişimin ayakta kalabilmesi, pazarda yerini koruyabilmesi ve sonrasında büyüebilmesi için doğru finansman kaynaklarının kullanımı oldukça önemlidir. İnovatif girişimcilerin büyümelerini finanse etmenin kendi kaynaklarını kullanmak, öz sermaye, krediler veya krediler ve devlet teşvikleri gibi borç finansmanı, risk sermayesi, melek yatırımcı gibi yollardan yararlanmak gibi birkaç yolu vardır. Bunun yanında dış borçlanma fonları üzerinden izlenen her finansman türünün kurulan işi tanımlayan detaylı ve iyi hazırlanmış bir iş planına ihtiyacı vardır (Bessant ve Tidd, 2007). Borçlanma ihtiyaçlarına bağlı olarak, ek finansman için genellikle bankalara başvurulabilir veya risk sermayesi firmaları hisse karşılığı yüksek meblağlı yatırımlar yapabilirler. Devlet teşviki, danışmanlık ve AR-GE programları da işletmenin hisse kaybı yaşamamasına sebep olmayacak şekilde sınırlı da olsa başlangıç için yeterli olabilecek bir finansman sağlamaktadır.

Yenilikçi girişimde bir diğer temel politika ise bilgiye erişimdir. Bilimsel çalışmaların birinci adresi olan üniversiteler ve bu üniversitelerin araştırma kurumlarının ve sanayi kuruluşlarının proje geliştirdikleri ve inovasyon çalışmalarının tamamlandığı Teknokent, CyberPark gibi iş merkezleri yenilikçi girişimciliğin beslediği önemli kuruluşların başında gelmektedir. Üniversiteler ve inovasyon arasında doğru orantılı bir ilişki vardır. Özellikle bir araştırma üniversitesinin yenilikçi fikirler ve araştırmaları merkezinde tutan bir kurum olması beklenmektedir. Aynı zamanda da inovasyonun

beraberinde getireceği değişiklik ve yeniliğe de uyum sağlayacak esnek bir yapıda olması gerekmektedir. Resnick'e göre, içinde bulunduğumuz çağda, üniversitenin sınırları sadece bir öğrenme merkezi olmaktan, genç zihinleri eğitmekten, bilgi ve kültür aktarıcısı olmaktan çıkmış, profesyonel gelişimin ve bilgi toplumunun sosyal gelişiminin önemli bir temsilcisine dönüşmüştür (Resnick, 2012). Resnick aynı zamanda özellikle Amerika'daki üniversitelerin birer küresel kuluçka merkezi haline geldiğinden bahsetmektedir. Küreselleşme ve bilgi iletişim teknolojileri sayesinde bir dönüşümün ortasında bulunan üniversiteler, hem içinde bulunduğu toplumu sosyal ve kültürel açılarından etkilemekte, hem de toplumun sosyo-kültürel ve diğer yapısal özelliklerinden beslenen kurumlardır (2012). Dolayısıyla, yeni fikirlerin üretildiği araştırıldığı ve uygulamaya konulduğu üniversiteler ve teknoloji merkezlerinin yaratıcı endüstriler ve yenilikçi girişimcilik ile çok yakından bir ilişkisi vardır.

Yenilikçi girişimci işletmelerin ayırt edici yanını ön plana çıkartabilecek ve pazarda fark yaratmalarına yardımcı olabilecek bir diğer konu da nitelikli iş gücünü çekebilecek bir ortam oluşturulmasıdır. Vasıflı iş gücü bir girişimi başarıya taşıyabilecek ana unsurlardan biriyken, düşük nitelikli iş gücü de bir o kadar yıkıcı etkilere sebep olabilmektedir. Bill Gates bu konu ile alakalı "Bizim için bir numaralı anahtar, her zaman çok zeki insanları işe almak olmuştur. Tüm hızla ilerliyoruzken hala harika insanları işe almaya devam etmeseydik geride kalmak ve vasat bir şirket haline gelmek kolay olurdu." demiştir (Petrono, 2014). Bu alanda yapılmış önemli çalışmalar, çalışan yaratıcılığının - bir birey veya birlikte çalışan bir grup birey tarafından yeni ve yararlı fikirlerin üretilmesi - gerekli olduğunu ve örgütsel yenilik ve etkinliğe temelde katkıda bulunabileceğini göstermektedir.(Amabile, 1988, 1996; Shalley, Zhou ve Oldham, 2004; akt. Zhou, 2015). Zhou'ya göre, çalışanların yetkilendirilmesi ve takım çalışmaları, çok disiplinli çalışma grupları yaratıcılığı ve yenilikçiliği olumlu yönde etkilemektedir (2015).

YARATICI GİRİŞİMCİLİK VE EĞİTİM

Zaman ilerledikçe, yeni ürünler, yeni teknolojiler, yeni yöntemler ve yaklaşımlar geliştikçe de değişim de gerçekleşmiş olur. Tim Brown, Tasarım Sayesinde Değişim (Change by Design) kitabında "İhtiyacımız olan şey yeni seçenekler -bireylerin ve bir bütün olarak toplumun ihtiyaçlarını dengeleyen yeni ürünler; sağlık, yoksulluk ve eğitimin küresel zorluklarını ele alan yeni fikirler; önemli farklılıklar ve bunlardan etkilenen herkesin ilgisini çeken bir amaç duygusuyla sonuçlanan yeni stratejiler." (Brown, 2009: 23). Yeniliğin, yeni fikirlerin önü de ancak bir toplumda inovasyon ve girişimcilik kültürü benimse gerçekleşebilir.

Bir ülkede yenilikçi girişimcilik örneklerinin sık olması bu konuda toplumda gerekli kültürel altyapının kurulmuş olduğunu anlamına gelmektedir. İş ve girişimcilik faaliyetleri sürdürme becerileri geliştirebilmek uzun bir süreçtir ve sıklıkla eğitim gerektirir. Resnick'in bahsettiği Amerikan üniversitelerinin global bir kuluçka haline gelmiş olması gelişmiş ülkelerin yenilik ve yaratıcılığa daha açık olduğu ve bunu destekleyecek çalışmaların önünü açtığını ileri sürmeyi mümkün kılmaktadır. Bu kuluçka merkezleri adeta bir yetenek avcısı gibi keşiflerde bulunmaktadır. Bazı ülkelerde bu keşifler için destek programları mevcuttur. Ülkelerin kalkınmasında yeniliklerin hangi sektörde daha faydalı bir model haline geleceği hakkında yönlendirmek çok önemlidir. Kaynaklar ve fikirler doğru eşleşmeler ile birlikte kullanıldığında toplumu değiştirip geliştirecek yönelimler elde edilmiş olur. İş geliştirme merkezleri, danışmanlık hizmetleri, bilimsel çalışmaların yürütüldüğü Teknokent gibi kuluçka merkezleri veya hızlandırıcı programlar bu kapsamda dikkat çeken kuruluşlardır. Yenilik içeren fikirlerin teknolojik ekipman, cihaz ve AR-Ge çalışmaları için genellikle daha çok finansman kaynaklarına ihtiyacı vardır. Bu aşamada üniversitelerin teknoloji merkezleri yenilikçi girişimci adayına teknolojiye erişim konusunda destek olacağı gibi, bu kuluçka merkezlerinin sunduğu düşük maliyetli fiziksel alanlar finansman açısından da bu işletmelere bir fayda sağlayabilir. Kamu tarafından sağlanan destek ve teşvik programları sayesinde ülkenin kalkınması için açık olan iş kollarına yönlendirme sağlayarak aynı zamanda bireysel girişimcilere bu alanlarda teşvik sunarak onları bu alanlarda çalışması için yönlendirmiş olmaktadır.

Girişimcilik kültürü, "bir kurum veya kuruluşta gelir elde etmek için çalışan bir grubun veya bireylerin tutumu, değerleri, becerileri ve gücü" olarak tanımlanmıştır (Danish, vd., 2019). Bu becerinin

toplumdaki çoğu kişiye kazandırılmasının yolu erken dönemde alınacak eğitimden geçmektedir. Politik, sosyal, teknolojik veya ekonomik bağlamlardan farklı olarak kültür, ekonomik davranış, yenilikçilik ve girişimcilikle yakından alakalıdır. Turró ve diğerlerinin çalışmalarında ortaya attıkları hipotezlere göre;

- “1- Bireylerin girişimcilik kültürüne dahil olduklarında kurumsal girişimci olmaları daha olasıdır.
- 2- Medya sık sık başarılı yeni işletmeler hakkında hikayeler bildirdiğinde, bireylerin kurumsal girişimciler haline gelmesi daha olasıdır.
- 3- Kurumsal girişimcilik için prosedürlerin sayısının etkisi kültür tarafından yönetilmektedir; girişimcilik kültürüne sahip bir ülkede, bir şirket kurmak için ne kadar çok prosedür gerekli olursa, bireylerin kurumsal girişimci olma olasılığı o kadar azdır.” (Turró, vd., 2014:3).

Sosyo-kültürel faktörler önemli olduğu kadar aile faktörü de girişimci kişiliği belirlemede önemlidir. Bireylerin yetiştiği ortam, bir çok davranışsal özelliği etkilemektedir ve aile içinde cesaret kırıcı olmayan davranışların bireyde kendine güvenme, birey olmayı öğrenme, tek başına hareket edebilme ve karar verebilme gibi kişilik özellikleri kazanmasında etkili olmaktadır (Bozkurt, 2006: 97). Buradan yola çıkarak hem ailedeki hem de okullarda verilen eğitimin girişimcilik becerilerini geliştirmede çok önemli bir rol oynadığı sonucuna varılabilir.

Turró ve diğerlerinin bahsettiği zorlaştırıcı prosedürler yenilikçi girişimciliği negatif yönde etkilemektedir. Bu sebeple regülasyonların girişimci yanlısı tutum sergileyecek şekilde esneklik tanınması önem arz etmektedir. Ulusal ekonomik, sosyal bağlam ve bir ülkenin karşılaştığı özel kalkınma zorlukları, girişimciliğin geliştirilmesine yönelik genel yaklaşımı büyük ölçüde belirleyecek olsa da, girişimcilerin yaratmak, sürdürmek ve gelişmek için uymaları gereken belli regülasyonlar olmalıdır. Ve bu düzenlemelerin girişimci yararına optimize edilmesi gerekmektedir. Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Konferansı (UNCTAD)’a göre, özellikle kalkınmakta olan ülkeler için “Düzenleyici çerçeve, insanları kendi işlerini kurmaya, yeni iş fikirleri denemeye ve hesaplanmış riskleri almaya teşvik etmeli, idari yükleri kamu politikasını ve sürdürülebilir kalkınma hedeflerini desteklemek için gereken asgari düzeyde tutmalıdır.” (UNCTAD, 2012:14)

Eğitimin belli alanlarında öğrencilerin girişimcilik kavramına maruz kalmaları sağlanarak küresel etkinlikler aracılığı ile algı ve tutumun şekillenmesine yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Girişimcilik kültürü becerisinin toplumdaki çoğu kişiye kazandırılmasının yolu erken dönemde alınacak eğitimden geçmektedir. UNCTAD’a göre, “girişimcilik becerileri, bir yandan sebat, ağ kurma ve kendine güven gibi tutumlar, diğer yandan temel başlangıç bilgisi, iş planlaması, finansal okuryazarlık ve yönetim becerileri dahil olmak üzere kolaylaştırıcı beceriler etrafında merkezlenir.” (2021: 22). Bu kültürü yerleştirecek şekilde planlanmış bir eğitim müfredatında kişisel yeterlilikler, operasyonel yetenekler ve işletme yeteneklerinin oluşturulması hedeflenmektedir. Kişisel yeterliliklerde takım çalışması, kendine güven, öz farkındalık, risk alma, problem çözüme, yaratıcılık, çalışan yerine işveren gibi düşünme ve belirsizlikle girişimci bir şekilde başa çıkma gibi yetenekler kazandırılmalıdır. Operasyonel yetenek için matematik, muhasebe, iletişim, Bilgi İletişim Teknolojileri (BİT) ve yerel ticaret hukuku gibi temel bilgiler verilirken, işletme yetenekleri kapsamında da rekabet avantajı analizi, pazar araştırması, iş planı geliştirme, pazarlama, finansal yönetim, satış ve insan kaynakları gibi bilgiler verilmelidir (UNCTAD, 2021: 24).

Ülkelerin gelişme ve kalkınma sürecinde girişimcilik kavramının önemi çok büyüktür. Yenilikçi girişimcilik toplumlar için hayat standartlarını iyileştirme ve ekonomik refah yaratma yetisine sahip olduğu için her geçen sene daha da önemli hale gelen ve devletlerce de teşvik edilen bir kavramdır. Teknoloji ile birlikte her geçen sene girişimciler sayesinde yenilikçi yaklaşımlarla geliştirilmiş ürünler için yeni pazarlar ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan girişimcilik zihniyetine sahip olmak sadece bir girişimde bulunacak işletmeler için faydalı değildir, yenilikçi ve girişimci bir zihniyete sahip olmak, sorunları hızlı bir şekilde fark edip, zamanında çözüm üretmeye de yardımcı olmaktadır. Bu sayılan özellikler aynı zamanda yaratıcı endüstrileri de tanımlar nitelikte karakteristik özelliklerdir. Bu noktada tasarımcı/girişimci beceri ve kişilik yapıları gereği çok yerde örtüşen ve benzeşen kavramlar olarak

dikkat çekmektedir. Risk almaktan korkmadan, harekete geçerek zor zamanlarda bile ilerlemeye devam edecek motivasyonu bulmak eleştirel ve yaratıcı zihniyeti benimsemiş olanlar için karakter yapısını oluşturacak özellikler olabilmektedir. Yenilikçi yaklaşımlar içeren işletmeler toplumu geliştireceği gibi aynı zamanda istihdam yaratır ve toplumsal sorunları daha iyi bir şekilde çözen yeni fikirler sunarlar. Buna örnek olarak bir yaratıcı endüstri tasarım ve girişim örneği olarak GameMyHealth akıllı telefon uygulaması verilebilir. Bu uygulamanın tasarım sürecindeki amaç kullanıcıları daha sağlıklı hayat tarzı alışkanlığı kazanmaları konusunda motive etmek ve bunu çeşitli oyunlar tasarlayarak yapmaktır. Bu sayede kullanıcılar hem eğlenme yolu ile öğrenecek ve daha sağlıklı bireyler olmaları yönünde uygulama tarafından yöreklendirilecektir. Bir sosyal sorumluluk hiyilebilir teknoloji tasarım projesi olarak tasarlanan bu telefon uygulaması; tasarım, teknoloji ve girişimciliğin çok-disiplinli bir ortak ürünüdür. “Giyilebilir teknolojiler son zamanlarda sağlık hakkında davranış değişikliğini hedefleyen müdahalelerinin geliştirilmesi için kilit bir alan haline gelmişti” (Peris-Ortiz vd.: 139). Girişimcilik zihniyetinin bu şekilde benimsendiği toplumlarda üretkenliğin arttığı, girişimciliğin toplumu daha rekabetçi kıldığı ve toplumun gelişip büyümesini teşvik ettiği de görülmektedir.

Bu noktada girişimciliğin teşvik edilmesi, adayların yöreklendirilmesi için belli adımlar atılması büyük önem taşımaktadır. Lowe’a göre “girişimci doğmaz ama yaratılır” (2006: 11). Lowe, girişimci zihniyetini öğrenmenin mümkün olduğunu savunurken, organizasyonlar içinde, daha yenilikçi bir kültürü benimsemek isteniyorsa, yöneticilerin daha yaratıcı olmasını ve günlük karar alma süreçlerinde daha az riskten kaçınmalarını öğrenmeye teşvik edilebileceğinden bahsetmektedir. Bağımsız duruş ve özgüveni teşvik etmek için çocukların okullarda nasıl eğitildiği burada önem kazanmaktadır. Lowe aynı zamanda daha derin de geniş bir girişimcilik kültürünün kurulmasının yolunun okullarda eğitim verilerek olması gerektiğini savunmaktadır (2006: 108).

Yaratıcı endüstriler için üretilen tasarım/fikir/ürün veya hizmetler özellikle inovasyon içeriyorlarsa bazı özel destek unsurlarına ihtiyaç duymaktadır. Bir tasarımcının eser ve tasarım haklarını nasıl ve hangi hukuki yollar ile koruyacağını bilmesi piyasada hem kendini hem de ürünü koruyabileceği anlamına gelir. Bu sebeple fikri mülkiyet hakları tasarım eğitimi alan ve yaratıcı alanlar için çalışacak tasarımcı adayları için oldukça önemlidir. Özellikle bir yenilik barındıran fikir lisans, patent, faydalı model ya da telif hakları gibi yasal düzenlemelere ihtiyaç duyacaktır. Bu tip durumlarda profesyonel destek alabilecekleri gibi fikri mülkiyet hakkında temel bir bilgiye sahip olmaları neye ihtiyaçları olduğuna karar vermeleri konusunda da öğrenciye ışık tutacaktır.

Türkiye’de de girişimciliğin gelişmesi adına bazı çalışmalar mevcuttur. “Girişimciliğin eğitim sisteminde islenen konular içine alınması ve küçük yaşta girişimcilik kültürünün aşılması, üniversite-sanayi işbirliğinin girişimciliği geliştirici yönde de kullanılması, akademisyen ve öğrencilerin ar-ge ve girişimcilik faaliyetlerinin desteklenmesi, sadece sanayi, hizmetler, ticaret sektörlerinde değil tarım sektöründe de girişimciliğin yaygınlaşması” onuncu kalkınma planı dahiline alınmıştır (Asuman, 2014: 47).

Tasarım odaklı düşünme süreci en az 5 basamaktan oluşan kullanıcının istek ve ihtiyaçlarına cevap vermek için bir dizi prototip ve testler sayesinde yenilikçi ve yaratıcı çözümler oluşturmak için kullanılan doğrusal olmayan bir problem çözme yöntemidir. “Tasarım odaklı düşünme, problem yerine bir hedef belirleyerek başlayan çözüm odaklı bir yöntemdir. Bu şekilde süreç mantık, hayal gücü, sezgi ve sistemik akıl yürütmeyi gerektiren kullanıcı odaklı bir yaklaşımı teşvik eder” (Armitage, 2017: 48). Yükseköğretim kurumlarında son senelerde tasarım dışındaki alanlarda da sıkça başvuru tasarım odaklı düşünme metodu alan ayırmaksızın her öğrenciye öğretilmeli ve uygulanmalıdır. Tasarım odaklı düşünme, çeşitli kavram ve fikirlerin geliştirildiği stratejik bir süreci ifade etmektedir. Kullanıcı odaklı, çözüm odaklı bir yaklaşım olduğu için sadece tasarımcılar ve yaratıcı endüstriler için değil aynı zamanda işletmelerin girişimci, inovasyon yapıları için de çok uygun bir yöntemdir. Tasarım odaklı düşünme yöntemi girişimcilikte de önemli bir rol oynar ve inovatif ürün/hizmetlerin tasarlanma aşamasına ve tasarım odaklı düşünme metodu kullanılarak elde edilen fikirlerin a bazı ortak noktaları belirlenmiştir (Guldmann vd. 2019: 46; Parlar vd. 2017: 1109; Kaya ve Erden, 2019: 39). Bunlar;

- Bu yöntemle kullanıcı istek ve ihtiyaçları daha iyi anlaşılacaktır,
- Kullanıcının ihtiyaçlarına daha yaratıcı çözümler bulabilmektedir,
- Daha sistemli bir tasarım ortaya çıkartabilmek,
- Çözüm odaklı yapısı sebebiyle talebi direk karşılayabilmek,
- Teknik kısıtlar daha doğru belirlenebilmektedir,
- Yenilikçi ve yaratıcı özelliği ile başarılı bir ürün olma konusunda daha avantajlı olmaktadır.

Tasarım sürecinin de bir inovasyon yaratım süreci olduğu söylenebilir. Yenilik ve yenilikçi yaklaşımlar her zaman bir teknoloji barındırmak zorunda değildir. Burada teknoloji yenilikçi yaklaşım için sadece bir araç olabilir. Teknolojik bir gelişmeden faydalanılmadan da yeni ve yaratıcı fikirler ortaya atılabilir. “Tasarımcılar, bilgisayarların yapamayacağı şeyler olan kavramsal inovasyonlar ve yeni içgörüler sunmalıdır. Bu meydan okuma, tasarımı bir hizmet alışverişinin ötesine taşıyarak kültür yorumlayıcısı rolüne taşıyacaktır” (Heller, 2015: 45). Tasarımda inovatif bir yaklaşım teknolojik bir çözümü içerebilir ama her teknoloji inovasyonu getirir ya da teknoloji barındırmayan bir çözüm inovatif olamaz çıkarımları doğru değildir (Mootee, 2013:73). “İnovasyon fikri, öğrenilmiş olanın tersine çevrilmesini veya sorgulanmasını varsayar” (Heller, 2015: 45). Dolayısıyla tasarım eğitimi alan yaratıcı ve eleştirel düşünme üzerine çözümler üreten her öğrenci aslında inovasyon da yaratabilecek donanıma sahiptir. Tasarım eğitiminde verilen proje ve alıştırmalar öğrencinin her zaman eleştirel ve sorgulayıcı yanını harekete geçirmek üzere tasarlanmalıdır. Bu sayede yenilikçi, sıradışı çözümler elde edilebilir. Grafik tasarımcı Paul Rand’e göre tasarımda “yenilik yapmak -benzersiz bir şey inşa etmek- için tasarımcının bir oyun sahnesi kurgulaması gerekir. Bu aktivite bir tasarımcının sayısız olasılığı özgürce keşfetmesine izin verir. Yine de, her oyunun kendi kuralları vardır ve dedikleri gibi, kurallar çiğnenmek içindir. Oyun, ihlal edilen yeni sınırlar yaratır - bu yeniliktir.” (Heller, 2015: 165). Lars Esdal, "Eğitimde İnovasyonun Dört Boyutu"nda, eğitimde inovasyonu durumu “yeni” bir şekilde ele almak olarak tanımlamaktadır. İnovasyon bir şeyi farklı yapmak, bir yaklaşım, süreç, ürün veya strateji geliştirmeyi gerektirir” (Esdal, 2017). Buna örnek olarak şarap şişesi ambalajları konusunda inovatif yaklaşımı ile oldukça dikkat çeken kendisini rakiplerinden çok farklı bir yol ile konumlandırmayı başarmış “Wine that loves” (...’ı seven şarap) olarak çevrilebilecek şarap şişesi ambalaj tasarımı verilebilir. Raflardaki birbirinden farklı şarapları üzümlerine veya üretim yeri veya yılına göre ayırmak yerine yenilikçi ve sıradışı bir yöntem seçerek hangi yiyeceklerle uyumlu olduğunu gösteren bu ürün tasarımı hem perakendecileri hem de tasarımcıların oldukça ilgisini çekmiştir. Makarna, kırmızı et, beyaz et, pizza gibi çeşitli yiyeceklerin illüstrasyonlarının olduğu şişeler renk kodları ile ayrılmış örneğin “makarnayı seven şarap” olarak tüketiciye seçim konusunda birkolaylık yaratmayı hedeflemiştir. Ambalaj tasarımı alanı için bu yaratıcı fikir süreci bir inovatif yaklaşımdır sonucuna varılabilmektedir (Landa, 2018: 292).

Esdal, bir eğitimin nasıl planlanacağına dair modası geçmiş düşüncelerin gençlerin eğitiminde ortalamanın altında performansa yol açtığını açıklamaktadır. Esdal, "Öğrenme deneyimleri, öğrencilerin ilgi alanları ve kariyer yollarıyla çok daha alakalı olacak, yetenek ve yeteneklerine göre kişiselleştirilecek ve kültürlerine ve kimliklerine duyarlı olacak şekilde yeniden tasarlanabilir" demektedir (2017). Tasarım eğitiminde yenilikçi yaklaşımların benimsenmesi, eğitimcileri ve öğrencileri keşfetmeye, araştırmaya ve yeni bir şeyi ortaya çıkarmak için tüm araçları kullanmaya teşvik edecektir (Heller, 2004: 76). Tasarım odaklı düşünme süreci öğrencilerin yaratıcılıklarını ve problem çözme becerilerini geliştirmelerine yardımcı olacaktır. Tasarım odaklı düşünme yüksek öğrenimde özellikle pazarlama, işletme, girişimcilik eğitimi için kullanılan bir metottur ve her geçen sene farklı uzmanlık alanları da müfredatlarına bu yaklaşımı almaktadır (Panke, 2019). Önerilen ders kapsamında dersi alacak öğrencilerin bir kısmının tasarım bölümleri haricinde başka alanlardan olması multidisipliner inovatif girişimcilik projeleri üretme aşamasında da faydalı olacaktır. İnovasyona yönelik tasarım odaklı düşünme yaklaşımında çok disiplinli ekip çalışması temel bir gerekliliktir (Sonalkar, Mabogunje, Pai, Krishnan ve Roth, 2016’dan aktaran Panke, 2019). Bu sayede farklı uzmanlık alanlarını bir araya getirerek, yenilikçi fikirleri sentezlemek ve üretmek için farklı alanlardan deneyimleri birleştirmek amaçlanmaktadır.

TASARIMDA YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR VE GİRİŞİMCİLİK I ve II - DERS ÖNERİSİ

Dersin Düzeyi

Lisans

Öğrenim Türü

Örgün Öğretim

Dersin Türü

Seçmeli - Teorik

Dersin Amacı

Bir problem çözme sanatı olarak tasarım her zaman yenilikçi ve eleştirel düşünme içeren bir süreç barındırır. Düşünülmeyi düşünmek, denenmeyi denemek, var olan sorunlara yenilikçi çözümler bulmak tasarımcının en önemli görevlerindedir. Bu nokta aynı zamanda inovasyon ve girişimcilik ile birleştiği noktadır. Yaratıcı süreçler, yaratıcı endüstrilerin tamamında etkin bir biçimde kullanılmaktadır ve çoğunlukla da tasarımcının etkin bir rolü vardır. Bu derste geleceğin tasarımcısı olacak öğrencilere temel düzeyde girişimcilik becerileri kazandırılması hedeflenmiştir. Dersin amacı öğrencinin girişimcilik ve inovasyon ile ilgili temel politikalara hakim olması ve yenilikçi düşünme alışkanlıklarını hayata geçirme konusunda bir kılavuz görevi görmektir. Aynı zamanda öğrenciler tasarım odaklı düşünme metodu ile inovasyon yaratımı konusunda pratik yaparak yaratıcı ve eleştirel düşünme yeteneklerini yenilikçi yaklaşımlar için uygulayabilir duruma gelecektir.

Dersin İçeriği Bilgi:

- Girişimcilik prensipleri ve temel kavramları
- Girişimcilik ve inovasyon yasal yapıları
- İnovasyon kültürü
- Durum ve örnek çalışmaları
- İş planı ve teşvikler

Beceri:

- İnovasyon yaratımı becerileri
- Finansmana erişim temel bilgisi
- İş planı hazırlama ve teşvik başvuru sürecini anlama

Yetkinlik:

- Tasarımcının yenilikçi düşünce yeteneğine sahip olma, bu yeteneği inovasyon yaratımı için kullanabilme
- Sosyal sorumluluk ve topluma faydalı inovasyon tasarımı

Tasarımda Yenilikçi Yaklaşımlar ve Girişimcilik I

1. Hafta	Yenilikçi (İnovatif) Tasarım Nedir? Örnek İncelemeler
2. Hafta	Tasarımda Yenilikçi Yaklaşımlar
3. Hafta	İnovasyon Nedir? Yaratıcılık ve İnovasyon ile İlgili Temel Politikalar
4. Hafta	Girişimcilik Nedir? Girişimcilikte Yasal Yapılar
5. Hafta	Yaratıcı Girişimcilik Modelleri
6. Hafta	Vaka Analizi
7. Hafta	Vaka Analizi
8. Hafta	Ara Sınav
9. Hafta	İnovasyon Türleri ve İnovasyon Kültürü - Baskın Tasarım ve Jenerik Marka
10. Hafta	Tasarım Odaklı Düşünme Metodu Nedir ve Nereelerde Kullanılır?
11. Hafta	Yaratıcı Endüstride Tasarım Odaklı Düşünme Metodunu Kullanan Firmalar
12. Hafta	Tasarım Odaklı Düşünme Metodu ile Yaratıcı ve Yenilikçi Tasarım Proje
13. Hafta	Tartışma ve Kritik

14. Hafta	Sunum – Ödev Teslim - Tasarım Odaklı Düşünme Metodu ile Yaratıcı ve Yenilikçi Tasarım Proje Raporu
-----------	--

Tasarımda Yenilikçi Yaklaşımlar ve Girişimcilik II

1. Hafta	İş Planı Nedir?
2. Hafta	Başarılı İş Planı Örnekleri
3. Hafta	İnovatif Tasarımda Başarılı Vaka Analizleri
4. Hafta	İnovatif Tasarımda Başarısız Vaka Analizleri
5. Hafta	Girişimcilikte Başarı Kriterleri
6. Hafta	Girişimcilikte Finansman Kaynakları - KOSGEB, AR-GE, Tubitak Projesi Hibe ve Destekler
7. Hafta	Hibe, Teşvik ve Devlet Destek Programları Hazırlık ve Başvuru Süreçleri
8. Hafta	Ara Sınav –
9. Hafta	Tekno-Girişimcilik Nedir?
10. Hafta	Tekno-Girişimcilik Örnek İncelemeleri
11. Hafta	Marka, Tasarım ve Sanat Eser Hakları – Patent, Tescil ve Faydalı Model Başvuru Süreçleri
12. Hafta	Tasarımda rekabet ve pazarlama Stratejileri
13. Hafta	İş Planı Hazırlama Kritik ve Tartışma
14. Hafta	İş Planı Hazırlama Proje Sunumları ve Rapor Teslimi

Ders Kaynakları

Armstrong, G., Adam, S., Denize, S., & Kotler, P. (2014). *Principles of marketing*. Pearson Australia.

Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi Yayınları.

Bessant, J., Tidd, J. (2007). *Innovation and entrepreneurship*. John Wiley & Sons.

Brenner, W., Uebernickel, F. (2016). *Design thinking for innovation*. Research and Practice.

Carayannis, E. G., Samara, E. T., & Bakouros, Y. L. (2015). *Innovation and entrepreneurship: theory, policy and practice*. Springer.

Lowe, R., Marriott, S. (2006). *Enterprise: entrepreneurship and innovation: concepts, contexts and commercialization*. Routledge.

Osterwalder, A., & Pigneur, Y. (2010). *Business model generation: a handbook for visionaries, game changers, and challengers*. John Wiley & Sons.

Özgül, E. KOSGEB. *Girişimciliğin Temel Kavramları*

Peris-Ortiz, M., Cabrera-Flores, M. R., & Serrano-Santoyo, A. (2019). Cultural and creative industries. *A Path to Entrepreneurship and Innovation*, 3.

Zhou, J. (2015). *The Oxford handbook of creativity, innovation, and entrepreneurship*. Oxford University Press.

Dersin Öğrenme Çıktıları

Alanı ne olursa olsun bir tasarımcı problem çözücü ve fikir üreticisidir dolayısıyla bir deðişle de potansiyel bir girişimcidir. Girişimcilik kültürünün tam yerleşmemiş olduğu ülkelerde girişime atılmak çoğu zaman tehlikeli ve büyük riskler içeren bir atılım olarak görülmektedir ve en çekinilen taraflarından biri nereden başlanacağını bilememek veya finansal kaynaklara nasıl ulaşabileceğini kestirememek

olabilir. Bir tasarımcı eleştirel bakış açısı yeteneği sayesinde etrafındaki eksik ve açıkları fark edecek ve bunları iyileştirecek fikirler üretmekte son derece yetkindir. Fakat çoğu zaman bu parlak fikirler uygulamaya konmaya bile çabalanmadan zihinlerin bir kenarında kalmaktadır. Bu ders önerisi kapsamında öğrencilere tasarım çerçevesinden inovatif yaklaşımların nasıl girişimciliğe dönüştürülebileceğinin temel düzeyde eğitiminin verilmesi hedeflenmiştir. Bu sayede geleceğin tasarımcısı olan öğrencilere, çeşitli kurum veya kuruluşlarda veya freelance çalışmaktan başka bir yol olan start-up süreci konusunda bilgi verilmesi ve seçeneklerini değerlendirmeleri sağlanacaktır. Yenilikçi fikir üretimi aşamasında ise öğrencilerin tasarım odaklı düşünme metodunu kullanmaları teşvik edilecektir. Öğrenci tasarım odaklı düşünme metodunu kullanarak yaratıcı ve yenilikçi, fark yaratacak fikirler üretmeyi öğreneceği gibi aynı zamanda bunu gerçekleştirmek ve hayata geçirmek istediği anda neler ile karşılaşacağı ve hangi yolları takip etmesi gerektiği konusunda bilgi edinecektir.

Dersin sonunda öğrenci yenilikçi bir girişimin ayakta kalabilmesi, pazarda yerini koruyabilmesi ve sonrasında büyüebilmesi için doğru finansman kaynaklarını seçmeyi öğrenecek, inovatif girişimcilerin büyümelerini finanse etmenin kendi kaynaklarını kullanmak, öz sermaye, krediler veya krediler ve devlet teşvikleri gibi borç finansmanı, risk sermayesi, melek yatırımcı gibi yollardan yararlanmak gibi yolları hakkında bilgi alacaktır. Kurulan iş tanımlayan detaylı ve iyi hazırlanmış bir iş planının nasıl olması gerektiğini bilecektir. Devlet teşviki, danışmanlık ve AR-GE teşvik programlarının başvuru sistemi hakkında detaylı bilgi ve alt yapıya sahip olacaktır.

Dersin en önemli çıktılarından biri de öğrenciye olası bir girişimcilik adımında finansmana ulaşmakta en büyük etken olacak bir iş planı hazırlamayı öğretmektir. Başarılı bir iş planının mutlaka bir de pazarlama stratejisinin olması gerekir. Girişim planı için uygun olan hedef kitleyi seçmek, yenilikçi girişimlerde rekabet stratejisini doğru kurgulamak ve pazarlama metodlarını iyi seçmek doğru bir başlangıç için gerekli adımlardan biridir. Bu noktada sadece iç pazar değil aynı zamanda dış pazarı da düşünmek global bir marka ve fikir olma yolunda başarının da büyümesine olanak sağlayacak etkenlerden biridir. Bu aşamada ders süresince başarılı hazırlanmış iş planları incelenerek, sık yapılan hatalar üzerinde durulacaktır. Aynı zamanda vaka analizleri ile beraber sağlam kurgulanmış iş planları doğrultusunda başarıyı yakalayan küresel firmalar ele alınacaktır. Bu noktada seçilen işletmeler yaratıcı endüstrileri kapsayacak şekilde sınırlandırılacaktır.

ÖNERİLER

Tasarım odaklı düşünme metodu, sadece yaratıcı endüstrilerde kullanılır algısının yıkılarak tüm sektör ve işletmeler için kullanılabilirliği vurgusu sadece tasarım eğitiminde değil sosyal bilim alanları için de yapılmalı, bu sürecin karmaşık görünen kısımları daha açıklayıcı bir şekilde gerekirse sektör örnekleri üzerinden anlatılarak açıklanmalıdır. İşletmelerin tasarım odaklı düşünme yöntemini benimsemelerinin katkıları gelecekte yapılacak araştırmalarda daha detaylı nicel araştırma yöntemleri ile test edilebilir. Yabancı literatürde tasarım odaklı düşünme metodu ile yaratıcı çözümler üretildiği hakkında ve bu metodun yaratıcı düşünmeyi pekiştirdiği gerekçesiyle yüksek öğretimde kullanılması hakkında oldukça fazla çalışmanın ve önermenin olduğu görülmüştür. Bu sebeple bu yöntemin işletmeler üzerindeki başarısı da görüldükten sonra bu yöntemin okullarda okutulması ve benimsetilmesi önemini arttırmaktadır.

Tasarım odaklı düşünme yöntemleri problemleri tespit etmek ve çözmek için diğer yaklaşımları destekleyecek niteliktedir. Bu yöntem şirketlerin problem çözmeye yönelik ihtiyaçlarını çözmelerine yardımcı olacak kadar net sonuçlar elde edebilir. Bu sebeple yüksek öğretim seviyesinde geleceğin tasarımcı adaylarına bu yöntemin benimsetilmesi ve uygulanması sayesinde gelecekte karşılaşacakları tasarım problemlerini daha yenilikçi ve yaratıcı yollar bularak çözebilecekleri sonucuna varılabilir.

Tasarım eğitiminde öğrenciler çeşitli uygulamalı dersler sayesinde yaratıcı ve eleştirel düşünce pratiği yapmaktadır. Fakat bu pratiklerini gerçek hayatta kişisel girişimler olarak hayata geçirmek istediklerinde çoğu zaman bir bilinmezlik ile karşılaşmaktadır. Öğrencilerin yaratıcı ve yenilikçi tasarım fikirlerinin hayata geçirilme aşamasında ne gibi adımların izlendiğini bilmesi önce kendilerine, sonra ulusal, son olarak da uluslararası katkı sağlayacak boyutta bir fayda sağlayacak bir adımdır.

Girişimcilik kültürünün eğitim kurumlarında öğretilmesi bireylerin girişimciliğe ait ön yargılarını kırarak, var olan riskleri hangi yollar ile aşabilecekleri konusunda cesaret verecektir. Başarılı bir iş planı hazırlamak, doğru kaynaklardan doğru finansmana ulaşabilmek, doğru pazarlama stratejisi ile pazara dahil olmak olası girişimin başarısını da destekleyecek unsurlardır. Yaratıcı fikirler her zaman uygulanabilir ya da başarılı girişimlere dönüşecek algısı kırılmalı, bunun yanında diğer faktörlerin önemi vurgulanarak öğrenciler bu konuda hayata hazırlanmalıdır.

SONUÇ

Bir toplumun girişim ve inovasyon becerisi, o toplumun refah seviyesini arttırdığı gibi ekonomik, sosyal ve politik olarak da büyük bir etkiye sahiptir. Teknoloji pozitif amaçlarla olduğu gibi negatif amaçlar için de kullanılabilir bu sebeple teknoloji toplumların gelişip ilerlemesinde bir sebep değil sadece bir araçtır. Teknolojiyi araç olarak kullanıp, her geçen gün gelişen teknolojinin insan hayatını pozitif yönde etkileyecek ve yönlendirecek atılımlar yapma sorumluluğunu üstlenen toplumlar için girişimcilik çok önemlidir. Bu sebeple girişimcilik kültürü eğitim müfredatlarına alınarak öğrencilerin bu alanda bilgi sahibi olması büyük önem taşır. Yenilikçi ve yaratıcı atılımlar ve fikirler de çoğunlukla yaratıcı endüstriler tarafından üretilmektedir. Tasarım disiplini, var olan problemlere akılcı ve yaratıcı çözümler sunan bir uzmanlık alanıdır. Akılcı ve yaratıcı fikirler üretmeye çalışırken de bazı yaratıcı problem çözme yöntemlerinden faydalanılabilir. Yaratıcı düşünme ve yaratıcı çözüm bulma yöntemlerinden en sık kullanılanlardan biri tasarım odaklı düşünme metodudur. Tasarım odaklı düşünme metodu adından ötürü ilk anda sadece yaratıcı endüstriler için üretilmiş bir yöntem olarak algılansa da, aslında etkili inovatif çözümler yaratmanın en çok yönlü yoludur ve sürekli ilerleme kaydetmek, değişen zamana ayak uydurmak, gelişmek isteyen hemen hemen tüm endüstrilerde uygulanabilen bir süreçtir. Bu yöntem, işletmelerin inovasyonu ilerletmeye yardımcı olan tüketici odaklı ve problem çözme yaklaşımını kazanmasını sağlar. Bu çalışmada girişim ve inovasyon yaratımı becerilerinin yüksek öğrenimde öğrenciye kazandırılmasının önemi açıklanmaya çalışılarak bir ders önerisi sunulmuştur. Bu ders kapsamında yaratıcı endüstriler için temel düzeyde girişimcilik ve inovasyon alt yapısı verilmek hedeflenmektedir. Bu sayede bir öğrenci tasarımcı olarak mezun olduğunda sadece bir çözüm üreten kişi değil aynı zamanda bunu hayata geçirebilecek adım ve atılımları yapabilecek bilgiye sahip bir profesyonel olması amaçlanmaktadır. Girişimciliğe dair temel politikalar, yasal çerçeveler, teşvik ve destek programları, iş planı hazırlaması gibi teknik bilgiler sayesinde tasarımcı adaylarının yaratıcılıklarına destek olacak bir bilgi kaynağı olması hedeflenmektedir. Yaratıcı yönü kuvvetli olan bu öğrencilerin, yeri geldiğinde multidisipliner çalışma ortamlarında bir ekip ile birlikte çeşitli metodları kullanarak inovatif yaklaşımlar tasarlaması teşvik edilerek geleceğe hazırlık yapmaları beklenmektedir. Önerilen ders sonucunda öğrenci yaratıcılık ve yenilik üretimi arasındaki farkı öğrenerek, ikisini birleştirerek fikir üretmeyi öğrenecektir. Son olarak tasarım odaklı düşünme metodu ile inovasyon yaratımı, inovasyon yaratımı ve girişimcilik becerilerinin tasarım öğrencilerine kazandırılmasının gelecekte öğrenciye katkıları ayrı bir araştırma konusu olup, bu konu hakkında ampirik bir çalışma yürütülmesine ihtiyaç olduğu görülmektedir. Uygulama modeli olarak bir araştırma üniversitesi olan Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü seçilmiş olup, bu dersin fakülteye ortak açılması ile tasarım öğrencilerinin bu yönde eğitim alması hedeflenmektedir. Eğitim sonucunda elde edilecek veriler odak grup görüşmesi, anket ve diğer nitel yöntemler ile test edilerek uzun vadede dersin alana katkısı ölçülmeye çalışılacaktır.

KAYNAKÇA

Armitage, A., Cordova, A. & Siegel, R. (2017). *Design-thinking: the answer to the impasse between innovation and regulation*. UC Hastings Research Paper, (250).

Asuman, A. S. (2014). *Türkiye'de girişimcilik ve Türk girişimci profili üzerine bir analiz*. Yönetim ve Ekonomi: Celal Bayar Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 21(2), 41-58.

Bennet, Sharon. *The Experience Age Has Arrived*. BATimes: <https://www.batimes.com/articles/the-experience-age-has-arrived.html>

Bessant, J. & Tidd, J. (2007). *Innovation and entrepreneurship*. John Wiley & Sons.

- Bozkurt, Ö. (2006). *Girişimcilik eğiliminde kişilik özelliklerinin önemi*. Girişimcilik ve kalkınma dergisi.
- Brown, T. (2019). *Change by design, revised and updated: how design thinking transforms organizations and inspires innovation*. HarperCollins.
- Carayannis, E. G., Samara, E. T. & Bakouros, Y. L. (2015). *Innovation and entrepreneurship: theory, policy and practice*. Springer.
- Danish, R. Q., Asghar, J., Ahmad, Z., & Ali, H. F. (2019). *Factors affecting "entrepreneurial culture": the mediating role of creativity*. Journal of Innovation and Entrepreneurship, 8(1), 1-12.
- Esdal, L. (2017). *Opinion four dimensions of innovation in education*.
<https://www.edweek.org/education/opinion-four-dimensions-of-innovation-in-education/2017/03>
- Heller, S. (2004). *Design literacy: Understanding graphic design*. Simon and Schuster.
- Heller, S. (2015). *The education of a graphic designer*. Simon and Schuster.
- Heller, S. & Vienne, V. (2015). *Becoming a graphic and digital designer: A guide to careers in design*. John Wiley & Sons.
- Landa, R. (2018). *Graphic design solutions*. Cengage Learning.
- Lowe, R. & Marriott, S. (2006). *Enterprise: entrepreneurship and innovation: concepts, contexts and commercialization*. Routledge.
- Mootee, I. (2013). *Design thinking for strategic innovation: What they can't teach you at business or design school*. John Wiley & Sons.
- Panke, S. (2019). *Design thinking in education: Perspectives, opportunities and challenges*. Open Education Studies, 1(1), 281-306.
- Peris-Ortiz, M., Cabrera-Flores, M. R., & Serrano-Santoyo, A. (2019). *Cultural and creative industries*. A Path to Entrepreneurship and Innovation, 3.
- Petrone, P. (2014). *The Real Secret To Bill Gates' Success*. From Business2Community:
<https://syr.us/Fgz>
- Resnick, D. P. (2012). *Innovative universities: When, why and how*. International Journal of Educational Planning & Administration, 26(2), 331-341.
- Turró, A., Urbano, D. & Peris-Ortiz, M. (2014). *Culture and innovation: The moderating effect of cultural values on corporate entrepreneurship*. Technological Forecasting and Social Change, 88, 360-369.
- UNCTAD, U. (2012). *Entrepreneurship Policy Framework and Implementation Guidance*. Geneva: United Nations Conference on Trade and Development
- Zhou, J. (2015). *The Oxford handbook of creativity, innovation, and entrepreneurship*. Oxford University Press.

SANAT VE TASARIM ALANINDA YARDIMCI BİR ÖĞRETİM ARACI OLARAK ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK

Cumhur COŞKUN
Bülent Ecevit Üniversitesi, Türkiye
cumhurcoskun@beun.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-5958-0300>

<i>Atıf</i>	Coşkun, C. (2022). Sanat ve Tasarım Alanında Yardımcı Bir Öğretim Aracı Olarak Artırılmış Gerçeklik. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 13-21.
-------------	---

ÖZ

Birçok farklı alanda kullanılan Artırılmış Gerçeklik uygulamaları sanat ve tasarım alanında motive edici bir eğitim aracına dönüşebilmektedir. Mobil tabanlı öğrenme sunabilmesi, farklı öğrenme fırsatları yaratması ve aktif öğrenmeyi teşvik etmesi gibi nedenlerle uygun ve anlamlı bir şekilde kullanıldığı sürece Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin öğrenmeye genişlik ve derinlik katma yeteneği vardır. Bu makalede, Artırılmış Gerçekliğin sanat ve tasarım eğitiminde kullanılmasının avantajlarını, kullanıcı indirme sayılarına, beğenilere ve popülerliğine göre değerlendirilip seçilen örnekler üzerinden açıklanmıştır. Seçilen uygulamalar örgün eğitimin her kademesini destekler nitelikte içerikler barındırmaktadır. Eğitimin birçok alanı için Artırılmış Gerçeklik kullanımı üzerine yapılan çalışmalar bulunurken, sanat ve tasarım alanı içerisinde mobil uygulamalar üzerinden yapılan bir Artırılmış Gerçeklik araştırmasının öğrenme ve öğretme deneyimi üzerine farklı bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir. Yapılan araştırma, Artırılmış Gerçeklik yoluyla oluşturulan yöntemlerin literatür analizini ve ilgili alanda kullanılan AG uygulamalarının öğretim aracı olarak yeni yollarını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Artırılmış Gerçeklik, Mobil Uygulamalar, Sanat ve Tasarım, Eğitim, Yardımcı Öğretim Araçları.

AUGMENTED REALITY AS AN AUXILIARY LEARNING TOOL IN ART AND DESIGN

ABSTRACT

Augmented Reality applications, which are used in many different fields, can be turned into a motivating educational tool in the field of art and design. Augmented Reality technology has the ability to add breadth and depth to the learning, as long as it is used appropriately and meaningfully as it can offer mobile-based learning, create different learning opportunities, and encourage an active learning. In this article, the advantages of using Augmented Reality in art and design education are explained through examples that are evaluated as per popularity according to user download numbers and likes. The selected applications include the contents that support all levels of formal education. While there are studies on the use of Augmented Reality for many fields of education, it is considered that Augmented Reality research conducted over mobile applications in the field of art and design will bring a different perspective on learning and teaching experience. The research shows the literature analysis of the methods created through Augmented Reality and new ways of AR applications used in the related field as a teaching tool.

Keywords: *Augmented Reality, Mobile Applications, Art and Design, Education, Auxiliary Learning Tools.*

GİRİŞ

Teknolojik araçların gelişmesiyle beraber öğrenme sürecini geliştirmek ve iyileştirmek için birçok yeni olanak ortaya çıkmıştır. Bunlardan bir tanesi de Artırılmış Gerçekliktir. Öğrenci katılımını ve etkinliğini artırabilmek için Artırılmış Gerçeklik gibi teknolojiler kullanılmaktadır. Kergel ve Heidkamp'e göre öğrenme stratejileri, öğrencilere içerikle etkileşim kurmanın alternatif yollarını sağlar ve böylece daha aktif öğrenmeyi teşvik eder ve öğrenme deneyimini geliştirir (Kergel ve Heidkamp, 2020 s.38).

Artırılmış Gerçeklik (AG) gerçek dünya içerisinde yer alan bir öğeyi kaynak alıp görüntü, video, metin gibi kaynakları kullanarak sanal bir nesneyle etkileşime geçmesiyle oluşmaktadır. Bu etkileşim ve oluşan süreç yapay bir eklemekten ziyade gerçek ortamlarla sanal nesnelerin kusursuz bir entegrasyonu şeklinde gerçekleşmektedir. Merritt'e (2016) göre Artırılmış Gerçeklik, dijital bilgileri çevremizdeki dünyadan gelen gerçek duyuşal girdilere ekler; gördüğümüz veya duyduğumuz nesnelerin üzerine içerik ve bilgi yapııştırarak etkileşime girer ve kullanıcıya adapte eder. AG teknolojisi oyun, eğlence, pazarlama, reklam, sağlık ve sergileme gibi çeşitli kullanımlara sahiptir. Eğitim alanında Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin kullanımı da önemli bir yer tutmaktadır. Birçok farklı alan ve uygulamalarda kullanılan AG Uygulamaları sanat ve tasarım alanında da motive edici bir eğitim aracına dönüşebilmektedirler. Mobil cihazların kullanım oranının artması ve uygulamaların mobil tabanlı oluşturulmaya başlamasıyla AG teknolojisine ulaşım kolaylaşmaya başlamıştır. AG teknolojisine ulaşımın kolaylaşması ise başarılı ve destekleyici bir öğrenmenin gerçekleşmesine yardımcı olmak için Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin kullanımının yeni yollarını açmıştır.

Dijital teknolojiler artık örgün öğretimin yeni bir yönü değil. Dijital süreçler ve uygulamalar, okul ağırları, içerik yönetimi sistemleri, sosyal medya, dizüstü bilgisayarlar, akıllı telefonlar ve benzeri biçimlerde öğretmenlerin rutinlerinin ayrılmaz bir parçasıdır (Selwyn, Nemorin ve Johnsonb, 2017:396). Sanat ve tasarım eğitiminde yardımcı öğretim araçları olarak nitelikli sanat yayınları, videolar, slaytlar ve web sitelerinden faydalanıldığı bilinmektedir. Mobil tabanlı öğrenme sunabilmesi, öğrenmede yer alan zorluklara etkileşimli bir araç olarak yardımcı olabilmesi gibi nedenlerle Artırılmış Gerçekliğin eğitim alanında önemli bir konu olduğu düşünülmektedir.

Birçok farklı alan ve platformda kullanılan AG Uygulamaları, sanat ve tasarım alanında da teşvik edici bir eğitim aracına dönüşebilmektedir. Blažauskas ve Gudonienė'e göre Artırılmış Gerçeklik artık öğretim etkinliklerini değiştiriyor ve öğrencileri öğrenmeye dahil ediyor. Öğrenciler ve öğretmenler için eğitim alanında AG etkinlikleri gerçekleştirmenin yaygın yollardan biri Artırılmış Gerçekliğe dayalı mobil uygulamalardır. Mobil cihazların kullanımı kolaydır ve bazı özel teknolojiler gerektirmez. (Blažauskas ve Gudonienė, 2020: 83). Masmuzidin ve Aziz Erken Çocukluk Eğitiminde Artırılmış Gerçekliğin Güncel Eğilimleri isimli çalışmasında AG'nin rapor edilen avantajlarını başarıyı, performansı ve anlamayı artırmak, motivasyonu artırmak, olumlu tutum ve davranış geliştirmek, sosyal becerileri geliştirmek ve eğlenceli bir öğrenme ortamı sunmak olarak belirtmiştir (Masmuzidin ve Aziz, 2018:51)

Bu makalede, sanat ve tasarım eğitiminde Artırılmış Gerçeklik kullanımının önemli noktalarını bulmak için literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. İlgili teknolojinin getirmiş olduğu avantajlar ve dezavantajlar, kullanıcı indirme sayıları ve beğenilere göre popülerlik açısından değerlendirilip seçilen örnekler üzerinden açıklanmıştır. Eğitimin farklı alanlarında temel bilimler, fen bilimleri gibi Artırılmış Gerçeklik kullanımının üzerine yapılan birçok çalışma bulunurken sanat ve tasarım öğretimi içerisinde mobil uygulamalar üzerinden yapılan bir AG araştırmasının öğrenme ve öğretme deneyimi üzerine farklı bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir.

ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Yapılan araştırma, Artırılmış Gerçeklik yoluyla gerçekleştirilen yöntemlerin literatür analizini ve sanat ve tasarım eğitimde kullanılan AG uygulamalarının yeni yollarını göstermektedir. Artırılmış Gerçekliğin sanat ve tasarım eğitimi için anlamlı ve yardımcı bir araç olarak nasıl kullanılabileceğine dair mevcut bir veri eksikliği olduğundan, bu çalışma AG'nin çeşitli olanaklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

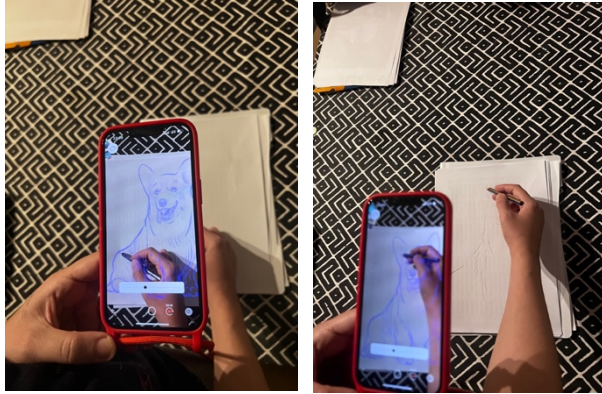
SANAT VE TASARIM EĞİTİMİNİ DESTEKLEYİCİ UYGULAMALAR

Bu bölümde öğrenme süreçlerini geliştirmek ve verimli bir hale getirebilmek için sanat ve tasarım eğitimi içerisinde kullanılacak Artırılmış Gerçeklik uygulamaları incelenmektedir. Araştırma için seçilen uygulamalar belirli bir kullanıcı sayısını ve yorumunu içermesi, Android ve IOS işletim sistemlerinden her ikisi içinde kullanılabilmesi, mobil cihazlarla çalışabilmesi gibi özellikler göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Google Play (2022) verilerine göre araştırma için seçilen uygulamalardan Sketch AR ve Quiver Vision 1 milyonun üzerinde Google Arts and Culture ise 10 milyonun üzerinde indirme sayısını sahiptir. Araştırmaya dahil edilen uygulamalar araştırmacı tarafından deneyimlenmiş, kullanım avantajları ve yapılan diğer araştırmalarda görülen etkileriyle beraber değerlendirilmiştir.

Sketch AR

Eskiz veya desen çizmek herhangi bir nesneyi resimsel olarak ifade etmenin doğal yollarından biridir. Desen ile anlatım sanatçı ve alınan eğitime göre farklılıklar gösterebilmektedir. Klasik anlamda verilen desen öğretiminde canlı bir modelden veya bir objenin gözlemlenmesi yoluyla farklı malzemeler kullanılarak kâğıda aktarılmasına yönelik uygulamalar karşımıza çıkmaktadır. Desen öğretiminde bir araç olarak AG teknolojisinin kullanımı ise modern çizim ve görselleştirme tekniği olarak potansiyeli yüksek, kullanımı kolay yardımcı dijital bir çizim aracı haline gelebilmektedir.

SketchAR, Artırılmış Gerçeklik teknolojisini kullanarak kullanıcıların adım adım çizim eğitimi almasını sağlayan bir uygulamadır. Uygulama açıldıktan sonra SkecthAR kütüphanesinden belirli çizim düzeylerine göre seçilebilen hazır görüntüler A4 ve A5 boyutlarında beyaz bir kâğıt üzerine yansıtılmaktadır. Sanal görüntünün kâğıt üzerine yansıtılmasıyla çizim eğitimi başlamakta ve seçilen görüntünün nasıl oluşturulacağı kullanıcılara adım adım gösterilmektedir. (Şekil 1) SkethAR, bir kullanıcıya akıllı telefonunu Artırılmış Gerçeklik çizim asistanı haline getirme imkânı vermektedir.



Şekil 1. SkecthAR artırılmış gerçeklik uygulamasından görüntüler (2022)

Kaynak: Kişisel arşiv

Bir teknoloji platformu olan Innovation Origins'in kurucusu, CEO'su ve duvar sanatçısı Andrey Drobitko ile yapılan bir röportajda SketchAR uygulaması için “nasıl çizileceğini öğrenmek hiç bu kadar kolay ve ilginç olmamıştı. Yenilikçi mobil uygulama SketchAR, bunu artırılmış gerçeklik, makine öğrenimi ve sinir ağları kullanarak yapıyor” diye belirtmiştir” (Bottone, 2019).

Uygulamanın avantajları arasında kullanıcıların hem kâğıt üzerine hem de duvar üzerine çizimler gerçekleştirebilmesidir. Bottone'a göre SketchAR, her zaman isteyen ancak asla çizemeyenler içindir. Ayrıca, uygulama, profesyonel sanatçılar için taslakları istenen herhangi bir yüzeyde (ör. tuval, duvar vb.) İzlemenin basit ve kullanışlı bir yolu olarak tasarlanmıştır. Uygulama hem IOS hem Android temelli işletim sistemlerde kullanılmakta böylece birçok kullanıcıya ulaşım imkânı da vermektedir (Bottone, 2019).

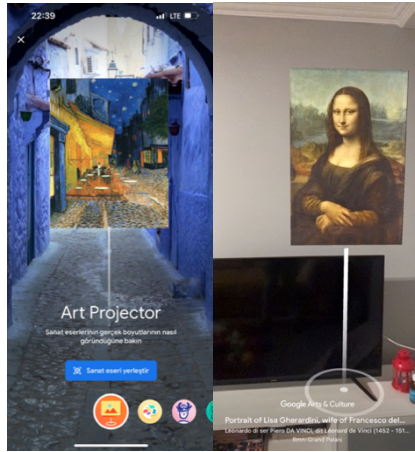
SketchAR uygulamasına yapılan bir eleştiride ise Mundy'e (2020) göre SketchAR uygulamasını size tamamen nasıl çizim yapacağımızı gösterdiğini düşünmek zorlayıcı bir kavramdır. Bunun yerine uygulamayı aslında çizime başlamanın ve çizim yeteneğinin geliştirilmesini sağlayan yardımcı bir öğe olarak değerlendirmektedir.

Uygulamanın sanal asistan desteğiyle adım adım çizim imkânı sunması, Artırılmış Gerçeklik teknolojisi içerisinde yer alan QR kod basit işaretçileri okuyarak tanımak yerine duvar ve kâğıt gibi işaretçi bulunmayan yüzeylerde de çalışabilmesi, kütüphanesi içerisinde yer alan, başarılı olarak görülebilen eskizler yardımıyla sanat ve tasarımın eğitiminin geliştirilmesine yardımcı olduğu ve belirtilen özellikleriyle diğer yazılımlardan ayrıştığı söylenebilir.

Google Arts and Culture

Google Arts and Culture, kullanıcılara çevrimiçi sergiler sağlayan, müze koleksiyonlarını sunan ve teknik olanaklarını dünya genelindeki kültür kurumlarıyla paylaşan bir platformdur. Zhang'a (2020) göre Google Arts and Culture Sanat koleksiyonlarını dijitalleştirerek ve tüm bilgileri tek bir yerde tutabilecek destekleyici bir yapı oluşturarak, Google'ın dijital teknolojileri ve internetin hiper iletişimsel özelliklerini, sanat koleksiyonlarına ve kültürel organizasyonlar üzerinde yoğunlaştırarak açık erişimi desteklemektedir.

Google Arts & Culture uygulamasında yer alan Art Projector bölümü sayesinde sanat eserleri orijinal boyutlarıyla kullanıcı tarafından belirlenen yerlere yerleştirilebilmektedir. Gerçek boyutlu sanat eserlerinin istenilen ortamlardan birine yerleştirilmesiyle yakından görülüp bu sayede bir Artırılmış Gerçeklik deneyimi ve eserlerin yakından incelemesi gerçekleştirilebilmektedir. (Şekil 2). Bu özellik aynı zamanda kullanıcının görüntüyle etkileşime girmesine izin verir. Kullanıcı bir şekilde resme dokunabilir veya resim büyütülüp küçültülerek hareket ettirebilir.



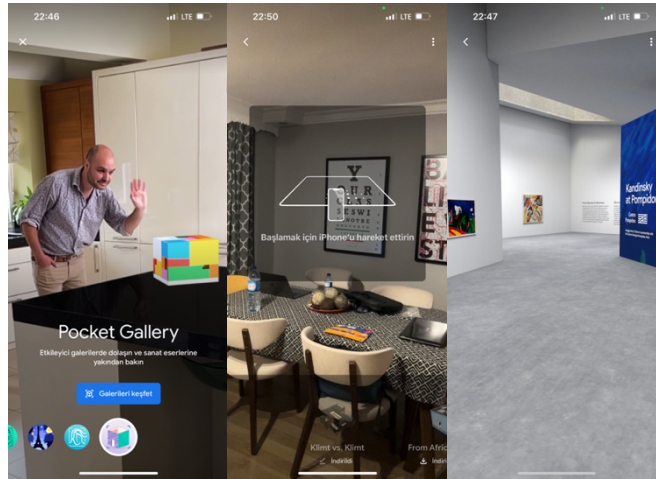
Şekil 2. Google Arts and Culture Art Projector uygulamasıyla sanat eserlerinin fiziksel mekanlara yerleştirilme aşamaları (2022).

Kaynak: Kişisel Arşiv

Sanat ve tasarım eğitimi yönünden bakıldığında ise günlük ortamda eğlence amaçlı kullanılabilen uygulama bir sınıf ortamında dersin bir konusu kapsamında dijital sanat dünyasına açılan ve gerçek boyutlu sanat eserlerinin sergilenip üzerinde tartışıldığı bir özelliği de kavuşturulabilir.

Uygulama içerisinde yer alan Pocket Gallery bölümünde ise kullanıcıların mobil cihazlarında yer alan kameralarını bulunduğu yerleri tanıtmaları sayesinde herhangi bir ortamın (ev, işyeri, okul, sokak duvarları) sanal bir galeriye dönüşmesi sağlanmıştır (Şekil 3). Pocket Gallery özellikle dünya üzerinde farklı müzelerde yer alan eserlerin bir araya getirilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Vermeer gibi Avrupa'nın çeşitli müzelerine dağılmış eserlerinin hepsini bir arada görmek isteyen bir ziyaretçi uzun mesafeler kat etmesi gerekirken Pocket Gallery sayesinde sanatçının eserlerini bir arada görebilme imkanına sahip olmaktadır. Uygulamada Klimt, Kandisky, Vermeer gibi sanatçıların eserlerinin sanal bir sergisinin görülmesinin yanında Afrika kıyılarında bulunan bir antik kent olan Gereza Fort'unun, dünyada en eski mağara resimlerinin bulunduğu iddia edilen Chauvet Mağarası gibi ortamların da Artırılmış Gerçeklik yoluyla deneyimlenebilmesi sağlanmaktadır.

Pocket Gallery ilkokuldan üniversiteye kadar çeşitli seviyelerde bir sınıf ortamında gerçekleşen eğitim etkinliğinin gerçek ortamlar üzerinde beliren çeşitli sanal galeriler ve belki de ulaşılması güç antik kent, mağara gibi ortamların da yakından ve detaylı bir deneyimiyle zenginleşmesine ve etkili bir öğrenme sağlanmasına yardımcı olduğu söylenebilmektedir.



Şekil 3. Google Arts And Culture Pocket Gallery uygulamasıyla fiziksel mekanların sanal galerilere dönüştürülme aşamalarına ait görüntüler (2022).

Kaynak: Kişisel Arşiv

Lee (2019) tarafından yapılan bir çalışmada okul öncesi eğitim ortamında Google Arts and Culture'nin eğitimsel değeri ve görevini analiz etmek için literatür taraması, etkinlik geliştirme ve daha sonra nitel verilerin toplanarak analiz edilmesi süreçlerini içeren bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonuçlarına göre Google Arts and Culture'nin sanata ilginin artırılması, dijital ortamların kullanarak sanat öğelerinin keşfedilmesi, sanat anlayışının genişletilmesi ve çocuk merkezli sanat beğenisinin kazanılıp sanat yapılarına olan bakışın olumlu anlamda değişmesi bakımından değerli bulunmuştur. Google Arts and Culture sisteminin Korece dil hizmeti sağlamaması nedeniyle araştırma grubunda yer alan çocuklar için Artırılmış Gerçeklik, Sanal Gerçeklik ve Sokak görünümü gibi özelliklerin kullanımının zorlaştırıcı terimler ve kavramlar içerdiği belirtilmiştir. Etkinliklere katılım sağlanmadan önce öğretmenlerin sanatçı veya ortamla ilgili bilgisinin olması gerektiği ve okul öncesi eğitim döneminde yer alan çocuklar için farklı bir site geliştirilerek, dil desteği ve basitleşen kavramlarla birlikte Google Arts and Culture platformunun altyapısının kullanımının gerekliliği öneriler arasında yer almıştır (Lee, 2019:706).

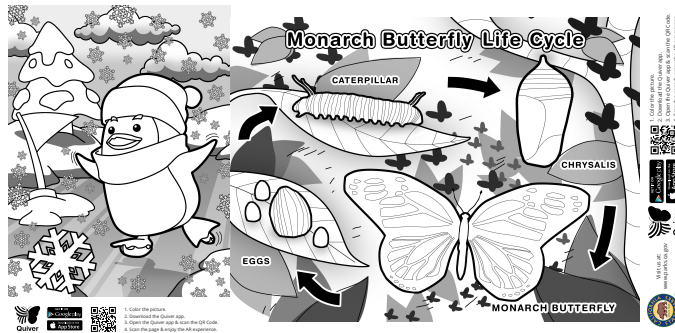
Belirtilen özellikler ve incelemelerden de görüldüğü üzere Google Arts and Culture altyapısı kullandığı Artırılmış Gerçeklik özellikleri yoluyla yardımcı bir eğitim aracına dönüşerek öğrenci katılımını sağladığı da söylenilebilir.

Quiver Vision

Quiver Vision uygulaması daha önce gerçekleşen renklendirme deneyimlerinin aksine, 2 boyutlu renklendirilen çalışmaları 3 boyutlu animasyonlara dönüştüren bir Artırılmış Gerçeklik uygulaması ve platformudur. Uygulamalar sistemde Quiver (ücretsiz), Quiver Moda (ücretsiz), Quiver Eğitim (ücretli) versiyonlar olarak kullanıcılara sunulmaktadır. Araştırmacı tarafından Quiver (ücretsiz) versiyonu indirilerek deneyimlenmiştir. Uygulama açıklamasında öğrenmeyi daha ilgi çekici ve eğlenceli hale getirdiği, aynı zamanda tek bir yaş grubu veya eğitim seviyesi ile sınırlı kalmadığı ve tüm eğitim seviyelerinde okul öncesi eğitimden üniversiteye, kadar aynı derecede kullanılabilir olduğundan bahsedilmektedir.

Uygulamanın çalışabilmesi için Android ve IOS işletim sisteminde mobil cihazlara indirilip kamera erişimine izin verilmesi gerekmektedir. Quiver Vision uygulamasıyla gerçekleşen bu deneyim Web sitesi içerisinde bulunan kütüphaneden çeşitli boyama seçeneklerinden birinin indirilip çıktı alınmasıyla kullanıma hazır hale gelmektedir (Şekil 4). Hayal gücüne göre çeşitli boyama araçlarıyla renklendirilen sayfalar uygulama içerisinde kamera açılarak taranmakta ve Artırılmış Gerçeklik deneyiminin gerçekleşmesi sağlanmaktadır (Şekil 5). Yaşanılan bu deneyimle beraber kullanıcı sadece renklendirdiği boyama sayfalarını animasyonlara dönüştürmekle kalmayıp, sayfalar seçilen içeriklerin durumuna göre bazen bir oyun ortamına bazen de bir kelebeğin oluşum süreçlerinin de (yumurta, tırtıl, koza, kelebek) gösterildiği eğitici bir yaşam ortamını da sağlayabilmektedir (Şekil 6). İki boyutlu çizimlerin, telefon veya tablet ekranından bakıldığında hareket eden 3 boyutlu karakterlere dönüşmesini sağlayan Quiver Vision uygulaması; kurşun kalem, boya kalemi, keçeli kalem veya sulu boya, pastel boya gibi birçok tekniği kabul etmektedir.

Boyama sayfaları veya kitapları yoluyla Artırılmış Gerçeklik deneyimlerinin gerçekleştirildiği Quiver benzeri uygulamaların içeriklerini sürekli güncellenmeleri, daha fazla içerik barındırmaları ayrıca sanat ve tasarım eğitimi alanı içerisinde yer alan öğretim müfredatlarına entegre edilebilmeleri ve müfredatla uyumlu bir şekilde çalışabilmeleri de gerekmektedir. Fessenden'e göre eğitici ve eğlenceli Artırılmış Gerçeklik içerikleri oluşturmak sadece görsel olarak hoş görünen bir içeriği değil aynı zamanda öğrencilerin etkileşimde buldukları, yaratıcılarını kullandıkları ve kendilerini ifade ettikleri içerikleri de sağlamayı gerektirmektedir (Fessenden, 2020).



Şekil 4. Quiver Vision web sitesinden indirilerek çıktı alınan boyama sayfaları (2022).

Kaynak: <https://124.im/mhbtvC>



Şekil 5. Quiver Vision uygulaması ile renklendirilen boyama sayfaları üzerinden artırılmış gerçeklik deneyimi (2022).

Kaynak: Kişisel Arşiv



Şekil 6. Quiver Vision Artırılmış Gerçeklik Uygulaması, Tırtıl, Koza ve Kelebek (2022).

Kaynak: Kişisel Arşiv

Teknoloji kullanıcı deneyim sistemleri ve dijital sistemlere geçişte okullara bağlam sağlayan bir araştırma enstitüsü ve haber merkezi olan “The Learning Counsel” (2021) mart ayının uygulaması olarak seçilen Quiver Vision hakkında öğretmen yorumlarına yer vermiştir.

Bishop İlkokulu 3. sınıf öğretmeni Suzan Kunze boyama sayfalarını renklendirirken öğrencilerinden ilgili sayfayla bağlantılı bir hikâye de yazmalarını istemiş ve Artırılmış Gerçeklik deneyimini gerçekleştirirken boyama sayfalarından çıkarak hareketlenen çizimler hikâyenin bir parçası olmuştur. Öğrencilerin ve ailelerin projeye hayran olduklarından ve uygulama sayesinde derse katılımın arttığını belirtmiştir.

Quiver Vision Uygulamasının öğrencilerin derse ve konuya ilgisini çekmenin etkili bir yolu ve bilgileri edinirken eğlenceli bir ortam olarak kullanabildiği söylenebilir.

SONUÇ

Bilgi teknolojileri son yıllarda hayatın her alanını her zamankinden daha hızlı bir şekilde geliştirmekte ve değiştirmektedir. Giderek daha fazla kişi tarafından kullanılan bu teknolojiler Artırılmış Gerçeklik gibi uygulamalar yoluyla gerçeklik algımızı değiştirmektedir. Eğitim alanı içerisinde eğlenceli ve eğitici içeriklerin var olması sadece görsel olarak uyarıcı bir içeriğin sağlanmasını değil aynı zamanda öğrencilerin etkileşimde bulunmaları, yaratıcı süreçler ve kendilerini ifade etmelerini sağlayacak araçlar geliştirmeyi de gerektirmektedir. Araştırma da sanat ve tasarım eğitiminde kullanılabilecek uygulamalar için literatürden elde edilen bilgiler doğrultusunda Artırılmış Gerçekliğin kullanıcıların dikkatini çekebileceği, ilgi ve memnuniyetini artırabileceği, bunun dışında ise başarı ve performansı artırabileceği de öngörüler arasında yer almaktadır.

İncelenen AG uygulamalarında örgün eğitimin farklı kademesinden kullanıcılar hem bilgi edinmiş hem de bu bilgiyi öğrenirken katılımcı olduklarını hissettikleri için öğrenme süreci eğlenceli bir hale gelmiştir. Artırılmış Gerçeklik bilgiyi yeni bir ortama entegre etmesinden dolayı farklı bir öğrenme öğretme deneyimi sunmakta, sanat ve tasarım eğitiminin zenginleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin kullanımının sanat ve tasarım eğitimini tamamen etkili kılacağı söylenemese de programın amaçları ve hedefleri doğrultusunda yardımcı öğretim aracı olarak yeni bir öğrenme yolu oluşturması açısından önemli bir unsur olarak kullanıcıların karşısına çıkmaktadır.

AG teknolojisi günlük hayatın içerisinde yer aldıkça eğitim ve öğretim faaliyetlerini nasıl geliştirebileceğini dair uygulamalar ve sonuçlar değişim gösterebilmektedir. İlerde yapılacak araştırmalar, Artırılmış Gerçeklik teknolojisini içeren eğitim içerikli programların öğrenciler üzerindeki etkisini araştırarak yapılabilir.

KAYNAKÇA

Blazauskas, T & Gudoniene, D. (2020). *Virtual Reality And Augmented Reality In Educational Programs*. Linda Daniela (Ed.). *New Perspectives on Virtual and Augmented Reality*, s. 82-94. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003001874>

Bottone, G. (2019, 5 Nisan). *Start-Up Of The Day: Drawing With Augmented Reality*, <https://innovationorigins.com/en/start-up-of-the-day-drawing-with-augmented-reality/>

David Kergel & Birte Heidkamp-Kergel. (2020). *Digital Transformation of Communication and Learning—A Heuristic Overview*. David Kergel, Birte Heidkamp-Kergel, Ronald C. Arnett, Susan Mancino (Eds.) *Communication and Learning in an Age of Digital Transformation*, s.32-54. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429430114>

Fessenden, M. (2022, 8 Haziran). *Thanks to Augmented Reality, These Coloring Books Come to Life*. *Smithsonianmag*, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/magic-disney-makes-coloring-book-characters-literally-pop-page-180956869/>

Gudonienė, D. & Blažauskas, T. (2018). *The Ways of Using Augmented Reality in Education*. Robertas Damaševičius ve Giedrė Vasiljeviėnė (Eds.). *Information and Software Technologies*, s. 476-490. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-99972-2>

Lee, E. (2019). *Educational Value and Task of Google Arts and Culture as Instructional Media for Early Art Appreciation Education*. *The journal of humanities and social sciences*, 21, 10(5), 693-708. <https://doi.org/10.22143/hss21.10.5.49>

The Learning Counsel. (2022, 15 Haziran). *Enhance Student Engagement And Learning Using Augmented Reality*. <https://thelearningcounsel.com/article/enhance-student-engagement-and-learning-using-augmented-reality>

Masmuzidin, Z. M. & Aziz, A. A. N. (2018). *The Current Trends Of Augmented Reality In Early Childhood Education*. *The International Journal of Multimedia & Its Applications (IJMA)*, (10), 47-58. https://doi.org/10.1163/9789004408845_005

Merritt, E. (2016). *Me/We/Here/There: Museums And The Matrix Of Place-Based*

Augmented Devices, <https://www.aam-us.org/2016/05/01/meweherethere-museums-and-the-matrix-of-place-based-augmented-devices/>

Mundy, J. (2020 Aralık 8). Sketchar – Learn How To Draw With Ar.
<https://www.tapsmart.com/apps/ar-apps/review-sketchar-learn-draw-ar/>

Quivervision. (2022, 7 Haziran). <https://quivervision.com/coloring-packs/California-State-Parks>

Neil S., Selena N. & Nicola J. (2017). *High-Tech, Hard Work: An Investigation of Teachers' Work In The Digital Age. Learning, Media and Technology. 42*, 390-405. 10.1080/17439884.2016.1252770

Zhang, A. (2020, Aralık). *The Narration of Art on Google Arts and Culture*. JHU Richard Macksey Journal. <https://mackseyjournal.scholasticahq.com/article/21828>

“OFFENES HEIMATMUSEUM BILLERBECK” PROJESİNİN KENT, BELLEK VE İLETİŞİM BAĞLAMINDA ÖRNEK OLAY OLARAK İNCELENMESİ

Dilara TEKRİN
Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye
dilara.tekrin@nisantasi.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9032-169X>

Gülsün BOZKURT
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
gulsunbozkurt@aydin.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9558-7577>

<i>Atıf</i>	Tekrin, D. & Bozkurt, G. (2023). “Offenes Heimatmuseum Billerbeck” Projesinin Kent, Bellek ve İletişim Bağlamında Örnek Olay Olarak İncelenmesi. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 22-35.
-------------	---

ÖZ

Hafıza, hatırlama ve unutma, bireysel ve kolektif bağlamda iç içe geçmiş terimlerdir. Kent ise hafıza kavramı ve medya pratikleri açısından araştırma potansiyeli taşıyan bir olgudur ve bu bakış açısının örnekleri literatürde mevcuttur. Kent belleğinde bireysel anı ve deneyimlere odaklanan bu çalışmada ilk olarak bellek kavramı incelenmiş, daha sonra belleğin anı yaratma süreçlerindeki etkisinden bahsedilerek, özellikle otobiyografik bellek kavramı üzerinde durulmuştur. Kent belleği ve kentte yaşayanların bireysel deneyimlerinin arasındaki ilişkiye açıklık getirmek amacıyla 2020-2021 yılları arasında Almanya'nın Billerbeck şehrinde Kuzey Ren Vestfalya Eyaleti'nin desteği ile kurulmuş olan Offenes Heimatmuseum Billerbeck (OHB) isimli hibrit müze örnek olay olarak incelenmiştir. Bu müze, şehrin kültür derneği tarafından, Billerbeck şehrinde yaşayanların şehir ile ilgili deneyimlerini bir araya toplamak amacıyla kurulmuştur. Şehrin sokaklarına yerleştirilen paneller şehrin ziyaretçilerine hem çevrim dışı bir deneyim sunarken hem de müzenin çevrim içi boyutuna erişim olanağı sağlamaktadır. Her bir katılımcı için farklı anlamlar ifade eden kentin hatıra mekânlarının bütünü bir anlamda kentin belleğini ortaya koymakta ve bu temsil dijital iletişim teknolojileri sayesinde çevrim içi ve çevrim dışı ortamlarda birbirini tamamlayan bir deneyim olarak sunulmaktadır. Örnek olay incelemesi kapsamında, makalenin yazarları tarafından bu müzenin kuruluşu için şehrin sakinlerinden toplanan veriler incelenerek tekrarlanan örüntüler belirlenmiş, bu şekilde anıların şehir ile ilgili nasıl bir bilgi ürettiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kent, Hafıza, Kent Belleği, İletişim Ortamı, Dijital İletişim Teknolojileri.

THE CASE STUDY OF THE “OFFENES HEIMATMUSEUM BILLERBECK” IN THE CONTEXT OF CITY, MEMORY AND MEDIUM

ABSTRACT

Memory, recall, and forgetting are terms intertwined in an individual and collective context and within the context of memory and media, the city is a fruitful research area. In this study, which focuses on individual memories and experiences in urban memory, the concept of memory is studied first, in addition to that memory creation processes are mentioned and especially the concept of

autobiographical memory is emphasized. In order to clarify the relationship between the urban memory and the individual experiences of people in the city, Offenes Heimatmuseum Billerbeck (OHB) hybrid open-air museum, which was established with the support of North Rhine Westphalia State of Germany between 2020-2021, was examined as a case study. The pieces of the museum are the experiences of the residents of Billerbeck about the city. The displays placed on the streets of the city, provide with the visitors both an offline experience and access to the online extent of the museum. The memory places of the city have different meanings for each individual and the entirety of these places can be considered as the very memory of the city. Within the case study of OHB, the data collected from the residents of the city has been analyzed and the repetitive patterns in the data were identified. In this way, it has been attempted to reveal how memories produce information about the city.

Keywords: *City, Memory, Urban Memory, Medium, Digital Communication Technologies.*

GİRİŞ

Geçmişten günümüze siyasi, kültürel ve ideolojik açıdan farklı tartışmaların öznesi olan “kent” bugün de önemli çalışma alanlarından biridir. Teknoloji ve dijitalleşmenin kent yaşamına entegre olması özellikle akıllı kent teknolojileri yeni araştırmalara alan yaratmaktadır. Ancak bu makalede iletişim ve kent ilişkisi farklı bir perspektiften değerlendirilmiştir.

Alman düşünür ve medya kuramcısı Friedrich Kittler, günümüzde kentlerin önceki çağın panoptik yapısından farklı şekilde, bir katedral ya da şatonun etrafında gelişmediğini, birbirleriyle iletişim halindeki ağlardan meydana geldiğini yazar. Bu ağlar, ister telefon ve telgraf örneklerindeki gibi veri taşısın ister otoyollar ya da elektrik sisteminde olduğu gibi enerji taşısın, enformasyon iletirler (Kittler, 1996). Kittler’in bu düşünceden hareketle şehrin bir iletişim ortamı (medium) olduğunu öne sürmesi, kent çalışmaları ve medya alanındaki birçok araştırma ve yazın gibi okuduğunuz bu makale için de ilham olmuştur. Kent ve medya alanında çalışan Will Straw’a kentin bir iletişim ortamı olduğu argümanı ile ilgili fikri sorulduğunda, Straw, “kentin bir medium (iletişim ortamı) olduğuna emin değilim ama kent, enformasyonu arşivler, iletir ve işler” şeklinde cevap vermiştir (Tosoni ve Ridell, 2019). Kente bu perspektiften bakıldığında, içerdiği ağların ve bu ağların barındırdığı enformasyonun çeşitliliği etkileyicidir. Kenti var eden bu ağların kentte yaşayan her bir kişinin yaşamı ile etkileşim içinde olduğu ve böylece kentin belleğini oluşturduğu düşünülebilir. Kentin barındırdığı enformasyon içinde, burada yaşayanların anıları, deneyimleri de yer alır ve bu deneyimlerden oluşan ağ kenti, kentin belleğini tanımlamak için bir metot olarak kullanılabilir.

Bireylerin kenti var eden ağlara etkisi gibi kentin görünen yüzü ve fiziksel özellikleri de çoğu zaman bireyler arasındaki iletişim süreçleri ve gündelik yaşam pratikleri üzerinde doğrudan belirleyici bir rol üstlenir. Birden çok bileşeni bünyesinde bulunduran kent olgusu bireyin günlük ihtiyaçlarını karşılamanın yanı sıra düşünsel olarak varlığını anlamlandırmasına da aracı bir konumdadır. Bu nedenle bireyin sosyal, siyasal ve kültürel açıdan gelişimi içinde bulunduğu kent ortamından ayrı düşünülmaz. Bu doğrultuda, Kittler’in yaklaşımını uygulayarak, kentte yaşayanların deneyimleri, anıları, gündelik hayatlarından ayrıntılar ile oluşan bir ağ hayal edersek bu ağın kentteki yaşam hakkında en samimi bilgiyi içereceği de bir gerçektir.

Diğer yandan, anılarımızı açığa çıkaran en önemli ayrıntılar bir anlamda mekânın ruhunu yansıtmaktadır. Çocukluktan itibaren bireyin yaşamına anlam katan bir olayın yaşamın belli bir evresinde zihinde yeniden canlanması için bireyi o ana sürükleyen belli etkilerin olması gerekir. İnsanın anı yaratma süreci şimdiki yaşarken oluşan bir farkındalığın uzantısı değildir. Bugünü bir gün hatırlamaya değer kılan pek çok psikososyal gerekçe vardır. Kiminin sosyalliği kiminin ise yalnızlığı anıları gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu nedenle hatırlamanın her defasında yeni bir anlamın yaratıcısı olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Bu çalışmada da iç içe geçmiş kent, bellek ve medya kavramları yeni medya teknolojilerinin imkânlarında yaratılan bir açık hava müzesinin örnek olay olarak incelenmesi üzerinden incelenmiştir. Kent sakinlerinin anıları ve deneyimlerine odaklanan

çalışmada hafızanın bireyselliği dikkat çekmektedir. Aynı kentte yaşayan insanların aynı mekân üzerinden ortaya koydukları farklı anlatılar mekânın ve zamanın özelliklerinin hatırlama üzerindeki gücünü de göstermektedir. Diğer yandan bu kentte yaşayan insanların kente dair anılarının bütünü de kentin belleğini oluşturan ağlardan birini temsil etmektedir. Bireysel bir çabanın ürünü olan hatırlama olayının gerçekleşmesinde kentin sahip olduğu belleğin ve o kentte yaşayan diğer insanlarla kurulan etkileşimin de etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Mekâna dair kulaktan kulağa aktarılan pek çok hikâye kentin belleğini oluşturan ağlarla bağlanarak ortak bir kent anlatısı oluşturur. Her ne kadar öznel bir deneyimin ifadesi olsa da hatırlama olayında kentin belleğini oluşturan bütünü yansıması da görülmektedir.

Bu makalede bir örnek olay olarak incelenen Offenes Heimatmuseum Billerbeck (Billerbeck Açık Hava Müzesi) kenti ziyaret edenlerin QR kodlarla ulaşabilecekleri anılar aracılığıyla hem bireylerin hem de kentin anlatısını içermektedir. Bu açık hava müzesi sayesinde hem kent sakinlerinin hem de kentin geçmişten bugüne içerdiği tüm anılar yani kenti oluşturan iletişim halindeki ağlardan biri görünür kılınmış, bir anlamda sonsuza kadar her yeni ziyaretçiye ulaşabilecek bir formatta arşivlenmiştir. Ancak kenti oluşturan ağlardan biri olarak anıları incelemeyen önce anı ve bellek kavramlarına açıklık getirmek gerekmektedir.

BELLEK VE BELLEK ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR SORGULAMA

Bellek genel bir manada dünden bugüne yaşananların biriktirildiği yerdir. Aynı zamanda insanın hatırlamayla bağlantılı geliştirdiği bir ilişki olduğu için de yazıdan önceki sözlü kültür çağının en temel unsurlarından birisidir (Ong, 2012: 20). Belleğe alınan kalıplaşmış dizeler ve tekrarların anımsanması bu çağın örneklerinin günümüze kadar taşınabilmesini sağlamıştır. Geçmişle gelecek arasında bir bağlantı kurulabilmesi, tarih bilinci, sanatsal ve kültürel değerlerin birikebilmesi de belleğin en önemli işlevleri arasındadır.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nün "Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin" veya "Bir bilgisayarda, programı değişmeyen verileri, yapılacak iş için gerekli olan ara sonuçları toplayan bölüm" biçiminde açıkladığı "bellek" Arapça "imla" kökünden gelen ve halk arasında bellek biçimden kullanılan fiilin isim halidir (TDK). Görüldüğü gibi TDK sözcüğün karşılığındaki açıklamada doğrudan "hafıza" kavramına yer vermektedir. Bu nedenle sosyal bilimlerdeki birçok çalışmada bellek ve hafıza kelimeleri aynı anlamda kullanılmaktadır.

Terminoloji açısından bakıldığında hafıza çalışmaları en karmaşık konular arasında yer alır. Hafıza ile ilgili söylemlerin yaygınlaşması, birbiri ile farklılıkları ve ortak yanları net olmayan birçok terim ve kavramın da ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır. 1920'lerden günümüze kadar kabaca kolektif hafıza, kültürel hafızaya karşı iletişimsel hafıza, toplumsal hafıza, hafıza kültürü, kültürel hafıza, toplumsal unutmama, kültürel beyin, küresel çağda hafıza, iletişimsel hafıza ve kültürlerarası hafıza gibi pek çok kavramın ortaya çıktığı söylenebilir.

Bir edebiyatçı, tarihçi veya sosyolog kültür içerisinde neden ve nasıl hafıza ile ilgili araştırma yapar? Ve hafızanın bu yeni perspektifi ile kültür çalışmalarında yer alan mevcut repertuara – zihniyetler, kimlikler, ideoloji, semboller, metinler, performans- toplumsal oluşum, tarihsel süreçler, edebiyat, sanat ve medya ile ilgili araştırmaları yapabilmek için yeni bir kelime ekleyerek ne tür bir kazanım elde ederiz. 'Hafıza' başka hiçbir şeye benzemeyen farklı unsurları bütünleştiren bir konudur. Kamusal söylemin, medyanın ve akademik alanların etkileyici çeşitlilikteki düzeni, mevcut durumda hafızayı birlikte araştırmaktadır. Hem hatırlama pratiği hem de bu pratik üzerine yansımaları hafızayı her şeyi kapsayan sosyokültürel, disiplinler arası ve uluslararası bir fenomen haline getirir. Bir sosyokültürel fenomen olarak bellek her şeyi kapsadığı için sosyal pratiğin çeşitli alanlarında önemli bir rol oynamaktadır. Ulusal ve dini bayramlardan etnik önemli gün kutlamalarına kadar pek çok pratik bellek odağında yaşanmaktadır. Hatırlama ve unutmama, aynı zamanda çağdaş edebiyat ve sanatta da ana temalardır (Erlil, 2011: 6-8).

Son yirmi yılda, disiplinler arası bir fenomen olarak bellek, yerleşik alanlar arasında akademik söylemin de anahtar kavramı haline gelmiştir. Fakat hafıza hiçbir disiplinin tek başına sahiplenebileceği bir kavram değildir. Bunun yerine sosyoloji, felsefe, tarih, medya çalışmaları, psikoloji ve sinirbilimleri gibi alanlarda yürütülen araştırmalar doğrultusunda farklı olgularla bağlantılı hale gelmiş bir öznedir.

Anıların bir unutmaya denizindeki küçük adalar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu adalar içinde gerçeklik deneyimi için hatırlama bir istisna iken unutmak bir kuraldır. Gerçekten de bilişsel ve sosyal sistemler içinde unutmaya da en az hatırlama sistemleri kadar önemlidir. Aynı madalyonun iki yüzü veya farklı süreçleri olan hatırlama ve unutmaya edimi bizi hafıza kavramına götürür. Unutmak, hatırlamanın en büyük ön koşuludur. Tüm hatırlama, yani geçmişteki her bir olayın tam hafızası hem bireyler hem de grup ve toplumlar için önce bir unutmaya anlamına gelir. Peki, zor olan unutmak mıdır yoksa hatırlamak mı? İnsan doğasının devinimlerinden olan bu iki kavram üzerine düşünüldüğünde pek çok açıklamanın boşlukta kaldığını söyleyebiliriz. Nasıl olur da insan bazı şeyleri unutmak için kendi içinde verdiği büyük mücadeleyi bazen de hatırlamak için vermek zorunda kalır. “Bellek” neden hep insana unutmak istediklerini hatırlatıp hatırlamak istediklerini de unutturur!

Bellek insanın yanında değil de karşısında mıdır? Belki de bu nedenle insan tüm yaşamı boyunca bir yandan hatırlamak isteyeceği anılar biriktirmeye çalışırken diğer yandan unutmak isteyeceklerini de kayıt altına alır. Bu yüzden insan bir anlamda unutamadıkları ve hatırlayamadıklarının da toplamıdır. Hafıza, hatırlama ve unutmaya bireysel ve kolektif bağlamda iç içe geçmiş terimlerdir. Disiplinler arası yaklaşımda, ‘hatırlama’nın bir süreç, ‘anılar’ın bir sonuç ve ‘hafıza’nın bir yetenek olarak düşünülmesine dair genel bir fikir birliği vardır. Aslında, hafıza gözlemlenebilir bir şey değildir. Ancak spesifik sosyokültürel bağlamlardaki somut eylemlerin gözlemlenmesi yoluyla hafızanın doğası ve işleyişi hakkında çeşitli hipotezler yürütülebilir.

DÜŞÜNCE GELENEĞİNDE BELLEĞİN İLK İZLERİ

Yunan Mitolojisinde Hades’in beş ırmağından biri olan “Lethe” (Xiaoxi, 2020: 477) geçmişle gelecek arasında sıkışan insana üçüncü bir seçenek sunar: unutmak. Antik Yunan dilinde unutulmuş, unutulma, unutkanlık ve gizlenme gibi anlamlara karşılık gelen Lethe aynı zamanda unutkanlık ruhunu da sembol eder. İnsan kendine ıstırap veren her şeyden bu nehirden içtiği bir yudum suyla kurtulabilir. Unutmak istediklerinden bir çırpıda kurtulabilen insanın geleceği gölgeleyen geçmiş sıkıntıları bir akışta kaybolup gider. Bir unutulmuş öyküsü sunan bu mitolojiyi iki farklı açıdan yorumlamak mümkündür. İnsanın unutmayı seçmesi zayıf yönlerini betimlemekten ziyade sürekli kendini arayışı anlamına da gelebilir. Diğer yandan kişinin bildiği şeylerin gerçek düzenini ve kökenini unutmaya ölüme eş değer de kabul edilebilir.

Felsefe tarihinde Augustinus gibi doğrudan hafıza üzerine düşünen filozoflar olduğu gibi hafızayı “anımsama” kavramıyla birlikte öğrenmenin bir yöntemi biçiminde ele alanlar da olmuştur. Örneğin anamnesis kuramı üzerinden yola çıkarak ruhun ölümsüzlüğünü ispat etmeye çalışan Sokrates, ampirik anımsama örnekleriyle anamnesis’in genel koşullarını öncelikle anımsanacak şeyin daha önceki bir zamanda öğrenilmiş olmasına dayandırmaktadır. Bu durumda anımsamanın gerçekleşmesi önceden yaşanmış veya öğrenilmiş bir olayın gerçekleşmesine bağlıdır. Yani duyu organlarıyla algılanan herhangi bir şey o an algılanan şeyin ötesinde farklı olan bir şeyi daha düşündürcektir. Sokrates burada bir şeyin anımsanmasını önceden öğrenilip unutulmuş bir şeyin zihinde yeniden canlandırılması olarak ifade eder (Temizkan, 2016: 221). Phaidros diyalogunda da firavuna bilgi ve belleğin ilacı olarak yazının sunulmasına karşı Tanrı Theuth bu keşifle artık belleği çalıştırma ihtiyacının ortadan kalkacağını ve artık unutkanlık çağına başlayacağını dile getirmiştir (Kanca, 2020: 536). Dolayısıyla bellek hatırladıklarımızla birlikte unuttuklarımızın da ev sahibidir. Belleği anımsamak, biriktirmek ve yeniden inşa etme işlevleriyle birlikte ele alan Aristoteles’e göre ise hatırlamanın konusu olan şeyler önceden deneyimlenmiştir (Aristoteles, 2000: 293). Benzerlik, zıtlık ve yakınlıkla ilişkili çağrışımların zihne yansmasıyla hatırlama olayı gerçekleşir. Geçmişte yaşanan olaylar belleğin imgeleri sayesinde anımsama aracılığıyla bugüne taşınmaktadır.

Hafızanın orta çağa yansıması Augustinus'un İtiraflar'ındaki "Tanrı'nın bir zamanı var mıdır?" (2014: 393) sorgulamasında açığa çıkar. Augustinus'a göre, zamanın yaratıcısı olan Tanrı tüm zamanların sahibi olduğu için O'nu belli bir zamanla sınırlandırmak mümkün değildir. Geçmiş ve geleceğin anlamı yalnızca şimdinin imkânında mevcuttur.

Gerçek şeyler anlatıldığında geçmişte olan biten şeylerin kendileri değil, bellekten çekilip çıkarılan, ama zihinde duyular aracılığıyla işlenmiş olan onların imgelerinden oluşan sözcükler. Artık var olmayan benim çocukluğum bu şekilde artık var olmayan geçmiş zaman içindedir. Oysa anımsadığım ya da anlattığımda onun imgesini şimdiki zaman içinde görüyorum, çünkü halen benim belleğimin içindedirler. (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996: 53)

Yukarıdaki alıntı geçmişin şimdiki zamanın içinde düşünülmesiyle canlanabilmesi anlamına gelmektedir. Belleğin gücü sayesinde geçmişte yaşanan herhangi bir olay şimdiki zamanda da yer alabilir.

Descartes'in doğru bilgiye ulaşmak için kullandığı şüphe yönteminin çevresinden de bellek kavramına ulaşmak mümkündür. O, her şeyden önce insana düşünmesini salık verir. "İnsan nedir?" sorusunu düşünen bir varlık olması üzerinden betimlemeye çalışan Descartes insanın düşünebilme yetisini kuşku duyması, sorgulaması, onaylaması, reddetmesi, duyumsaması gibi edimlerin yanı sıra bir şeyi imgesel olarak tasarlayabilmesiyle de ilişkilendirir (Descartes, 1984: 39). Bir şeyin imgesel olarak tasarlanabilmesi için önceden algılanıp zihinde saklanan şeylerin belli bir zamanda açığa çıkarılması gerekir.

Tüm düşünce sistemini doğal nedenlerle ilişkilendiren Hobbes, tıpkı Descartes gibi nesnelere duyu organları aracılığıyla insanlar üzerinde çeşitli etkiler meydana getirebileceklerini düşünür. İnsanın duyu organlarıyla edindiği bir bilgi, deneyim belli bir zamanda silikleşmeye başlamışsa da belleğin gücü sayesinde olmadık bir anda etkisini sürdürmeye devam eder. Ayrıca Hobbes gerçekleşmesi istenilene yönelik duyulan bir inanç ifadesi olarak imgelemi, belleğin sınırlarında gerçekleşmesi mümkün olan düşünceden ayırır.

Bazen, insan kaybettiği bir şeyi arar ve ona nerede ve ne zaman sahip olduğunu bulmak için; yani, aramaya başlayacağı belirli ve sınırlı bir zaman ve yer bulmak için, zihninde, onu kaybettiği yer ve zamanda geriye doğru gider. Buradan hareketle, hangi iş nedeniyle veya başka hangi vesileyle onu kaybetmiş olduğunu bulduğu için, düşünceleri bu yer ve zamanlar üzerinde gezinir. Buna hatırlama veya akla getirme deriz: Latinlerin buna, sanki geçmişte yaptığımız işlerin bir yeniden öğrenilmesi gibi, *reminiscentia* derler. (Bakırcı, 2008: 38)

Zaman kavramını saniye, dakika, saat gibi niceliksel anlamlardan farklı bir şekilde yorumlayan Bergson'a göre zaman öznelidir. Yaşanılan zaman üzerinden hareket ederek sürenin bilinçle ilişkisini öne çıkarır. İnsanın sürekli değişimiyle arkasından sürüklediği geçmiş zamanla bilhassa yaş aldıkça şimdinin ağırlaşan yüküne dönüşmektedir (Eroğlu, 2002:88). Geçmişte yaşanan ayrıntıların şimdiye katılmasıyla anın gerçek algısı hiçbir zaman tamamen şimdiye ait değildir. Bireysel bilinç, geçmiş ve şimdi arasında salınan şeyler hakkında öznel bilginin oluşmasına katkı sunar. Gerçek belleği bilinçlilik haliyle kendinden bellekten ayıran Bergson düşüncesinde bellek şimdinin içinde mutlak geçmişteki haliyle hareket eder (Bergson, 2011: 27).

Düşünce tarihinde yürütülen çalışmalardan anlaşılacağı üzere bellek bireysel, toplumsal, kültürel ve tarihsel pek çok açıklamaya sahiptir. Bellek bazen doğrudan bir anımsama bazen geçmişin mutlak bir görüntüsü bazen de geçmişle gelecek arasındaki bir köprüdür. Bu doğrultuda birey gibi yaşanılan mekânların da bir belleği olduğu gibi bu belleğin de birey üzerindeki etkileri mevcuttur.

İNSANIN ANI YARATMA İHTİYACI

İnsan yaşadığı şimdinin bir gün hatırlayacağı bir anıya dönüşeceğinin bilincinde olmasa da o anı hatırlamaya değer kılan mekân, kişiler, hissedilen duygu vb. pek çok ayrıntının bu hatırlama üzerinde

etkisi vardır. Bu nedenle insanın bazı anıları oldukça açık ve net iken bazıları bulanık veya eksiktir. Zamana ilişkin belli bir farkındalığın geliştiği ileriki yaşlar bir anlamda önceden yaratılan anıların hatırlanması ve onlar üzerine düşünüp yeniden bir yaşama anlamına gelmez mi? Belleğin bir köşesine öylece itilmiş çocukluk, ilk gençlik anıları nasıl olur da belli bir zamanda insan zihninde yeniden canlanabilir? Yaşam süresince zihnin hafıza mekânlarında konumlanan anılar insanın iletişim kurma, sorun çözüme, sosyal gereksinim ve kendini gerçekleştirme gibi çeşitli psikososyal ihtiyaçları doğrultusunda yeniden hatırlanır. Neyin, neden ve nasıl hatırlandığına yönelik farklı gereksinimler, hatırlamanın da farklı biçimlerini türetmektedir. Bu nedenle anıların açığa çıkmasında bazen kolektif hafıza çalışırken bazen de iletişimsel hafıza çalışabilir.

Zihnin en önemli yetilerinden biri olan hatırlama işlevi sayesinde bir anlamda yeniden bilince gelen anılar insanın kendi deneyiminin bir ürünüdür. Bu nedenle hatırlamanın çerçevesi bilişsel, kültürel, kentsel ve iletişimsel bir inşa olsa da anılar nihayetinde kişiseldir demek yanlış olmaz. Kendilikle güçlü bir biçimde ilişkilendirilen otobiyografik bellek, kişinin geçmiş yaşamında belli yer ve zamanda gerçekleşmiş bir olaya ait açık belleğinin bir ifadesidir. (Sayar, 2011: 20). Kimlik ve benlik geliştirme süreciyle bağlantılı olan bu bellekte temelde bireyin geçmişten bugüne “ben” olmasında etkili olan yaşanmışlıklar dikkat çeker. Bireyin yaşamını ve kim olduğunu anlamaya yönelik duyduğu ihtiyaca karşılık otobiyografik bellek, bireye hem geçmişle ilgili hem de geleceğe ilişkin gerekli enformasyonu sağlar.

Zamanın ve mekânın da anıların hatırlanmasında önemli bir etkisi olduğu söylenebilir. Tümüyle unutulduğu düşünülen anıların zamanın ve mekânın özellikleriyle birlikte hatırlanması hatırlamanın bütünsel bir şekilde gerçekleştiğini gösterir. Bu nedenle unutulduğu düşünülen anıların o anları hatırlatan zamansal ve mekânsal bir dokunuşla birden hatırlanabilmesi şaşırtıcı değildir. Bugün geçtiğiniz bir sokaktaki herhangi bir ayrıntıyı hatırlamazken yıllar önce arkadaşınızla yürüdüğünüz bir caddede ışıkların yüzünüzü aydınlattığını anımsamanız anı yaratmada mekânın ve zamanın ne denli önemli olduğunu kanıtlamaktadır. Diğer yandan hatırladıklarımız gerçek anın yalnızca bir kopyasıdır ve insan hatırladıkça anılar silikleşir. Zamanla anıların formu, anlatımı ve hissettirdikleri değişmeye başlar. Yani temelde bir anının her hatırlanması yeni bir anlatış ve duygu durumudur (Dobrin, 2013).

BELLEK, İLETİŞİM TEKNOLOJİLERİ VE KENT

Toplumu bir arada tutan ortak değerlerin yaratılması geçmişten günümüze iletişim ve medya olgusuyla bağlantılı bir konudur. Aynı zamanda iletişimsel bir fenomen (Sell, 2012: 206) de olan kültürel belleğin inşası, yeniden canlanması veya sonraki kuşaklara aktarılması iletişim süreçleri ve medyanın olanaklarıyla belirlenir. Çeşitli yöntemlerle bilgilerin toplanması, kayıt altına alınması ve sonraki kuşaklara aktarılması toplumu tümünden etkileyen bir iletişim pratiğidir (Rayudu, 2010: 7). Sanko (2016), Rigney (2006), Erll (2006) gibi düşünürler bu pratiğin kültürel belleğin tüm aşamalarında önemli bir işleve sahip olduğu görüşünü destekleyen benzer düşünceler üretmişlerdir.

Kolektif hafızanın canlılığına katkı sunan (Stainforth, 2016: 323) müzeler aynı zamanda hatırlamayı da mümkün kılan alternatif mecralardır. Mağara duvarlarına çizilen resimlerle başlayan kolektif kültürü kendinden sonrakilere aktarma çabası bugünün teknolojik imkanlarında bambaşka boyutlara ulaşmaktadır. Bu doğrultuda hafıza mekânların temsili olan müzelerin günümüzün iletişim teknolojilerinin sunduğu imkanlarla dönüşmesi kaçınılmazdır. Teknoloji sayesinde insanları bir arada tutan ortak kültürün sürekli aktarımını mümkün kılan gelişmelerin yaşanması bir anlamda sınırsız ve sonsuz bir kültürel belleğin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Bu doğrultuda Taşkıran'ın (2022) kültürel belleğin aktarımında dijital medyanın etkilerini incelediği çalışmasının sonuç bölümünde dile getirdiği şu sözler iletişim teknolojilerinin kültürel bellek üzerindeki önemini açık etmektedir:

Kültürün süreklilik ve değişebilirlik özelliği doğrultusunda kültürel bellek çalışmalarının gerçekleştirilmesi ve özellikle de iletişim yoluyla kültürel bellek aktarımının incelenmesi gereklilik taşımaktadır. Kültürel bellek aynı kültüre sahip insanların kültürel öğeler hakkındaki

bilgileri, deneyimleri ve iletişimleri doğrultusunda gelişen ortak hafızaya işaret etmektedir. Kültürel bellek, kültür öğelerinin hatırlanması, tekrarlanması, yorumlanması, anlamlandırılması ve canlandırılması gibi her biri iletişimle bağlantılı faaliyetler sonucunda oluşmakta ve nesilden nesile aktarılmaktadır. Bu nedenle de kültürel bellek ve kültürel bellek aktarımında iletişimin oldukça önemli bir rolü bulunduğu söylenebilmektedir. (Taşkiran, 2022: 21-22)

İletişim teknolojilerinin gelişmesinin kültür üzerine olan doğrudan etkisi hem bireysel anlamda hem de kültürel belleğin dijitalleşmesi süreciyle de görünür bir hal almaktadır. Bu çalışmanın da konusu olan açık hava müzesi deneyiminin dijitalleşmenin olanaklarında o kentle temas eden her insana sonsuza dek aktarılabilmesi yeni medya teknolojilerinin bellek çalışmalarındaki konumunun önemini göstermektedir.

Kent ve medya ilişkisi birçok farklı açıdan incelenebilir, bunların arasında en çok araştırılmış olan konu kentin medyada temsilidir. Ancak bu makalenin odaklandığı kent ve iletişim ilişkisi kentin kendisinin bir iletişim ortamı olarak incelenmesidir. Makalenin giriş bölümünde alıntılanıldığı üzere Friedrich Kittler bu yaklaşım konusunda en ilham verici yazarlardan biri olmuştur. Kentin iletişim sağlayan ağlardan oluştuğu fikri üzerine kurulan bu yaklaşım doğrultusunda, kent farklı türde birçok mesajın iletildiği bir ortamdır. Telgraf direkleri ile başlayarak, baz istasyonlarına dek süren sürecin yanı sıra şehrin içinde yer alan reklam panoları, karekodlar gibi iletişim araçları bu duruma en temel örnektir. Akıllı şehir teknolojileri de şehirde yepyeni bir ağ oluşturarak kent-iletişim ilişkisinin incelenebileceği yepyeni bir alan yaratmıştır. Kent ve iletişim pratiklerinin incelenmesinde güncel yaklaşımlardan biri de şehrin iletişim pratiklerinin gerçekleşmesine elverişli durumda olmasını işaret eden “communicative city” kavramıdır (McQuire&Wei 2021) (Jeffres 2010). Ancak bu makalede kentin daha farklı bir ağ üzerinden, burada yaşayanların kent ile ilgili deneyimlerinin oluşturduğu farazi ağ perspektifinden incelenmesi önerilmektedir. Somut bir varlık olmayan, otobiyografik hafızanın ürünü anıların iletişim teknolojileri geliştikçe farklı ortamlarda muhafaza edilmesi mümkün olmuştur. Bu makalede örnek olay olarak analiz edilen Offenes Heimatmuseum Billerbeck projesi de şehri oluşturan birçok ağdan biri olan şehir ile ilgili anıları dijital iletişim teknolojileri sayesinde hem çevrim içi hem de çevrim dışı ortamları kullanarak hibrit bir şekilde bir araya getirmiş, Kittler’in şehrin ağlardan meydana gelen bir medyum olduğu düşüncesi doğrultusunda incelenebilecek bir örnek vaka oluşturmuştur.

ÖRNEK OLAY: OFFENES HEIMATMUSEUM BILLERBECK¹

Kentin hem hafıza hem de medya ile bağlantıları bulunur. Hafızanın mekân ile ilişkili bir kavram olduğunu yazan Simon Sleight’a göre anılarımızı mekânlarla ilişkilendiririz (2018). Bu açıdan baktığımızda şehir, orada yaşayanların anıları ile ilişkilendirildiği bir mekânlar bütünü olarak da yorumlanabilir. Şehri ve şehre ait olma hissini, mekânlarla ilişkilendirilmiş anılar üzerinden araştırmak için 2020-2021 yılları arasında gerçekleştirilen OHB (Offenes Heimatmuseum Billerbeck/ Billerbeck Açık Hava Haymat Müzesi) projesi örnek olay olarak seçilmiştir.

¹ Offenes Heimatmuseum Billerbeck, 2020-2021 yıllarında Kuzey Ren-Vestfalya Eyaleti İç İşleri, Belediye İşleri, İnşaat ve Dijitalleştirme Bakanlığı’nın sağladığı fon ile Kunst und Kultur Verein Billerbeck tarafından uygulanmıştır. <https://heimatmuseum-billerbeck.de/>



Şekil 1. Açık Hava Müzesinin Bir Eseri
Kaynak: Dilara Tekrin Arşivi (2021)



Şekil 2. Paneller ve Üzerindeki Kodlar
Kaynak: Dilara Tekrin Arşivi (2021)

OHB projesi kapsamında, Almanya Kuzey Ren Vestfalya Eyaleti'nde bulunan 12.000 nüfuslu Billerbeck şehrinin sakinlerinden, kendilerini “evde”, “haymatlarında” hissetmelerini sağlayan, şehirdeki herhangi bir mekânı ve bu mekânla ilişkilendirdikleri anılarını anlatmaları istenmiştir. Katılımcıların sağladığı birincil veriler kullanılarak kurulan hibrit açık hava müzesi, dijital iletişim teknolojilerinin yardımıyla çevrim içi ve çevrim dışı uzamlar üzerinde kurulmuştur. Bu müzenin tüm eserleri, bu şehirde yaşayanların şehir ile ilgili anılarından oluşmaktadır. Şekil 1’de görüleceği üzere, şehrin içine paneller kullanılarak yerleştirilmiş bu anılara sadece bir sanatçı tarafından

tasarlanmış görsellerin üzerinde bulunan Şekil 2’ de görülen QR ve NFC kodları taranarak erişilebilir.

Bu makalenin saha araştırması sürecinde OHB ziyaret edilmiş, panoların üzerindeki kodlar taranarak karekodların erişim sağladığı tüm anılar toplanmış, Billerbeck şehrinin tarihi ve kültürü hakkında kitap, dergi, broşür gibi ikincil veriler kullanılarak araştırma yapılmış, şehirde geçirilen süre boyunca şehrin fotoğrafları çekilerek görsel bir arşiv oluşturulmuştur. Ayrıca çeşitli türden etkinliklerde şehrin sakinleri ile birlikte zaman geçirilerek şehrin ve sakinlerinin şehirle temasının daha iyi anlaşılmasına çalışılmıştır. Akabinde projenin çıktısı olan karekodlar üzerinden ulaşılan anılar makalenin her iki yazarı tarafından da ayrı ayrı incelenerek birçok katılımcının anılarında tekrarlanan anlamsal örüntüler belirlenmiş, katılımcıların en çok üzerinde durduğu anılar belli başlıklar altında incelenmiştir.

BULGULAR

Şehrin sokaklarında, OHB projesinin çıktısı olarak yer alan müze sayesinde bu şehirden yolu geçen herkes burada yaşayanların şehir ile ilgili samimi anılarını keşfederek şehri ve şehre ait mekânları deneyimleyebilir. Aşağıda, şehir sakinlerinin proje kapsamında paylaştığı bu anıların kent ve bellek çerçevesinde değerlendirilmesi sonucunda belirlenen anlamsal örüntüler örnekler eşliğinde açıklanmıştır.

Kentin zamanlarına bütüncül bir yaklaşım

Şehirlerin tarihini, geçmişini aktarmak amacıyla yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kurulmaya başlayan yaşayan tarih müzeleri, bir şehrin tarihinin belli bir diliminin seçilmesi ve şehrin o zamandaki görüntüsünün, o zamanki kültürel manzarasının temsilinin oluşturulması esasına dayanır. Kısacası isminin aksine bu müzelerin yaşadığını öne sürmek oldukça güçtür çünkü sadece kendileri için belirlenen zaman dilimini yansıtır, bir şehir gibi dinamik değildir. Oysaki bir şehrin tarihi, orada yaşanmış deneyimlerin, anıların tekrar ve tekrar sahnelenmesinden ziyade hayatın akışı içinde yer almaya devam etmesi yoluyla daha etkili bir şekilde aktarılabilir. OHB de, böyle bir yaklaşımla şehrin geçmişi ile ilgili birincil kaynaklardan elde edilen bilgiyi, dinamik şehir hayatının içine yerleştirmiştir. Böylece OHB’yi oluşturan eserler yani şehir sakinlerinin deneyimleri, yaşayan tarih müzeleri örneğinde olduğu gibi belli bir zaman dilimine hapsedilmemiştir tam tersine Billerbeck’te akıp giden yaşamın içinde yer almaya devam etmektedir. Bu durum OHB katılımcılarının bir kısmının şehir ile ilgili anılarına ev sahipliği yapmış olan Freibad Billerbeck (Billerbeck Halk Havuzu) üzerinden örneklenebilir: Bu havuz tesisi, müzede yer alan anılar içinde, şehirde genç çiftlerin tanışarak romantik bir ilişkiye başladıkları yerlerden biri olarak öne çıkmıştır. Bu kişilerden biri olan E.N. mutlu bir beraberlik yaşadığı kız arkadaşıyla bu havuzda tanıştığını, bu yüzden havuzun her zaman kendisi için özel bir yer olarak kalacağını söyler.

Ancak projenin en yaşlı katılımcılarından biri olan H.N.’nin havuz tesisiyle ilgili aktardıklarından öğreniriz ki açık hava havuzunun daha eski yıllarda Billerbecklilerin gönül ilişkilerine zemin hazırlaması mümkün olmamıştır, zira bu katılımcının gençliğinde havuz, kadın ve erkeklerin ayrı ayrı kullanması gereken bir tesistir. OHB gibi bir proje aslında şehrin resmi tarihinden önce katılımcılarının samimi ve kişisel anılarına odaklanmış olsa da bu kişisel anıların üzerinden şehrin geçmişini açık hava havuzu örneğinde olduğu gibi okumak mümkündür. Üstelik bu okuma yaşayan tarih müzelerinde olduğundan çok daha gerçek ve hayatın dinamik yapısına da yer veren bir pratiktir. Geçmiş, aktarılan anılar aracılığıyla günümüze gelmiş, tekrar şehrin sokaklarına yerleşmiştir ve OHB panelleri herhangi bir doğal felaket ya da vandalizm yüzünden yok olmadıkça şehrin içindeki yerini koruyacaktır.

OHB’nin şehrin farklı zamanlarını bir araya getiren çok katmanlı yapısına bir başka örnek ise şehrin değirmen çarkı ve değirmenci evidir. K.A., çocukluğunda tahtadan yaptıkları gemileri yamacında yüzdürerek oyun oynadıkları değirmen çarkını ve yanındaki değirmen binasını Billerbeck şehrinde kendini en çok ait hissettiği yerlerden biri olarak anlatır. Aynı konum başka bir katılımcı olan W.R. için de unutulmaz bir mekân olmuştur: W.R.’nin ilk çocukluğunda orada yaşayan değirmenci 1950

yılında taşınmış ve değirmen evi 1970’lerde yıkılmıştır ama hala yerinde duran değirmen çarkının ona anımsattıkları değişmemiştir. Çok daha genç bir katılımcı olan K.A. için de aradan geçen yıllara rağmen değirmen çarkı hâlâ özel bir yerdir. Çocukluğunda, dönerken çıkardığı gıcırıtımın sesi ailesiyle oturduğu eve kadar ulaşan değirmen çarkını, bugün de yürüyüşe çıktığında ziyaret etmekte, çarkın dönüşünü izlemekte ve dönerken çıkardığı sesleri dinlemektedir. Değirmen, geçmişten, W.R.’nin çocukluğundan yani neredeyse yüzyıl önceden günümüze taşınan anılara ev sahipliği yapmaktadır, değirmenin kendi de şehirdeki hayat gibi zaman içinde az da olsa değişmiştir ancak OHB’nin eserlerinden biri olarak şehrin güncel sahnesinde tüm zamanlardaki halleriyle beraber tekrar yerini almıştır.

Bir şehirle ilgili anıların sadece bir zaman diliminde sıkışıp kalamayacağını müze dahilindeki en güçlü kanıtı “Bei Jöppi” isimindeki artık var olmayan bir pub’dır. Bira bahçeleri ve publar, Almanya’da gündelik yaşam açısından önem taşıyan mekânlardır, şehrin sakinleri mesai saati sonrasında bu mekânlara giderek sosyalleşir, arkadaşları ile zaman geçirirler, Jöppi isimli pub da Billerbeckliler için uzun yıllar boyunca böyle bir mekân olmuştur. OHB katılımcıları Bei Jöppi’nin sosyalleşmeyi sağlayan bir mekân olduğunu belirtmişlerdir ancak pub’ın işletmecisi olan Jöppi’nin emekli olmasıyla mekân el değiştirmiştir ve OHB katılımcıları onun eksikliğinin hissedildiğini ve Bei Jöppi’nin birçok açıdan eskisi gibi olmadığını belirtmişlerdir, hatta “Billerbeck lebendig” (Yaşayan Billerbeck) isimli dernek buradaki sosyal hayatı canlı tutmak için düzenli etkinlikler organize etmektedir.

Yukarıda verilen örnekler ışığında, OHB’nin zamanlar arası bir müze oluşturmayı başardığı öne sürülebilir, çünkü müzede yer alan mekânlar ile ilgili anılar Billerbeck’in farklı zamanlarında yaşanmıştır ve bu farklı zamanlarda yaşanan deneyimler, hatıralar hep beraber bir panel üzerinde yer alarak kent belleğinin zaman faktörü açısından bütüncül temsilini mümkün kılmıştır.

Hatırlanmak istenecek hikâyeler: Başarılar, nostalji ve çocukluk anıları

OHB katılımcılarının hangi anıların müzede paylaşılmasını tercih ettiği de bu çalışma açısından önem taşımaktadır. Zira bu anılar müze sayesinde şehir sokaklarına sabitlenerek şehrin geleceğinde de yer alması katılımcılar tarafından uygun görülmesi, üstelik katılımcı tarafından kendi ismiyle beraber hatırlanacak olması bilinciyle seçilmiştir. Müzeye dahil edilmesi amacıyla Billerbeckliler tarafından aktarılan anıların bireylerin başarı ve mutluluk hikâyelerini içeren ya da Billerbeck’in değerlerini yücelten anılar olduğu görülmüştür. Örneğin J.S. isimli katılımcı, şehirle ilgili bir anısı olarak renovasyon sürecinde aktif olarak yer almış olduğu Şekil 3’te görülen, güncel ismi “Kapelle der Friedfertigkeit” (Barış Şapeli) olan anıtın önceki ismini nasıl değiştirdiklerini aktarmıştır. Bu anıt daha önceden “Kriegerehrenmal” (Savaş Anıtı) olarak anılıyormuş ve resmi kayıtlarda da bu şekilde yer alıyormuş. Anıt 1. Dünya Savaşı’nda hayatını kaybeden askerlerin anısına dikilmiş ancak J.S.’nin de aralarında bulunduğu gönüller tarafından bu anıtın adının değişmesi gerektiğine çünkü sadece 1. Dünya Savaşı’nda değil, 2. Dünya Savaşı ve savaşı izleyen süreçte öldürülen savaş esirlerinin, sivillerin de anılması gerektiğine karar verilerek ve bir anıtın savaş yerine barışa odaklanması gerektiği düşüncesiyle anıtın ismi Barış Şapeli olarak değiştirilmiştir. Bu anı, Billerbecklilerin barışa verdiği öneme, Almanya’nın geçmişindeki hataları onarmak için gösterdikleri samimi çabaya bir örnektir bu bağlamda da şehrin ve şehrin sakinlerinin saygınlığını göstermektedir, müzede yer alan anılardan biri olarak Billerbeck’in geleceğinin de bir parçası olacaktır.



Şekil 3. Kapelle der Friedfertigkeit (Barış Şapeli)
Kaynak: Dilara Tekrin Arşivi (2021)

Sadece şehrin değil şehirde yaşayan bireylerin kendi geçmişleri ile ilgili hatırlanmasını istedikleri, şehrin sonsuza dek bir parçası olarak kalacak anılarını, kendilerini mutlu eden, nostaljik, çoğunlukla da çocuklukları ile ilgili anılarından seçmiş olmaları şaşırtıcı değildir. I.G.'nin şehrin dış dünyayla bağlantısını sağlayan tren istasyonu ile ilgili anısı bu duruma bir örnek oluşturmaktadır. Billerbeck çok küçük bir şehirdir ve bugün bile birçok ihtiyaç için yakındaki daha büyük şehirlere ulaşmak gerekmektedir, başka bir şehre seyahat etmek gerektiğinde tren ile 40 dakikalık bir yolculuk yaparak Münster şehrindeki istasyona varmak gerekir. Bu nedenle tren istasyonu şehrin geçmişinde de bugününde de büyük bir öneme sahip olmuştur, müzeye katılımcılar tarafından sağlanan hikâyeler de bunu desteklemektedir. Birçok kişi için işlevsel anlamda önemli olan tren istasyonu ile ilgili I.G.'nin aktardığı anı ise çocukluğundan eğlenceli ve samimi bir hikâyedir, I.G.'nin büyükannesi Hannover'deki evine dönebilmek için önce Billerbeck'ten Münster'e giden trene binmeli ve Münster'de Hannover trenine aktarma yapmalıdır. Trene geç kalma endişesiyle aksilemiş olan büyükanne, treni yakalamak için istasyona kadar gençleri şaşkına çeviren o kadar büyük bir hızla koşmuştur ki fark etmeden binmesi gereken trenden bir öncekini yakalamıştır. I.G. büyükannenin bu aceleciliği yüzünden Münster'de aktarma yapacağı treni uzun bir süre beklemek zorunda kaldığını ekleyerek bu anıyı asla unutmayacağını belirtmiştir. Müzede yer alan bu anı sadece I.G. ve ailesi tarafından değil, gelecekte bu tren istasyonunun önünden geçerek QR kodu tarayan herkes tarafından öğrenilecek ve Billerbeck'in bir parçasını oluşturacaktır.

H.J.'nin şehrin önemli lokasyonlarından biri olan Der Ludgerus-Brunnen (Aziz Ludgerus Çeşmesi) ile ilgili hikâyesi de çocuklukta yaşanan deneyimlerin kent ile ilgili anılar arasındaki yerine bir örnek teşkil etmektedir. Aziz Ludgerus Çeşmesi, hikâyeye göre, Billerbeck tarihinin en ünlü ve önemli kişisi Aziz Ludgerus'un fakir ve kirliliği bir kadının yıkanacak su bulabilmesi için bir mucize ile derinleştirmiş olduğu bir kuyu ve daha sonrasında azizin anısına yaptırılmış bir çeşmenin bulunduğu, Billerbeckliler için kutsal bir yerdir. H.J. küçük bir çocukken, açık ve derin kuyu nedeniyle oraya gitmesi yasaktır, ancak H.J. ve ağabeyi bu yasağı çiğneyerek kuyunun yakınına giderler ve kuyuya düşen H.J.'nin hayatını ağabeyinin hızlı müdahalesi kurtarır. H.J. ailesine yasak kuyuya gitmiş olduklarını itiraf etmenin kuyunun soğuk suyuna düşmekten daha can sıkıcı olduğunu da ekler. Bu örnekte olduğu gibi bir şehir için, bir ülke için büyük tarihi, sosyal ya da kültürel önemi olan mekânlar bazen orada yaşayanlar için resmi öneminden başka anılar da barındırabilirler. Bu otobiyografik anılar, yazılmış resmi tarihten daha az değerli değildirler ve resmi tarihle beraber bir kentin belleğini oluşturan elementler arasında yer alırlar.

Bireylere özel biricik anlamlarıyla anılan mekânlar

Kentlerdeki bazı mekânlar, tarihi önemi, işlevselliği ya da unutulmaz bir olaya ev sahipliği yaptığı için değil, birey açısından özel bir anlam taşıdığı için otobiyografik bellekte yer alır. Bu mekânların özel bir anlam taşımasının sebebi, kişinin özel hayatı, duygusal süreçleri ile alakalı olabilir. Örneğin

S.J. burada yaşayan çoğu kişinin aksine Billerbeck'te doğmamış, şehre daha sonradan taşınmıştır. Şehrin en büyük ve canlı caddesi olan Lange Strasse üzerinde bulunan iki bankın kendisi için çok özel olduğunu anlatır. Buraya yeni taşındığı için kimseyi tanımadığı günlerde bu bankta oturarak şehirdeki hayatın akışını, Billerbecklilerin gündelik koşturmacasını izlediğini ve bu nedenle şehre alışma sürecinde bu bankların kendisi için büyük önemi olduğunu paylaşır, S.J.'nin bu şehrin bir sakini haline gelme sürecinin bir sembolü olan bu banklar, müzede ve kent belleğinde yerini almıştır. A.W. için de şehrin en özel yerlerinden biri bir banktır, bu bank Berkel Nehri'ndeki bir banyo havuzunun kenarında bulunmaktadır ve A.W., buranın adeta insanı mola vermeye, yüzen ördekleri seyrederek sakinleşmeye davet ettiğini belirtmiştir. Yukarıda detaylı bir şekilde bahsedilmiş olan ve Şekil 4'te fotoğrafı yer alan Ludgerus Çeşmesi de C.G. için özel bir yerdir, burayı bir inziva köşesi gibi gördüğünü, düşüncelerini toparlamak ve sakinleşerek huzurlu hissetmek amacıyla burada zaman geçirmeyi sevdiğini söylemiştir. Tüm bu yerler ve burada yaşayan insanlar için taşıdığı anlamlar, Billerbeck kentinin parçaları olarak müzede yer almaktadırlar.

TARTIŞMA

Yukarıda iletilen bulgular, kent belleğinin yanı sıra kent sakinlerinin anılarından oluşan ağın özellikleri hakkında da bilgi vermektedir. İlk alt başlıkta ifade edildiği üzere, bu farazi ağ lineer zamandan bağımsızdır, bir mekânın farklı zaman dilimlerinde ev sahipliği yaptığı anıların hepsini birden barındırarak kentin farklı zamanlarına dair deneyimleri bir araya getirir. Bu açıdan bakıldığında bir şehir sınırları içinde bulunan herhangi bir mekân her an yeni bireysel deneyimlere ev sahipliği yapmaya devam ettiği için, bu deneyimlerin oluşturduğu varsayımsal ağın da aynı kent gibi her an genişlemeye ve değişmeye devam ettiği öne sürülebilir.

İkinci olarak, katılımcılar tarafından müzeye sağlanan anıların, deneyimlerin genelde kişiye ya da kente gurur verecek örnekler olduğu görülmüştür. Bireyin kendisi için pozitif anlamlar içeren deneyimlerini hatırlamaya yatkın olması yeni bir bilgi olmasa da bu durum, Sleight'ın da belirttiği üzere kent belleğinin her zaman taraflı olması argümanı ile paralellik içindedir (2018). Bir diğer yandan bu taraflılık hali kent ile ilgili deneyimlerin bir kısmının göz ardı edilmesine sebep olabilir. OHB örneğinde olduğu gibi şehir sakinlerine olumlu duygular çağrıştırmayan bazı anı ve deneyimler anıların oluşturduğu varsayımsal ağın dışında kalabilir.

Son olarak bireylerin kişisel sebeplerle özel anlamlar yüklemiş olduğu mekânların da bu ağın bir parçasını oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu durum kentin varlığı açısından tek bir kişi için bile özel bir anlamı olan mekânlarla ilgili samimi hatıraların ne kadar değerli olduğunun bir göstergesi olarak okunabilir. Makalenin başında Kittler'den alıntılandığı üzere kent, yapıların etrafında oluşmamakta, OHB örneğinin de gösterdiği gibi, kentin içinde yaşayanların samimi ve bireysel deneyimlerinin değerli bir parçası olduğu ağların bütününden oluşmaktadır.

Bulguların değerlendirilmesi sonucunda kenti oluşturan sayısız ağlardan biri, orada yaşayanların ve hatta bir şekilde orada bir anlığına bile bulunmuş olanların deneyimlerinin, anılarının oluşturduğu bir ağ ise, bu ağın kesin ve nihai olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır. Çünkü, Billerbeck şehrinin repertuarında, katılımcıları tarafından OHB projesine sunulan deneyimler olduğu kadar, unutulmak istenen ya da yeterince "iyi" olmadığı için projeye dahil edilmeyen deneyimler de bulunmaktadır. Bu doğrultuda teoride, OHB projesinde de uygulandığı gibi şehrin mekânları ile ilgili farklı zamanlarda yaşanmış deneyimlerin bir araya toplanması yoluyla şehrin bütüncül bir temsilinin oluşturulabileceği ama bireylerin hatırlamayı ve başkalarıyla paylaşmayı tercih ettikleri deneyimler kısıtlı olacağı için bunun pratikte mümkün olmayabileceği söylenebilir. Diğer yandan, teorik anlamda OHB projesi küçük ölçekli bir pilot proje olarak görülebilir, bir şehirde yaşayan ya da yaşamış olan herkesin şehrin mekânları ile ilgili tüm deneyimlerini bir araya getirmek mümkün olsa, şehrin tasvirinin elde edileceği öne sürülebilir.

SONUÇ

OHB'nin Billerbecklilerin anıları ve deneyimlerinden oluşturmuş olduğu çevrim içi ve çevrim dışı uzamlara yayılan ağın, kent belleğini hibrit bir ortama taşıyan bir model oluşturduğu öne sürülebilir.

OHB ve olası benzeri modeller Kittler'in bahsettiği "ağlardan oluşan kent" argümanına bir örnek teşkil edebilir. Kentlerin bu yaklaşım ile modellerinin oluşturulması ve bunlar üzerinde araştırma yürütülmesi kent çalışmaları alanına katkı sağlayabilir.

Kent ve bellek kavramının ilişkisi bağlamında Billerbeck Açık Hava Müzesi (OHB)'nin örnek olay olarak analiz edilmesi, müzenin eserlerinin yani Billerbecklilerin bu kente ait mekânlarla ilgili anılarının ve deneyimlerinin incelenmesi sonucunda: Bu anıların kentin sadece şimdiki zamanına değil, geçmişindeki birçok farklı zaman dilimine de yayıldığı, bireylerin şehirle ilgili hatırlamak istedikleri ve müzeye dahil edilerek başkaları tarafından da öğrenilmesine uygun gördükleri anıların genellikle nostalji ve çocukluklarından öğeler içerdiği görülmüştür. Ayrıca katılımcılar tarafından müzeye sağlanan anıların bir kısmının şehrin sadece kendileri için bir anlamı olan, kültürel ya da tarihsel bir özelliği bulunmayan ama bireylerin yaşam yolculuklarında önemli anlamlar yükledikleri yerlerle ilişkili olduğu saptanmıştır. Bu nedenle, bir şehir hakkında araştırma yaparken resmi, bilimsel ve yazılı kaynakların yanı sıra OHB projesinde küçük ölçekte uygulandığı gibi şehir sakinlerinin bireysel anılarının da araştırmaya dahil edilmesi kentin tanımlanması açısından başka yöntemlerle sağlanamayacak bir katkı sunacaktır.

KAYNAKÇA

- Aristotle. (2000). *On soul parva naturalia on breath*. (Çev. W.S. Hett). Harvard University Press.
- Aristoteles, Augustinus, Heidegger. (1996). *Zaman*. (Çev. Saffet Babür). İmge Kitabevi.
- Bakırcı, F. (2008). Hobbes'ta sözleşmenin kökeni akıl mıdır? *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 63 (03), 1-48. DOI: 10.1501/SBFder_0000002071
- Bergson, H. (2011). *Metafiziğe giriş*. (Çev. Atakan Altınörs). Paradigma Yayıncılık.
- Taşkıran, H. B. (2022). Kültürel bellek aktarımında dijital medyanın kullanımı: Türkiye'nin en çok ziyaret edilen müzeleri üzerine bir inceleme. *Global Media Journal TR Edition*, 12 (24), 1-28.
- Church, S. H. (2015). A Rhetoric of remix. In E. Navas, O. Gallagher, & X. Burrough (Eds), *The Routledge Companion to Remix Studies*, (ss.43-53). Routledge.
- Descartes, R. (1984). *Metot üzerine konuşma*. (Çev. K. Sahir Sel). Sosyal Yayınları.
- Dobrin, A. (2013, 16 Temmuz). Your memory isn't what you think is. *Psychology today*. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/am-i-right/201307/your-memory-isnt-what-you-think-it-is>.
- Erl, A. & Rigney, A. (2006). "Literature and the production of cultural memory: Introduction". *European Journal of English Studies*, 10(2), 111-115.
- Erl, A. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da bilinç-sezgi ilişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (27), 81-102.
- Jeffres, L. W. (2010). The communicative city: Conceptualizing, operationalizing, and policy making. *Journal of Planning Literature*, 25 (2), 99-110.
- Kanca, E. (2020). Sözlü kültür ve yazı takıntısı. *Journal of Awareness*, 5 (4), 535-546.
- Kittler, F., & Griffin, M. (1996). The city is a medium. *New Literary History*, 27(4), 717-729.
- McQuire, S. & Wei, S. (2022). *Communicative cities and urban space*. Routledge
- Ong, J.W. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür-sözün teknolojikleşmesi*. Metis Yayınları.
- Rayudu, C. S. (2010). *Communication*. Himalaya Publishing House.
- Sanko, C. (2016). "Communication, generation and cultural memory: Insights from fieldwork in Vietnam", N. Carpentier ve P. Pruilmann-Vengerfeldt (Eds.), *Politics, Civil Society and*

Participation, Media and Communications in a Transforming Environment. Bremen: Ecrea. 213-226.

Sayar, F. (2011). Otobiyografik bellek ve otobiyografik belleği etkileyen değişkenler. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 35 (2), 26-33.

Sell, R. D. (2012). Cultural memory and the communicational criticism of literature. Journal of Communication Studies, 5(2), 201-225.

Sleight, S. (2018). "Memory and the city". In A. Maerker, S. Sleight, A. Sutcliffe (Eds.), History, Memory and Public Life (ss. 126-158). Routledge.

St. Augustinus. (2014). İtiraflar. (Çev. Çiğdem Dürüşken). Alfa Yayınları.

Stainforth, E. (2016). From museum to memory institution: The politics of European culture online". Museum&Society, 14(2), 323-337.

Temizkan, V. (2016). Platon'un Phaidon diyalogunda Anamnesis kuramı. FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), (21). 7-230.

Tosoni, S. & Ridell, S. (2019). Practicing urban media studies: An interview with will straw. International Journal of Communication, (13), 5370–5385.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2022, 13 Kasım). <https://sozluk.gov.tr/>.

Xiaoxi, C. (2020). Analysis of the influence of Greek mythology upon English culture. Advances in Economics, Business and Management Research, (155), 475-478.

MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'S RELATIONS WITH WESTERN COUNTRIES DURING AND AFTER THE NATIONAL STRUGGLE (1919- 1938)

Girayalp KARAKUŞ
Amasya University, Türkiye
girayalp71@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6240-5490>

<i>Atf</i>	Karakuş, G. (2023). Mustafa Kemal Atatürk's Relations with Western Countries During and After the National Struggle. (1919- 1938). The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 36-47.
------------	---

ABSTRACT

Although the first thing that makes Mustafa Kemal Atatürk valuable is his military achievements, the pro-active policies he followed in the statesmanship process are also of great importance. In particular, the Young Republic, acting with the principle of "Peace at Home, Peace in the World", has reached a respected position in world politics with the successful policies followed by Atatürk. Mustafa Kemal Atatürk, one of the founding leaders of Turkey, was interested in politics from his young age. He knew that being a strong state required a successful foreign policy. That's why he succeeded in pursuing an honorable policy with Western countries while he was a statesman. In this context, the Young Republic, was following rational and realistic policies, and it produced politics in real-political terms and connected its own security to the stability of its neighbors. For this policy, it established alliances against revisionist states. Atatürk's main motto was "peace". This policy also became a guide for later politicians. In this period, the main aim was to represent the achievements in the military field in the political scene, so that full independence was desired. In this period, the Republic of Turkey has ensured to establish good relations with all secular, democratic and rule-of-law states. Although Turkey was economically weak, it achieved important successes in the Straits and Hatay due to the policy it has followed. Many domestic and foreign sources were used to strengthen the thesis in our study.

Keywords: Republic, National Struggle, Atatürk, West, Diplomacy.

MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN MİLLİ MÜCADELE DÖNEMİ VE SONRASI BATI ÜLKELERİYLE OLAN İLİŞKİLERİ (1919- 1938)

ÖZ

Mustafa Kemal Atatürk'ü değerli kılan ilk şey askeri başarıları olsa da devlet adamlığı sürecinde izlediği pro-aktif politikalar da önem arz etmektedir. Özellikle "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" prensibiyle hareket eden Genç Cumhuriyet, Atatürk'ün izlediği başarılı politikalarla dünya siyasetinde saygın bir konuma yükselmiştir. Genç yaşlarından itibaren siyasetle ilgilenen Türkiye'nin kurucu liderlerinden Mustafa Kemal Atatürk güçlü bir devlet olmanın başarılı bir dış politikadan geçtiğini biliyordu. Bu yüzden devlet adamlığı görevindeyken Batılı ülkelerle onurlu bir siyaset izlemeyi başarmıştır. Bu bağlamda akılcı ve gerçekçi politikalar izleyen Genç Cumhuriyet reel-politik açıdan siyaset üretmiş, kendi güvenliğini komşularındaki istikrara bağlamıştır. Bu siyaset için revizyonist devletlere karşı ittifaklar kurmuştur. Atatürk'ün başlıca mottosu "barış" idi. Bu politika daha sonra gelen politikacılar için de rehber olmuştur. Bu dönemde asıl amaç askeri alanda kazanılan başarıları siyaset sahnesinde de temsil edebilmektir.

Submit Date: 18.09.2022, Acceptance Date: 23.12.2022, DOI NO: 10.7456/11301100/004

36

Research Article - This article was checked by iThenticate

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

böylece tam bağımsızlık sağlanmak istendi. Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti devleti laik, demokratik ve hukuk devleti niteliği olan bütün devletlerle iyi ilişkiler kurmayı sağlamıştır. Türkiye ekonomik açıdan zayıf olsa bile izlediği siyaset sayesinde Boğazlar ve Hatay konusunda önemli başarılar elde etti. Çalışmada tezi güçlendirebilmek için pek çok yerli ve yabancı kaynaklardan yararlanıldı.

Anahtar Kelimeler: *Cumhuriyet, Millî Mücadele, Atatürk, Batı, Diplomasi.*

INTRODUCTION

There is a wide range of sources and archive-documents on this subject. The fact that the archives covering the period of the National Struggle and the establishment and aftermath of the Republic are very rich and inclusive in terms of source documents has provided a great advantage to historians. It is another advantageous situation that Mustafa Kemal Pasha documented every period of the period with photographs. In addition, short film shootings are among important documents in a period when limited opportunities and technology did not develop much. The studies of Turkish Historical Society Researches and Historical Studies journals, foundations and the Academy world have created a wealth of multiple sources.

It is important to make some important and serious criticisms in terms of revealing different perspectives. Since the concept of absolute truth is not used much in history, the relevant historians accept the understanding of absolute truth as a style in describing the development stages of historical events and the results. As far as we understand from the documents and sources related to the history of the Republic, it is understood that Mustafa Kemal Pasha gave great importance to the development of relations with the West. He himself had efforts to establish personal relationships and develop friendships. Mustafa Kemal also made efforts to develop friendships with the mission representatives of the West and journalists in 1918.

In this context, our study has been examined in three parts: Tension and softening processes in Western relations between 1919 and 1923, and the rivalry between the Entente states based on their interests and developments were discussed. In the study covering the period of 1923-1932, the effects of the Lausanne Conference, the development in Turkey-Western relations, the relations brought about by interest-based, commercial, political and security-dimensional concerns were investigated. In the period of 1932-1938, it was observed that relations with the West developed in a different dimension after Turkey decided to join the League of Nations. As of 1920, we can talk about a limited relationship with the opening of the Turkish Grand National Assembly, albeit with secret agreements. As of 1922, when the Great Victory was won, an acceleration in these relations is noticeable. The fact that the Entente states could not fully embrace this success and that they acted together against the Republic of Turkey at the Lausanne Conference is a proof of this. Considering that there is no concept of eternal friendship or eternal enmity in international relations despite many negative developments, it is a necessity for both sides to develop relations in the interests of nations. In this context, there are Switzerland, France and Italy among the countries to which Mustafa Kemal appointed semi-official representatives as efforts to improve relations with the West.

The National Liberation movement, led by Mustafa Kemal, is not a movement against the Sultan and the Istanbul Government. The indisputable fact is that a war of independence against Western imperialism is an ongoing war. At every stage of history, there have always been and will always be leaders with personalities who stand out on important and urgent issues that concern the fate of countries and society, the organized relationship of social forces and the relationship with each other. These leaders, brought forward by the society, actually take on the role of the society's sharp sword. Leaders brought forward by the society need to be able to sense the signs of the great events revealed by history within their unique mind and character traits and show the ability to turn the destiny of the nation to which they belong to a better direction with preliminary measures.

The New Power Order and Competition In The Western Countries After 1918

After the First World War, England became the dominant power in the world. It is the country that receives the largest share from the Middle East. Britain had consolidated its dominance in the Mediterranean, seized control of the trade routes in the Mediterranean, and established a large base in the Eastern Mediterranean. This situation gave England a great advantage in economic, political and military fields. After the war, Germany abandoned its colonies to the victorious states and was compelled to pay a heavy war indemnity. In the 23rd article of the Armistice of Mudros on 30 October 1918, it was requested to break all relations with Germany (Çalık, 2004). The victorious states detained the German soldiers remaining in Turkey at the end of 1918, and the German embassy was closed in December 1918 in accordance with the 23rd article of the armistice. Thus, the relationship between Turkey and Germany was canceled. The resumption of official relations between the two states was made on March 4, 1924, when the German Government sent its ambassador to Ankara. In Soviet Russia, the 1917 Bolshevik Revolution and the civil war that would last until the mid-1920s were the conflict between the supporters of the Monarchy and the White Army, supported by the western powers, especially England, and the Red Army, known as the Lenin Army. The country was under the attacks of the White Army, both from the south (Ukraine) and from the South-East (Trans-Caucasus and Caspian Basin). The survival of the Bolshevik revolution was a matter of life and death (Büyükkakıncı, 2012). From 1917 to the mid-1920s, Soviet Russia, striving to break the containment of the West, declared war on Western values. It did not seem possible for Soviet Russia to develop relations with the West for international recognition and receive both ideological and geopolitical support. Soviet Russia did not follow an active policy against England within the framework of the events in the Middle East within the framework of these developments.

After the First World War, Great Britain took the largest share, and Italy was disappointed in not getting the expected share from the minor partners. The Italian Government will receive a great reaction from the public opinion. Italy, who was deceived by England and France, could not achieve the desired gains in the 1919 Paris conference. With the collapse of the Ottoman Empire, a problem arose in the balance of powers in the Middle East. At the Conference held in San Remo, Syria and Lebanon fell to France's share. About a month before the San Remo conference, a large Syrian kingdom was established in March 1920, with its center in Damascus, Lebanon and Palestine. However, the Entente states did not recognize it at the San Remo Conference. Thereupon, Palestine was separated and taken under British mandate. On January 28, 1920, the borders of the National Pact, which stipulated the peace conditions accepted at the Erzurum and Sivas Congresses of the deputies who were affiliated with the Anatolian and Rumelian Defense of Rights Association, were accepted in the Istanbul Parliament. According to this decision, the Ottoman lands, where the Arabs lived in the majority, were given to the allied states during the Armistice of Mudros and the relations of the Turks in this region were cut off (Hale, 2003). The war started by the Turkish and Muslim elements of the National Struggle against the purpose of the Western Allies to divide Turkey was not resolved until 1923. The lands of the Ottoman Empire in the Middle East were occupied and given to England and France under the mandate under the supervision of the League of Nations. The devastation and social unrest brought on by the first World War to the West had increased. It was started to be said that this meaningless war was the war of big interest groups. With the economic problems that started in the West, inflation increased since 1920 and took an ideological direction. Since the end of the 19th century, the majority of discourses that became obsessive thoughts and reflected in politics and the principle of survival of the strongest started a process that also determined the fate of countries. Lord Salisbury, the British Prime Minister in 1898, said that the world consisted of "*strengthened forces*" and "*weakened forces*" (Kennedy, 1990). These statements are seen as a stage of convincing and preparing the public that a great war may break out at any moment.

In the First World War, expert scientists and journalists, intelligence personnel and politicians have worked on behavior management on the masses since the first months of the war. In September 1914, it was also seen that the activities aimed at persuading and manipulating the public with propaganda

activities were intensified under the control of the British Ministry of Foreign Affairs. England was the country that used the most effectively to recruit soldiers, support the war behind the front, print posters to make the war understandable, and increase voluntary participation in the military. France also applied the method of persuading its people to war by printing posters on this issue (İşıl-Eşitti, 2015). In the occupation and exploitation system, which developed beyond their expectations and was likely to develop, it was not easy to get the consent of the people constantly. No nation-state people would tolerate invading another country without any conscience. However, barbarism is tried to be convinced by equal accusations and by imposing a law. Established in the USA in 1917 towards the end of the war, the U.S Committee On Public Information / Creel Commission succeeded in turning the pacifist American People, who were against the war, into a hysterical, warmongering people who wanted to destroy the Germans, enter the war and save the world within six months (İşıl-Eşitti, 2015). In the background of the First World War, there was a brutal rivalry and conflict of interests of Western imperialism. It seemed that the commercial interests of Germany and England, which had large industrial revolution establishments, clashed. Germany, which had completed its union, faced England in the competition to further expand the commercial market it had established with a strong industry. The prestige of the Germans in the international markets had regressed England commercially and economically. German capital flowed overseas, including Ottoman Turkey. The circles that wanted to direct the foreign policy by creating public opinion for Germany to increase its economic and political activity outside of Europe and to obtain colonies had established various associations for this purpose. Among these organizations, the German Colonial Union, which started its activities in 1887, and the Pan-Germanic Union, which was established in 1891, and the German Naval Association, which started its activities in 1898, were quite influential (Ünver, 2018). The activities of France, which had economic investments in many institutions such as education and religious institutions opened by Catholic missionaries, and the activities of the Germans in the Ottoman state were closely followed. The move, which is considered as an attempt to break the effectiveness of German goods in the market, came from the British Parliament. Although it was made compulsory to bear the "*Made in Germany*" stamp, this measure did not work. The fact that German goods were both cheap and of high quality did not have an impact on the market (Ünver, 2018). Germany's rise in economy and trade caused great concern in England and France. The German-Ottoman rapprochement was creating a situation contrary to its interests, especially in the Middle East.

The National Struggle Between 1919 And 1923 Relations with Western Countries

Although the agreements with Germany, Austria, Hungary and Bulgaria contained very heavy conditions, they at least recognized their national independence. It allowed them to exist as independent states. Although land was taken from them and they were placed in a small area, their sovereignty was maintained. Against this, not only land was taken from Turkey, on the contrary, it was planned to be divided and destroyed. Barbaric and greedy, the Entente states were thinking of implementing their actions (Çalık, 2004). England, which revealed the execution of another dimension of the accumulated hatred, would put the Greek trump card on the stage. Greece, the former province of the Ottoman Empire, occupied İzmir on March 15, 1915, and started the war of total annihilation to perpetuate its expansionist attempts against Anatolia. The hatred that started from every corner of the country, occupation of Istanbul by the allied powers under the leadership of England on February 16, 1920 accelerated the National Struggle movement. The first reaction was that Mustafa Kemal issued a British Opposing statement to the Islamic world and ordered the arrest of the British in Anatolia (Akbaş, 2012). On the same day, Mustafa Kemal had informed them of this sad event in the telegram he sent to the governors and commanders in Anatolia. He stated that the Ottoman Empire was imbedded in history. He stated that "*it is essential to open a powerful and competent parliament in Ankara*". It was also stated that the assembly to be opened would be "*the constituent assembly*" (Türkmen, 2002). Deutsche Allgemeine, one of the German Newspapers, interpreted the Treaty of Sevres as follows in its article titled "*Turning Point for Turkey*" on its page dated 9 December 1920 in the Zeitung: "*The Treaty of Sevres had definitively confirmed the end of Turkey, and in the early days, it was the intention of*

deporting the Sultan to Anatolia. But now it was desired that the Ottoman state and the Caliph stay in Istanbul by keeping them under strict control" (Çalık, 2004). The Republic of Turkey gave a war of independence between 1919 and 1923. After four years and the Great victory, the war for independence seemed to have come to a head. Even so, the upper-pitched speeches came from England in particular. There were many reasons for this behavior and discourse. They could not believe that such a decisive victory could be achieved by the Turkish Army against the Greek Army and they were greatly disappointed. Because it was England that included Greece in the war, forced the occupation of Izmir and Anatolia, and financed all the infrastructure logistics of the war. On January 23, 1915, the British Foreign Secretary, Sir Edward Gray, telegraphed the British ambassador in Athens, Sir Francis Elliot. With this telegram, he sent instructions to suggest that if Greece joined the war on the side of the Allies, "it would make a very important territorial concession to Greece on the western Anatolian coast". Grey added: "If Mr. Venizelos makes a firm promise, I believe there will be no difficulty in making it" (Smith, 1978). In August 1914, Greece entered the war with the initiative and suggestion of the British. Upon this promise, Greece would occupy Izmir in 1919. Allied states that came together on the basis of interest were reflected in the conflict policies that had arisen among themselves. This situation also started a process in which Turkey followed tactical policies. It was understood that Turkey followed a strategy by considering the balance of power in the face of the conflicts between the powerful states of the West. During the National Struggle, Mustafa Kemal said, "Military disobedience began in the British Army. Nations no longer want war. Let's grit our teeth for three years, we will drive the enemy out of our country." It is also understood that the leaders of the National Struggle meticulously followed the general international situation and the reflections of the political and economic problems developing in the West on the Army.

During the years of the National Struggle, the expectations for the interests of France were very high. Among the reasons for the changes in their policies towards Turkey were the military, political and economic effects, as well as the fact that the state with the highest number of schools compared to the United States and England was France. In addition, the reason for the close relationship between Turkish intellectuals and French intellectuals was that many intellectuals and army officers spoke French. The first peace attempt with France was a bilateral agreement on March 11, 1921, between Turkish Foreign Minister Bekir Sami Bey and French Prime Minister Briand at the London Peace Conference. However, two articles of this agreement were against the National Pact. The first of these items was the establishment of a police force in Çukurova and the participation of French officers in this force. In the second article, it was requested that the French be given privileges and priorities in the Çukurova, Sivas, Diyarbakır and Elazığ regions (Yalçın, 2000). Due to the articles of this agreement, the Grand National Assembly of Turkey rejected it, and Bekir Sami resigned from the Ministry of Foreign Affairs, and Yusuf Kemal, who was in talks in Moscow, was brought to the Ministry of Foreign Affairs. Although this process made the relations between France and Turkey tense, French Prime Minister Briand would send Franklin Bouillon, the head of the Senator Foreign Affairs commission, known as "friend of the Turks", to Turkey. During the meetings with Mustafa Kemal, it was explained what the National Pact, which was the main target of the National Struggle, was, and therefore under what conditions it would be possible to make an agreement with the French. Franklin Bouillon was told that an independent Turkey would not make concessions on the Capitulations, and that the clause of the bilateral agreement made in London on zones of influence would not be accepted (Güven, 2012). Franklin Bouillon stated that he was afraid of Soviet Russia invading Turkey. France also tried to create a buffer against the Bolshevik threat by gaining the friendship of Turkey and forming a union with the Caucasian states. France was looking for interests through Turkey. Before the First World War, French capital constituted 59.28% of the capital of other foreign countries in the Ottoman lands. These investments were mostly made in strategic areas such as railways, banking and mining sectors (Latif, 2012). In 1919, France occupied the Adana, Urfa and Mersin regions simultaneously with the other Allied Powers. The purpose of the occupation of these places was that the region wanted to have fertile lands. Çukurova region had the capacity to meet the cotton need of France for one year (Latif, 2012). In December 1919, the French

high commissioner in Syria, Georges Picot, had an informal meeting with Mustafa Kemal. In this meeting, the economic privileges that the Turkish side could give were mentioned. According to the agreement made in London in 1921 by Bekir Sami Bey and the new Prime Minister of France, Aristide Briand, it was envisaged that the Ergani mineral deposits be given to a French Company, and that Ottoman and French capital would merge to the greatest extent possible, the French Hospitals and schools would be protected, the part of the Baghdad railway between the Cilician ports and the Syrian border would be transferred to a French company (Latif, 2012).

The Relationship Between Italy and Turkey In 1920-1921, with the opening of the Turkish National Assembly, Italy, which was in the position of occupying, was seen as the "*less evil*" by the Ankara government (Yılmaz, 2012). Italy had begun to see Turkey as a market in which it could cooperate in many fields, and a process seemed to have begun in which it began to see the Ankara Government as its interlocutor in order to increase its influence. Despite this, Italy continued to act with the Western bloc despite its friendly relations with Turkey and tried to gain economic benefits. However, with the victory of the İnönü wars on 6-10 1921, the Entente Powers were disappointed and this victory strengthened Turkey's hand. Mustafa Kemal attempted to evaluate Italy's weaknesses in obtaining economic benefits. According to the agreement signed by Bekir Sami on March 12, 1921, in response to Italy's support for the ceding of Izmir and Thrace to Turkey, Italy would be granted privileges for its economic enterprises in Antalya, Burdur, Muğla, Isparta, Afyonkarahisar, Kütahya, Aydın, Konya and other regions to be determined later. In addition, the Ereğli mine concession would be given to an Italian company, and the shares of the Turks would be at most 50 percent in these companies, where Turkish-Italian capital would cooperate (Çelebi, 2002). However, with the second İnönü Victory, Italy realized that it could not achieve its spheres of influence over Turkey with military force. As of March 23-31, 1921, the Italian Government started to withdraw its soldiers from Anatolian lands and Italian forces left Anatolia as of July 1921 after the Sakarya victory. The great victory launched on August 22, 1922 was the success of the Anatolian War of Independence at the front. Another new struggle, diplomacy, would also begin.

In this period, Mussolini and the "*Black Shirts*" movement of political changes came to power in Italy. The Government of Turkey has been very distant to the relations with Italy and did not have confidence. However, the Turkish government had followed a tactical line of behavior towards Italy. After the opening of the parliament, Mustafa Kemal Pasha sent Cami Bey to Rome to develop good relations with Italy. Friendly relations were developed with the Italian commissioner Sforza, who was sympathetic to Ankara, and the Turkish-Italian friendship association established in March 1920 contributed to the Anatolian Movement. A front had not been opened against the Italians in the South East of Turkey (Oran, 2001). At the Lausanne Peace Conference, he and his allies had a negative attitude towards Turkey. It was clear in those days that Mussolini's rule would create major problems against the West. He declared his sovereignty over the Aegean Islands and said that the Dodecanese belonged to Italy. With the 15th article of the Treaty of Lausanne, Rhodes and the Dodecanese Islands and the island of Meis were left to Italy (Yılmaz, 2012). There is not enough information and evidence about whether the national struggle government has relations with secret channels. It is understood from the sources and documents that the National Struggle Government was in a full and independent movement. Mussolini was at the center of the hatred because of the Anti-Turkey policies he applied the greatest pressure on the National Struggle movement. France and Italy are in the lower ranks of hatred. To make Turkey a commercial area in line with the interests of both countries. Their intention to increase their commercial efficiency was quite understandable.

Relations of the State of The Republic of Turkey with The Western States in The Period 1923-1932

The Mudanya Ceasefire Agreement and the Lausanne Conference at the end of the National Struggle period are important in terms of the recognition of the Republic of Turkey within the National Pact and the determination of its status as a state. Based on the principle of solving the problems that could not

be resolved in the Treaty of Lausanne through diplomatic means, contributing to international peace, and announcing its existence in a way that respects mutual independence and interests in the international arena, (Mumcu, 1997) The difficulty in reaching a peaceful level in international relations was that the security problem came to the fore in the power competition based on interest. At the Lausanne Conference, England would put forward demands that Turkey would not accept. With England's showing Hakkari and its region within the borders of Turkey within the territory of Iraq, there were attempts to incite rebellion and rebellion against some ethnic groups, and it was also seen that it resorted to tactics to secure its interests on Mosul. England neglected the Mosul issue and aimed to bring it to the League of Nations. The fact that the relations between Turkey and England did not start was a situation originating from England. There was also a kind of anger, resentment and wrath in Turkey. The uprising in the East in 1925 and the turmoil of the 1930s had a connection with Britain. He always kept his policies in the interests of British interests at the forefront. Even in such an insecure environment, the Turkish government is trying to develop friendly relations with England. Turkey had developed trade relations with other European countries, Switzerland, the Netherlands, Belgium and Czechoslovakia (Krüger, 1981). Mustafa Kemal had been careful in limiting his aims and saw where England's vital interests lay. He understood that he had to deal with the West. He refrained from assertive rhetoric about the vital interests of Britain and did not claim any rights over Arab countries. He used Islamic ideology as a limited tool. Within the framework of the recognition of Turkey within the National Pact, efforts were made to improve its relations with the West. In this context, Turkey was not supposed to pose any threat to the West. At the Lausanne Peace Conference, he set an opinion close to the British thesis on the straits. He did not spoil his relations with England on the Mosul issue. In 1919-1926, he accepted a solution in favor of England. Mustafa Kemal saw the efforts to westernize Turkey as a foreign security issue. Atatürk felt the need for a change in Turkey's internal structure in Turkey's relations with the West. For a long time, European countries tried to push Turkey away from Europe because it did not resemble them (Armaoğlu, 2017). In the period of 1923-1932, it was not immediately possible for Turkey to improve relations with Western Countries. The economic and political power of England was effective in this process. The unresolved problems created by the Lausanne Peace Treaty delayed the normalization of relations with the Western world (Eroğlu, 1981) Turkey, which closely followed international developments, tried to maintain its stability both at home and abroad. According to the Lausanne Conference, the population change was positive between Greece and Turkey, and it turned into a friendship pact between the two countries. Venizelos visit to Turkey in 1930 and Ankara Agreement dated 10 June 1930 paved the way for the normalization of relations (Soysal, 1989). Another problem between France and Turkey was the payment of debts from the Ottoman period. With the agreement signed on 13 June 1928, the repayment schedule was determined. The world economic crisis also affected Turkey, and it faced difficulties in payment. Upon Turkey's demand for flexibility, a new debt agreement was signed in Paris on April 22, 1933 (Tezel, 1982). During this period, Europe's political and power balance began to deteriorate, and it was understood that the rhetoric threatening each other increased and that it would start another process.

During the arrival of the Turkish delegates in Lausanne on 21 November 1922, the start of the Conference and the opening of the negotiations, the Western States did not want to give Turkey the right to equality. They emphasized that Turkey is an undeveloped and backward country. For the abolition of the capitulations, Ryan said, "*The Civil Code is taken from Islamic legislation.*" On the other hand, Galli said, "*The main laws are always in accordance with the fight rules. Even in various courts, mecelle (Ottoman code of civil law) is needed.*" When our chief delegate, İsmet Pasha, praised the Turkish Courthouse, Curzon was mocking him, saying, "*Unfortunately, as the whole world knows, this is not the case*" (İnalçık, 2003). On the same date, Mustafa Kemal was addressing the Turkish Nation with the following words. "*The country will in any case be modern, civilized, and reformed. For us, this is a vital situation.*" (İnalçık, 2003) While the Lausanne conference is officially called the "*Near East problems Lausanne conference*", (Oran, 2003) In Turkey, it is called the "*Lausanne Conference*". In the Lausanne Conference, there were mutual dialogues and quarrels with each other. In response to the Turkish

delegate's statement, "*We are coming from Mudanya*," Lord Curzon was reminding that "*We are coming from the Armistice of Mudros*" (Seha, 1969). It was understood that there were no changes in the colonial mentality of the proud states that were the winners of the First World War and dominated three quarters of the world. Achieving a just and honorable peace, which is our right, seemed as difficult as winning victory (Arar, 1981). The distinction between developed, underdeveloped and undeveloped is one of the most discussed topics. in the separative categorizing chart of colonialist view. With new theories and new determinations, the world economy has a privileged position in the center-periphery relationship as it is a process based on the exploitation system. Reşat Kasaba states that the Western exploitation of the Ottoman Empire was in the center-periphery relationship since 1750 (Kasaba, 1993). Hurican İslamoğlu, on the other hand, emphasizes the rewriting of Ottoman History with a new perspective. He completely rejects his ideas, which argue that "*The Ottoman Empire could not complete its economic development, could not keep up with the transformation of Europe, remained attached to traditions instead of modernizing, because Islamic civilization and culture were not suitable for this*". He says that it has no scientific side, it is just a product of the European obsession to defend its ideology and to dominate the West (İslamoğlu, 1998). Mehmet Genç looks at this issue from a different perspective in his work. He says that the development process of the Ottoman state was completely unique. He has a unique political, economic and economic system and Mehmet Genç focuses on the concept of "*subsistence*" in his work and states that "*it is a system that does not allow individual wealth and capitalist development*" (Genç, 2000). In the determinations made by political scientists and economists, it is said that "*in every period of history, human societies have had a political life and an economic order*". In the words of Şevket Süreyya Aydemir, it is stated that "*In the National Struggles, there is a contradiction and inconvenience in the form of technical developments and their possession. Not only the class fights, but also the National Liberation struggles emerge from the historical consequences of this incongruity and contradiction. Colonial and semi-colonial systems in the contemporary sense would not have arisen if there were no abnormal concentrations of industry and capital in some countries for the sake of deprivation of industry and priming of some countries in one world. If the means of production and technical forces were rationally distributed around the world, the National Liberation struggles, which are the reaction of this economic disparity and injustice, would not naturally occur.*" (Aydemir, 2011) The Lausanne peace talks were tough. The United States was most uneasy when it was interrupted on February 4, 1923. Because, since November 1922, an American capitalist group had been negotiating with the Turkish authorities in Ankara about the construction of railways and the operation of mines in Eastern Anatolia. The ratification of this agreement in the Grand National Assembly of Turkey should be viewed as a move to benefit from the American influence (Arar, 1981). On this occasion, Mustafa Kemal Pasha's message in the Hakimiyet Milliye newspaper dated February 22, 1923, which began with the phrase "*To the Great American Nation*", said, "*It has been agreed unanimously that the declaration addressed to the American people will be recorded in the congress.*" In the minutes of the 4th session of the 67th Meeting of the American Congress, dated 26 (February 26, 1923), there are the following lines: "*Before Mr. Owen-Reis, a member of the public, takes my place, I call the attention of the parliament to the attention of the Turkish President, Mustafa Kemal Pasha's address to the American people. I do not want to waste the time of the parliament by reading it. But this address is something that should be seen by all members of public and the parliament. Because although the person who said this is Turkish, he is saying it in the language of American people and this person is worthy of being listened to.*" (Arar, 1981) The copy of the declarations of Mustafa Kemal Pasha was as follows: "*To the Great American Nation: You have rejected oppression and tyranny from your homeland. You, after a long and bloody struggle, have established a democratic state and a mighty civilization based on public domination by producing your own freedom and future. There is another nation on the other side of the world, fighting for the same freedom, the same independence and the same democracy. They want to imitate the purity and loftiness of this ideal in the eyes of you. These propaganda agents are either some ignorant hypocrites or the execution of our secret and overt enemies who want to destroy our newly gained freedom and deprive us of it. Do not believe the lies and slander. Please open your heart to the Turkish people who fight for the sake of freedom and future and who, like you, are fighting*

sincerely to be the agents of progress and justice in the world” (Arar, 1981). He was giving the message, "Now we are fighting the same war against Western interests that you gave. Empathize, keep your heart open to us."

In response to the letter from Talat Pasha, titled “*I think the future of the country will be as follows:*” in 1919 before the 22nd Law, the situation was described as follows in Mustafa Kemal's letter dated February 20, 1920, which began with the phrase “*Undetailed reasoning of the situation*”: “*The French and the Italians have always, and the British from time to time, sent large and powerful political officials to Sivas in order to make an agreement with the Kuvayi Milliye. We have never approached the issue of self-sacrifice at the border and independence points. For this reason, they preferred to take advantage of the time, in the hope that they could make us make the maximum sacrifice. We talked more candidly with the Americans. The General (Harbord) personally gave a lengthy opinion in Sivas and ultimately decided to act in our favor*” (Tekeli-İlkin, 1980). Mustafa Kemal's first contact with America began with the General Harbord meeting. It was known that there were issues regarding the American mandate and support for the Allied Powers. The Founder of the American state, George Washington, stated in his farewell message when he left his post that America should develop commercial relations in relations with foreign states, not to establish political ties and not to adhere to European Policies (Armaoğlu, 1999). James Monroe, the fifth president of America, declared in the message he gave at the Congress on December 2, 1823, that he would not allow European states to intervene in the American continent, and that America would not interfere with the problems of Europe (Armaoğlu, 1999). In Political History this doctrine is known as the “*Monroe doctrine*”. However, America had prospered in commerce, finance and industry, and expanded its spheres of influence in the US continent. With the saturation of the American domestic market, large capital owners had demands and pressures to open up to foreign markets and find new markets. The Monroe doctrine was being scrapped. As of the 19th century, the United States participated in two major World Wars caused by European states within a network of indirect relations. In the later developments, the USA would be involved in world problems or would determine a position for itself in the problems it caused. Thus, it was accepted as a world power after the Second World War.

Relations And Developments with Western States Between 1932-1938

In Italy, Mussolini's coming to power in 1922 and the expansionist foreign policies he followed would cause tensions to arise. The goal of the “*Great Italy Mediterranean*”, the concentration of power it reinforced since 1926, and the start of it in the Mediterranean and the Aegean was a process that escalated the tension. Italy was also a serious threat to the Balkans. A situation would arise in which Turkey would be affected by the developments in the Balkans. At the same time, he had to be prepared for the attack that might come from Greece and Bulgaria. Securing its security In 1933, Turkey and Greece signed a border security and immunity agreement. By 1934, the Balkan pact was established, in which Greece, Romania, Yugoslavia and Turkey joined. According to the provisions of the pact, states were committed to protect the borders of the state against the aggressor when attacks were made between them (Sander, 2013). France wanted to secure its attempts to secure itself by making agreements with the Central European states. Since Italy wanted to guarantee its own security, a neutrality and reconciliation agreement was signed between Turkey and Italy on 30 June 1928 (Yalçın, 2004). The Balkan Pact agreement seemed to have brought a lot of prestige to Turkey. The visit of Iranian Shah Reza Pahlavi to Turkey in 1934 was positive, and the Turkish-Iranian border was also resolved within the mutual friendship agreement of the problems between the two states. The efforts of the Republic of Turkey to develop its relations with the Western Countries were due to the heavy economic conditions in Turkey. As German banks started to open branches in Istanbul, Italy, its industry and banks were in competition with German banks. Italy's financial aid to Turkey and the debt of five million lire had a certain effect. Italian banks were making large loans to merchants and contractors who traded with Turkey or entered into contracting business (Krüger, 1981) With the Treaty of Lausanne, the condition that the pre-war customs tariffs not be changed within five years after the Western powers recognized

the Turkish state was accepted by the Turkish Government (Keyder, 1982). It placed no legal restrictions on the entry of foreign capital in the form of direct investment or credit. On the other hand, the absence of a central bank allowed the value of the Turkish lira to be determined in the market against foreign currencies (Keyder, 1982). After the world's 1929 economic crisis, the Republic of Turkey adopted a statist economic development policy. Turkey joined the League of Nations in 1932 and its relations with the West have improved. In 1936, the straits issue was resolved with the Montreux treaty. Turkey applied to the League of Nations on April 17, 1935, but could not get support from England. This policy change of England was due to the idea of creating a security circle in the face of increasing tensions in Germany and Italy. Another interesting aspect is that an economic bond was established with the industrial and arms loans signed on May 27, 1938, and that it coincided completely with the escalation of the world war. It is seen that Turkey took the lead in the establishment of the Sadabat Pact in 1937. The political tension in Europe showed that preparations for a great war could begin. Italy's invasion of Abyssinia in 1936 showed the extent of the threat. In the note given by Turkey on April 10, 1936, it was aimed to clarify the problem of the Straits. It was reported that in an environment where the war was approaching, the straits would also threaten their own country. When a meeting was held in Montreux, Switzerland on June 22, 1936, upon Turkey's rightful request, Turkey's rights over the straits were granted (İnan, 1986). Under the leadership of England, Turkey was protecting its interests by using diplomacy from Turkey's international tensions. The relations between England and Turkey began to deteriorate before the First World War and with the start of the war. The tension between the two countries continued in Lausanne since the period of the National Struggle and lasted until 1934. England did not support Turkey on many issues that Turkey was right

CONCLUSION

In the face of Turkey's efforts to improve its relations with the West, it is seen that the West considers the principle of power and interest. It is also clearly understood that it follows policies that will improve its relations with every country on security issues based on interest. It is known that we Turks are more emotional in these matters. Whether this is a deficiency or a surplus is a matter of debate. We can find the best example of this in Rauf Orbay's statement: "*The general opinion in our country was that England and France were countries that were loyal not only to their written agreements but also to their promises. This is what I believed. It is a pity that we are wrong in our beliefs and convictions*" (Mac Millan, 2004). There are many reasons why the National Struggle and the establishment of the Republic of Turkey and the economic and political relationship that was desired to be established with the West could not reach the desired level. Relations with England started to improve as of 1934. Due to the expansionist threat in the foreign policies of Germany and Italy, relations with Turkey have also improved. Although there were political and economic developments in the alliance agreement with England, France and Turkey on October 16, 1939, it should also be seen that there was a security agreement. Turkey's joining the League of Nations in 1932 has been a positive development in western relations. It is understood that Mustafa Kemal Atatürk attached great importance to the development of relations with the West. The developing relations with Soviet Russia, which started during the National Struggle, continued until 1930, and then there was a retreat in relations. It is also known that England and France are uncomfortable with the relations between Turkey and Soviet Russia. The fact that England was the foremost representative of Western civilization at that time reveals an unnoticed closeness of Mustafa Kemal with England. In addition, Mustafa Kemal's approach to the West was seen as a security problem.

REFERENCES

- Akbaş, H. (2012). *İngiltere ile İlişkiler*, (ed). Haydar Çakmak. Türk Dış Politikası, 1919-2012, Barış Platin Kitap.
- Arar, İ. (1981). *Atatürk'ün Amerikan Milletine Seslenişi*, Türk Tarih Kurumu.
- Armaoğlu, F. (1999). *19. Yüzyıl Siyasi Tarih (1789-1914)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Armaoğlu, F. (2017). *20.Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1945)*, Timaş Yayınları.
- Aydemir, Ş. S. (2011). *İnkılap ve Kadro*, Remzi Kitabevi.
- Büyükakıncı, E. (2012). *Sovyetler Birliği ile İlişkiler*, (ed). Haydar Çakmak. Türk Dış Politikası (1919-2012), Barış Platin Kitap.
- Çalık, R. (2004). *Alman Basınında Milli Mücadele ve Mustafa Kemal Paşa 1919-1923*, Özkan Matbaacılık.
- Çelebi, M. (2002). *Milli Mücadele Döneminde Türk İtalya İlişkileri*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Eroğlu, H. (1981). *Türk Devrim Tarihi*, Sanem Matbaası.
- Genç, M. (2000). *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*, Ötüken Yayınları.
- Güven, C. (2012). *Milli Mücadelede Mustafa Kemal Paşa'nın Yabancılarla Temas ve Görüşmeleri*, Eğitim Yayınevi.
- Hale, W. (2003). *Türk Dış Politikası*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Işıl, M.- Eşitti, Ş. (2015). *I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsilcilerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergibilimsel İnceleme*, Ankara Üniversitesi SBF Journal Publications, Vol.70 No:3, 655-682.
- İnalçık, H. (1963). *Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi*, T.T.K. Yayınları.
- İnan, Y. (1986). *Türk Boğazlarının Siyasal Hukuksal Rejimi*, Ankara Gazi Üniversitesi Yayınları.
- İslamoğlu, H. (1998). *16.Yüzyıl Anadolu'sunda Köylüler Ticarileşme ve Devlet İktidarının Meşrulaştırılması*, Yurt Yayınları.
- Kasaba, R. (1993). *Osmanlı İmparatorluğu ve Dünya Ekonomisi*, Çev:Kudret Emiroğlu, Bilge Yayınları
- Kennedy, P (1990). *Büyük Güçlerin Yükselişi ve Çöküşü*, T.İş. Bankası Yayınları.
- Keyder, Ç. (1982). *Dünya Ekonomisi İçinde Türkiye (1923-1929)*, Yurt Yayınları.
- Krüger, K. (1981). *Kemalist Türkiye ve Ortadoğu*, Altın Kitaplar.
- Latif, H. (2012). *Fransa ile İlişkiler*, (ed) Haydar Çakmak. Türk Dış Politikası 1919-2012 Barış Platin Kitap.
- Mac Millan, M. (2004). *Paris 1919: Dünya'yı Değiştiren Altı Ay*, O.D.T.Ü. Geliştirme Vakfı Yayıncılık.
- Meray S. L. (1969). *Lozan Konferansı, Tutanaklar, Belgeler*, SBF Yayınları.
- Mumcu, A. (1997). *Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II*, A.Ü.Yayınları.
- Oran, B. (2001). *Türk Dış Politikası 1919-1980*, İletişim Yayınları.
- Oran, B. (2003). *Türk Dış Politikası 1919-1980*, (Ed) Baskın Oran. İletişim Yayınları.
- Sander, O. (2013). *Siyasi Tarih (1918-1994)*, İmge Yayınları.
- Smith, M. L. (1978). *Anadolu Üzerindeki Göz*, Çev: Halim İnal, Hürriyet Yayınları.
- Soysal, İ. (1989). *Türkiye'nin Siyasal Antlaşmaları (1920-1945)*, Türk Tarih Kurumu.
- Tekeli, İ- İ. S. (1980). *Kurtuluş Savaşında Talat Paşa Mustafa Kemal Mektuplaşmaları*, Belleten, Cilt:44, No: 174, 301-345
- Tezel, Y.S. (1982). *Cumhuriyet Döneminin İktisat Tarihi*, Yurt Yayınları.

Tükmen, Z. (2002). *İstanbul'un İşgali ve İşgal Döneminde Uygulamalar (13 Kasım 1918- 16 Mart 1920)*, Journal of Atatürk Research Center, Vol:18, No:53, 319-371.

Ünver, M. (2018). *Osmanlı Devletindeki İngiliz Ticaretinin Almanya Karşısında Gerilemesi Tartışmaları Bağlamında İstanbul'da İngiliz Erkek Lisesinin Kuruluşu*, Atatürk University Journal of Turkic Studies, No:61, 375-414

Yalçın, D. (2004). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 2*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

Yalçın, S.E. (2000). *Atatürk'ün Milli Dış Politikası*, Berikan Yayınevi.

Yılmaz, S. (2012). *İtalya İlişkileri*, (ed) Haydar Çakmak, Türk Dış politikası (1919-2012) Barış Platin Kitap.

MİMARİDE ÖLÇEK KAVRAMI İLE ANLAM ÜRETME ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Gözde ALTIPARMAKOĞLU SAKARYA
Çukurova Üniversitesi, Türkiye
galtiparmakoglu@cu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-8574-0758>

<i>Atıf</i>	Altıparmakoglu-Sakarya, G. (2022). Mimaride Ölçek Kavramı ile Anlam Üretme Üzerine Bir Araştırma. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 48-62.
-------------	--

ÖZ

Ölçek, mimaride tasarımları anlaşılır bir biçimde ifade etmek için kullanılan temel aktarım araçlarından biridir. Tasarımlar belli bir ölçek ya da oran ifadesine sahip olduğunda anlaşılır olmaktadır. Bununla birlikte ölçek, mekân algısının oluşmasında da etkin rol oynayan bir araç olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın amacı, ölçeğin birincil işlevinin yanı sıra, mekânsal algıda bir anlam üretme aracı olarak farklı kullanım yöntemlerini saptamaya çalışmaktır. Bu kapsamda, küçük ölçek, büyük ölçek ve insan ölçeği olmak üzere üç temel kullanım biçimi üzerinden ne çeşit anlamlar üretilebileceği örnekler üzerinden araştırılmıştır. Araştırma sonucunda, ölçek ile anlam üretme konusunda; mekânları olduğundan daha büyük veya küçük göstermek, yapıları insan ölçeğine yaklaştırmak, donatı veya objelerde alışlagelmiş boyutların dışına çıkmak gibi yöntemler öne çıkmaktadır. Bu yöntemler aracılığıyla ölçeğin, yapıların olduğundan farklı algılanmasını sağlamak, mekân ve kullanıcı ilişkilerinde mekânı bir iletişim nesnesi olarak ifade etmek, mobilyaları sembolleştirmek gibi anlamlar üretmede kullanılabilecek güçlü bir kavram olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Ölçek, Küçük Ölçek, Büyük Ölçek, İnsan Ölçeği, Mimaride Anlam, Mekân Algısı

A RESEARCH ON GENERATING MEANING WITH THE CONCEPT OF SCALE IN ARCHITECTURE

ABSTRACT

The concept of scale is one of the basic transfer tools used to express designs in an understandable way in architecture. The designs are understandable when they have a certain scale or ratio expression. However, scale can be considered as a tool that plays an active role in the formation of the perception of space. The aim of this study, besides the primary function of the scale, is to try to identify different usage patterns as a means of producing meaning in spatial perception. In this context, what kinds of meanings can be produced through three basic usage patterns, small scale, large scale and human scale, were investigated through examples. As a result of the research, in terms of producing meaning with scale; methods such as introducing spaces larger or smaller than they are, bringing buildings closer to human scale, going beyond the usual dimensions in equipment or objects come to the fore. Through these methods, it is possible to conclude that scale is a powerful concept that can be used to create meanings such as making buildings perceived differently, expressing space as a communication object in space and user relations, and symbolizing furniture.

Keywords: *Scale, Small Scale, Big Scale, Human Scale, Meaning in Architecture, Space Perception*

GİRİŞ

Mimari, temel gereksinimleri karşılamaya yönelik işlevsel bir üretim süreci olmanın ötesinde, kişilerle etkileşim içinde bulunan anlamlar bütünüdür. Bu anlamlar, -yapılar özelinde- biçim, malzeme, renk, ışık kullanımı gibi çeşitli ifade araçları ile oluşturulmaktadır. Üretilen anlamlar, kullanıcılarla etkileşime geçerek kişi ve mekân arasında algı süreçlerini geliştirmektedir.

Lang (1987)'in tanımıyla algı; “fiziksel çevre bilgilerinin duyu yoluyla zihne aktarımı ve bu aktarılan bilgilerin önceki deneyimlerle eşleştirilerek yorumlanması; bu bilgilerle dış dünyada gerçekleşen durum, obje, olay hakkında farkındalık kazanma durumudur” (Lang, 1987: 234). Mekân algısı, anlamları oluşturan araçların kullanımına bağlı olarak bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kurgulanabilmektedir. Algılama, kullanıcı ve mekân arasında sağlıklı bir iletişim kurulması bakımından dikkate alınması gereken bir süreçtir. Mekânsal algının gerçekleşmesinde, kişilerin geçmiş deneyimleri, algısal ve bilişsel düzeyleri gibi bireysel faktörlerin yanında mekânların sahip olduğu bir takım fiziksel özellikler de etkili olmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan ölçek kavramı, bu bağlamda ele alınmaktadır. Ölçek, mekânsal algının oluşmasında etkin role sahip ifade araçlarından biridir. Mimari çeşitli kullanım alanları bulunan ölçek; temelde, tasarımların fikir aşamasından üretim aşamasına kadar çeşitli araç ve yöntemlerle *anlaşılır* biçimde aktarılmasını sağlayan etkili ve gerekli bir kılavuzdur. Bunların haricinde mekân ya da donatılara anlam yükleyen, belli mesajlar ileten bir kavram olarak da kullanılabilir.

Ölçeğin tek başına bir mekânın, donatının veya objenin anlamını ve işlevini değiştirebilme etkisinin problem olarak belirlendiği çalışmada, ölçek kavramının mimaride farklı anlamlar yaratma yöntemlerinin araştırılması amaçlanmaktadır. Buradan hareketle çalışma kapsamı; ölçek kavramına genel bir bakış, mimaride ölçeğin kullanım biçimleri, ölçek ile anlam yaratma süreçlerinin araştırılması ve anlam yaratmada kullanılan yöntemlerin saptanmaya çalışılmasından oluşmaktadır. Çalışmanın amacı doğrultusunda, mimari ölçeğin kullanım biçimlerini ifade eden ve ölçeğin anlam üretme aracı olarak kullanıldığı tasarım örnekleri de çalışma kapsamında değerlendirilmektedir.

Çalışma sonucunda elde edilen bulguların, mimarinin temel yapıtaşlarından biri olan ölçek kavramına farklı bir bakış açısı getirmesi, özellikle anlam üretme konusunda saptanmaya çalışılan yöntemler aracılığıyla mekân ve insan arasında daha etkili bir iletişim kurulmasına katkı sunması ümit edilmektedir.

ÖLÇEK KAVRAMI

Mimari tasarımın temel yapı taşlarından biri olan *ölçek* kavramı; bir nesneyi veya olguyu kıyaslama yoluyla boyutsal olarak algılamamıza yarayan ilişkiler bütünü olarak tanımlanabilir. Farklı anlamlar ve kullanım alanlarına sahip olan kavram; tasarımda fikirlerin oluşma aşamasından uygulama aşamasına kadar tüm süreçlerde yer almaktadır.

Frank Orr (1985), ölçeği “Mimarların, mühendislerin ve diğer tasarımcıların, biçim temelinde farklı olmayan ancak boyut anlamında değişiklik gösteren orantılı çizimler yapmak için kullanılan bir ölçüm aracı” olarak tanımlamaktadır (Orr, 1985: 7). Orr (1985)'a göre, “Ölçek, mimaride binaları bizim için anlaşılır kılan unsurdur. Bize binayla nasıl ilişki kuracağımıza dair bir fikir verir ve bunu ya bizi cezbedecek ve değerlerimizi güçlendirecek ya da bizi itecek ve değerlerimizle çelişecek şekilde yapar (Orr, 1985: 9).

Ching (2002)'e göre;

Oran, biçim veya mekânın boyutları arasındaki düzenlenmiş bir matematiksel ilişkiler bütününe dayanırken; ölçek ise herhangi bir şeyin boyutunu başka bir şeye göre nasıl algıladığımızla ve değerlendirdiğimizle ilgilidir. Bu nedenle ölçek sorunuyla ilgilenirken daima bir şeyi başka bir şeyle

karşılaştırırız. Herhangi bir nesne veya mekânla karşılaştırılan şey, genel kabul gören bir birim veya ölçüm standardı olabilir (Ching, 2002: 278).

Bauhaus döneminin önde gelen tasarımcılarından Gropius, ölçeği; “görsel tasarımın üç temel ögesinden birisi” olarak değerlendirmektedir. Gropius, ölçeğin önemini: “Eğer tasarım bilinçaltı fikirlerin ifadesinde kullanılabilir özel bir haberleşme dili ise, kendisine ait özel elementer ölçek, biçim ve renk kodları olmalıdır” şeklinde ifade etmektedir (aktaran: Yürekli, 1982: sy).

Kandemir ve Levent Kasap (2017) ’ın, aktarımına göre; ölçek kavramına yönelik günümüzde ele alınan çalışmalarda: teoride ve uygulamada kavramın niceliksel yönlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Örneğin, teorik açıdan Sözen ve Tanyeli (2011)’nin Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde ölçek, “proje çiziminde kullanılan küçültme oranı” olarak tanımlanırken, gerçekleştirilecek bir yapı ya da nesnenin projesinin teknik resim kurallarına uygun olarak, ancak belirli bir ölçekte yapılabildiği ifade edilmektedir (Sözen & Tanyeli, 2011: 233). Hasol (2005) ise, ölçek kavramını, “bir harita ya da çizimde görülen uzunluklarla, bunların imlediği gerçek uzunluklar arasındaki oran” olarak betimlemiştir (Hasol, 2005: 349). Benzer bir çerçevede Unwin (1997), mimari bir unsur olarak ölçeğin, görece boyutlarla ilgili olduğunu ifade etmiştir (Unwin, 1997: 34). Bir harita veya çizim üzerindeki bir ölçek, gerçekte üzerinde gösterilen şeylerin boyutunu göstermektedir. 1: 100’de yapılan resimde, aslında bir metre genişliğinde bir kapı, bir santimetre genişliğinde gösterilebilmektedir” (Kandemir & Levent Kasap, 2017: 55)

Yapılan tanımlamalar göz önünde bulundurulduğunda, ölçeğin *kıyaslama* yoluyla edinilen bir bilgi olduğu, kavramın anlaşılabilirliği ve mimaride yorumlanabilirliği için fiziksel anlamda gerçek ölçüsü bilinen veya kestirilen bir veriyi içermesi gerektiği çıkarımı yapılabilmektedir. Bu veri çoğunlukla insanın antropometrik ölçüleri olabildiği gibi, kimi durumlarda yapı malzemeleri ve yapı elemanları gibi unsurlar da ölçek kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilmektedir.

MİMARİDE ÖLÇEK KULLANIMI

Tasarım disiplinlerinin hemen hemen her alanında, tasarımları anlaşılır kılmak için temel taşlarından biri olan ölçek, mimaride öncelikle fikirlerin aktarım aşamasında kullanılan ilk araçlardan biridir. Tasarım fikirlerinin sunulduğu çizim/maket/modelleme gibi araçlar belli bir ölçek ifade ettiklerinde anlaşılır ve anlamlı olmaktadır. Boyut çıkarımı yapabilme esasına dayalı bir başvuru kaynağı olmasının yanında, mimaride bunların ötesinde çok daha farklı kullanım alanları bulunmaktadır. Kimi durumlarda daha ergonomik mekânlar üretmek için kullanılan bir kılavuz, kimi durumlarda görsel algı öğesi, kimi durumlarda ise tasarımın ana fikri olarak karşımıza çıkabilmektedir. Doğa, doğada bulunan nesnelere ve insan, ölçeğin en temel kaynakları olarak kabul edilebilir. Mimaride kullanılan malzemelerin standartlaşmış boyutları da ölçek hakkında veri olabilmektedir. Orr (1985)’a göre;

Ahşap (standartlaştırılmış boyutlarda kereste), tuğla, beton blok ve çatı kiremitleri gibi yaygın malzemeleri düşündüğümüzde, hemen her malzemenin doğal boyutuna, rengine ve dokusuna dair zihinsel bir imajımız olur. Bir tuğlanın boyutu, bir kişinin bir eliyle malayla harç uygularken diğer eliyle rahatça alıp yerine yerleştirebilmesine dayanır. Malzemenin ölçek veren niteliklerini gözlemlemenin bir başka yolu da yerinde yaptıkları işlerdir. Bir yapı elemanının (kolon, giriş, kemer, makas) boyutu ile taşıdığı yük arasında genel bir ilişki vardır. (Orr, 1985: 13,18).

Bunlar gibi çeşitli kaynaklarda yer alan veriler, mekân özelinde ölçeği tanımlamaya olanak tanımaktadır. Ancak ölçek, mimaride genellikle sayısal bir değer ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimari çizimler bir düşünce aracı olarak kabul edilirken, ölçek de bir fikrin temsili olarak nitelendirilebilir. Hedges (2010)’e göre, “mimari çizim ölçeği; bir ölçü biriminin seçildiği ve fikir, temsil ve gelecekteki görünen boyut arasında bir oranın oluşturulduğu eşit ölçü ve orantı parçalarından oluşur” (Hedges, 2010: 73). Paul Emmons (2007), Kartezyen yaklaşımların ölçeğin yalnızca zihin tarafından bilinen sayısal bir boyut olduğunu varsayarken, aynı zamanda gelecekteki bir yeri hayal

etmek için önemli olan empatik bir bedensel çıkarıma sahip olduğunu ifade etmektedir (Emmons, 2007: 71). Ölçeğin sayısal bir değer ifadesi olarak kullanılması, tasarımın gerçekte var olan boyutunu tahayyül edebilme üzerine kuruludur. İki ve üç boyutlu aktarım araçları aracılığıyla, tasarımın düşünce aşamasından sonuç ürününe ulaşma süreci içerisinde başvuru temel bir kılavuzdur. Literatürde tasarımın kapsamına göre 1/1 ölçekten 1/1000... ölçeğine kadar geniş bir kullanım skalası bulunmaktadır. Bu veri, çizimi ya da modeli yapılan tasarımın gerçekteki boyutuna oranını ifade etmektedir.

Sayısal bir ifade aracı olmasının dışında, ölçek kavramının mimaride bir başka kullanım alanı ise, -bu çalışmanın da konusu olan- mekânsal algı konusunda belli anlamlar oluşturmaya yarayan etkili bir ifade aracı olmasıdır. Mimaride anlam üretme özelinde düşünüldüğünde, üç farklı ölçek türü kullanıldığı söylenebilir.

Bunlar:

- Küçük ölçek (mikro ölçek)
- İnsan ölçeği
- Büyük ölçek (anıtsal ölçek) şeklinde sınıflandırılabilir.

Küçük Ölçek (Mikro Ölçek)

Küçük ölçek; yapı genelinde, boyut çağrışımı olan biçimler, merdiven, kapı, pencere, döşemeler gibi boyut konusunda çıkarım yapılabilecek yapı elemanlarının normalden daha küçük tasarlanması ve uygulanmasıyla elde edilebilir. Tasarımda küçük ölçek olgusunu öne çıkarmak için, normal ve daha büyük boyutlarda olan elemanlar yanında normalden daha küçük yapılan elemanlar vurgulanabilir. Şekil 1’de yer alan görselde mekân girişi ile tavan yüksekliği arasında kıyaslama yapıldığında mekân, küçük ölçek kavramıyla ilişkilendirilebilir.



Şekil 1. Küçük Ölçek Vurgusu Yapılan Bir Mekân

Kaynak: <https://secretlosangeles.com/hobbit-home-la-palos-verdes/>

Mimari mekânların niceliksel büyüklükleri de küçük ölçek terimiyle ifade edilebilir. Kulübeler, ağaç evler, kabinler, otobüs durakları, sığınaklar gibi kısıtlı hacimlerin tümü mimari için küçük ölçekli yapılar statüsündedir. Öncelikle, insanlığın en temel gereksinimlerinden biri olan barınma ihtiyacına karşılık üzere üretilen bu mekânlar, günümüz dünyasında da yaşam koşullarına bağlı olarak geçerliliğini sürdürmektedir. Örneğin Şekil 2’de yer alan, 2020 yılında Brezilya’da Ticiane Lima Arquiteura & Interiores tarafından tasarlanan 15 m² ölçülerindeki, mekân, barınma ihtiyacının giderilmesine yönelik işlevlendirilmiş küçük ölçekli bir mimari yapı örneğidir.



Şekil 2. Elo Studio, São Paulo, Brezilya

Kaynak: <https://www.archdaily.com/956259/elo-studio-ticiane-lima-arquitetura-and-interiores>

Küçük ölçek doğru bir şekilde uygulanmadığında ise anlam kaymalarına yol açabilir. Licklider (1965)'e göre, “uygun anlamı olmayan küçük ölçekli bir tasarım etkisiz biçimde gösterişçi, kasıtlı ve iddialıdır. Kendilerini kulübe gibi göstermeye çalışan kır evleri buna örnek olarak verilebilir. 100 odayı barındıran genel şekil, küçük ev boyutundaki kanatlara bölündüğü için pek görülmez. Bu durumda samimi bir davranış yapmacıklığa dönüşebilir” (Licklider, 1965: 97).

Mimaride mikro ölçek ise, tasarımın kapsadığı etkileşim alanıyla ilişkili olarak kullanılan bir kavramdır. Kentsel tasarımda; mikro ölçek terimsel olarak binalar, konutlar gibi yapıları ifade ederken, mimari tasarımda yapı içindeki bir bölümü, iç mimari tasarımda ise mekân içinde yer alan bir donatıyı ifade edilebilir.

Büyük Ölçek

Büyük ölçek, yapı genelinde, boyut çağrışımı olan biçimler, merdiven, kapı, pencere, döşemeler gibi boyut konusunda çıkarım yapılabilecek yapı elemanları ve donatılarının normalden daha büyük tasarlanması ve uygulanmasıyla elde edilebilir. Licklider (1965), büyük ölçeği; “*beklenen normdan uzaklaşarak*” tasarımları anlamlı kılmak için kullanılacak güçlü bir ifade aracı” olarak tanımlamaktadır. O'na göre büyük ölçek, bilinen nesnelere normalden daha büyük hale getirilerek, boyut dağıtım sistemindeki büyük birimleri vurgulayarak ve küçük olanları dışarıda bırakarak veya bastırarak gerçekleştirilir (Licklider, 1965: 96).

Mimaride büyük ölçek, daha yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Büyük ölçeğin, yapılara; ihtişam, prestij, yücelik gibi kavramlar atfetmede başvurulan temel kaynaklardan biri olduğu söylenebilir. Yapılarda büyük ölçek ifadesi, antik dönem tapınak mimarisinden (Şekil 3) Avrupa'da 15-17. yüzyıllarda etkisini sürdüren Rönesans, Barok gibi dönemlere kadar geniş bir aralıkta özellikle kilise ve saray mimarisinde gözlenmektedir. Erten Bilgiç (2020)'e göre, İdari gücü ve otoriteyi elinde bulunduran toplumlar güçlerini toplumun bireylerine ve diğer toplumlara gösterebilmek amacıyla mimari yapıtları kullanmışlardır. Dönemin yapım teknolojileri imkân verdiği ölçüde gücün göstergesi olarak büyük ölçeklerde, daha büyük ve daha yüksek mimari yapılar inşa etme yarışı içerisine girmişlerdir (Erten Bilgiç, 2020). Şekil 4'te yer alan, yapımına 1883 yılında başlanan ve günümüzde devam eden La Sagrada Familia yapısı büyük ölçek (anıtsal ölçek) konusunda etkili bir örnektir.



Şekil 3. Hephaistos Tapınağı, Atina, Yunanistan, MÖ 449

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/60956788@N05/5556159599/>



Şekil 4. La Sagrada Familia, Barcelona, İspanya

Kaynak: <https://www.arkitektuel.com/la-sagrada-familia>

Büyük ölçek kavramı da küçük ölçek ifadesinde olduğu gibi, yerinde ve gerekçeli kullanılmadığında anlam kaymasına yol açabilir ya da bilinçli olarak anlam kaymaları oluşturulabilir. Örneğin Şekil 5'te yer alan görsellerde bir *büyük ölçek* ifadesi yer almaktadır. Oyuncak Hikayesi filmindeki Woody isimli bir oyuncak karakterin, sahibi Andy'nin yatak odasını nasıl algıladığına yönelik bir enstalasyon çalışması kurgulanmıştır. Gerçekte, kullanıcıların insan olduğu ve bu ölçülere yönelik tasarlanan oda, bir oyuncak karakterin deneyimlediği boyutlara uyarlandığı zaman algılamının nasıl gerçekleştiğine yönelik bir içerik sunmaktadır.

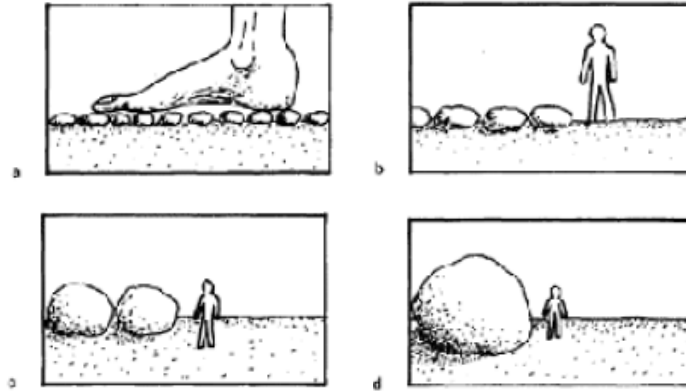


Şekil 5. Toy Story Andy'nin yatak odası, Mundo Pixar Sergisi, São Paulo, Brazil.

Kaynak: Toy Story - Andy's bedroom in real life. <https://www.youtube.com/watch?v=Ctf8fOYIRQo>

İnsan ölçeği

İnsan boyutu mimaride en temel ölçek kaynağıdır. Küçük ölçek ve büyük ölçek şeklindeki ifadeler de temelde insan boyutuyla ilişkilendirilerek anlam kazanmaktadır. Bir yapının, donatının ya da herhangi bir objenin gerçek boyutunun çıkarımı insan ölçeği ile birlikte değerlendirildiğinde yapılabilir. Şekil 6'da yer alan görsellerde bir kaya parçasının gerçek boyutu insan ölçüleriyle kıyaslanarak anlaşılabilir.



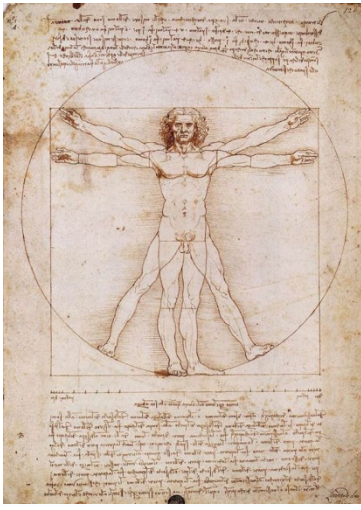
Şekil 6. İnsan ölçeği ile boyut algısı

Kaynak: Bell, (1993:166)

İnsan ölçeği söz konusu olduğunda statik ve dinamik olmak üzere iki tür antropometrik beden ölçüsünden bahsedilir. Statik beden ölçüleri, vücut hareketsizken belirli standart pozisyonlarda alınan ölçülerdir. Dinamik beden ölçüleri ise hareket halindeyken alınan ölçülerdir. Günlük hayatta insanların çoğunlukla hareket halinde olmaları nedeniyle birçok tasarım çalışmasında dinamik beden ölçülerinden yararlanılır. Bu yararlanmanın maksimum düzeyde gerçekleşebilmesi aktivite mekânının

insanın statik ölçülerine uygunluğu ile de doğru orantılıdır (Turgay, 2017: 17, aktaran Ölçer Kanbur, 2022: 53).

İnsan boyutlarının tasarımlarda bir veri olarak kullanılması antik dönemlere kadar uzanmaktadır. Zöllner (2011)'in aktarımına göre, MÖ 1. yüzyılda yaşadığı bilinen Romalı mimar, mühendis ve yazar Marcus Vitruvius Pollio, yazdığı *Mimarlık Hakkında On Kitap*'ın birinci ve üçüncü kitaplarında insan vücudunun çeşitli bölümlerini ele aldığı ölçüm sistemlerinden bahsetmektedir. Metnin orijinalinde, *digitus*, *palmus*, *pes* ve *cubitus* şeklinde yer alan ifadeler; parmak, avuç içi, kol genişliği ve dirsekten orta parmağın ucuna kadar olan mesafeyi tanımlamada kullanılan eski uzunluk ölçüsü birimleridir. Aynı ölçümler, insan yaşamının tüm alanları için geçerli olan antropometrik ölçüm sistemlerinin temelidir (aktaran Zöllner, 2011: 445). Sonraki dönemlerde bu ölçümler farklı şekillerde betimlenerek kullanılmaya devam etmiştir. Leonardo Da Vinci'nin 1490'lı yıllarda, Vitruvius'un insan vücudu ölçüleri üzerine çalışmalarını görselleştirerek meydana getirdiği *Vitruvius Adamı* en bilinenlerden biridir (Şekil 7). Günümüzde ise hala kullanılmaya devam eden, *feet* (ayak) ve *inch* (başparmak) gibi İngiliz temelli uzunluk ölçüsü birimleri yine aynı temele dayanmaktadır.



"Mimari üzerine yaptığı bir çalışmada mimar Vitruvius, insan bedeninin ölçülerinin Doğa tarafından şöyle düzenlendiğini söyler: Dört parmak bir avuç içi, dört avuç içi bir ayak, altı avuç içi dirsekten orta parmağın ucuna kadar uzunluğu verir. Dirsekten orta parmak arasındaki uzunluğun dört katı da bir insanın boyudur. Dirsek ve orta parmak arasındaki uzunluğun dört katı bir adımdır. 24 avuç içi bir adam boyudur. Vitruvius bu ölçüleri yapılarında kullanmıştır. Eğer bacaklarınızı, boyunuzu 1/14'ü oranında kısaltacak kadar açarsanız ve kollarınızı orta parmağınız başınızın üst noktasından geçecek bir çizgiye geçecek şekilde yukarı doğru uzatırsanız, kollarınız ve bacaklarınız da açikken, vücudunuzun merkezi göbeğinizdir. Bacaklarınız arasındaki üçgen ise eşkenar bir üçgendir.

Bir insanın kolları açikken, bir elinin orta parmağının ucundan diğer elinin orta parmağının ucuna kadar olan mesafe, onun boyuna eşittir.

Saç köklerinden çenenin altına kadar olan mesafe insan boyunun onda biri kadardır; çene altından başın üst noktasına olan mesafe insan boyunun sekizde biridir.

Göğüs üstünden başın üstüne kadar olan mesafe insan boyunun altıda biridir.

Göğüs üstünden saç köklerine kadar olan mesafe yedide bir, meme uçlarından baş üzerine kadar olan mesafe de insan boyunun dörtte biridir. Omuzlar arasındaki en geniş mesafe, insan boyunun dörtte birini içine alır. Dirsekten elin ucuna kadar olan mesafe beşte bir, dirsekten kol altı açısı arasındaki mesafe sekizde bir insan boyudur. Elin tümü insan boyunun onda biridir. Üreme organlarının başlangıç noktası tüm bedenimizin orta noktasıdır. Ayağın uzunluğu insanın uzunluğunun yedide biridir. Ayak tabanı ile diz kapağının altı arasındaki mesafe insan bedeninin dörtte biridir. Çene altı ile burun, saç kökleri ile kaşlar ve kulak arası, yüzün üçte biri kadardır."

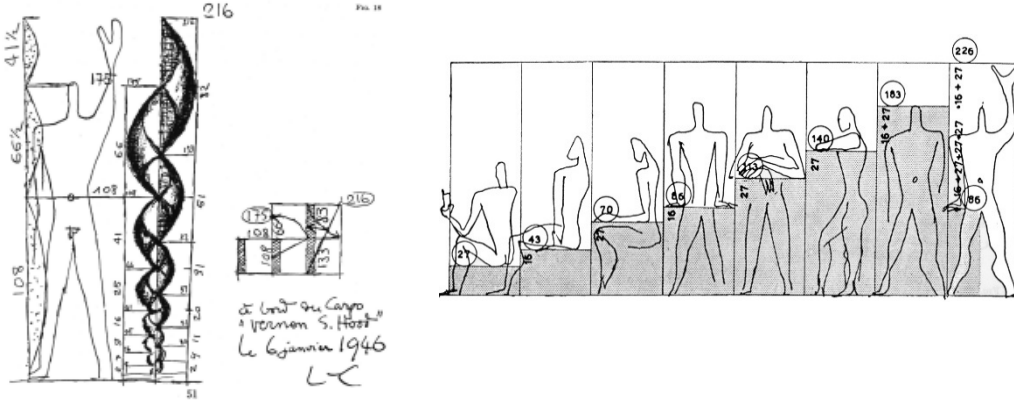
Şekil 7. Vitruvius Adamı ve Leonardo da Vinci'ye ait metnin tercümesi

Kaynak: <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami>

İnsan ölçeğinin tasarımlarda bir veri olarak kullanılması üzerine yapılan bir diğer önemli çizim, Le Corbusier'in 20.yüzyılda geliştirdiği *Modulor* isimli çalışmadır (Şekil 8). Modulor, Le Corbusier ve ofis çalışanı Hanning'in 1943 yılında, AFNOR kurumunun yapımla ilgili her şeyin standartlaştırılmasına yönelik talebine beraber kafa yormaları sonucunda gerçekleşmiştir. Modulor ismi ise Fransızca *module* (birim) ve *or* (altın) kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Modulor, altın oranın insan boyutlarında bulunduğu temeline dayanan matematiksel bir dizgedir (Sözen ve Tanyeli, 2011, aktaran: Berkin, 2021).

Le Corbusier (1961)'e göre Modulor'un ölçüm sistemi ortalama insan boyutunu dikkate almakta ve ayrıca matematiksel ve orantılı bir doğa yasasına dayanmaktadır. Bunu başarmak için altın oranı insan vücudunun boyutlarına uygulamıştır. Modulor'un vücut uzunluğu ilk eskizlerinde de yer aldığı şekilde başlangıçta 175 cm olarak belirlenmiştir (Şekil 8 solda). Daha sonra geliştirilen çizimlerde boy ölçüsünün 183 cm olduğu görülmektedir (Şekil 8 sağda). Bu ölçü 6 feet uzunluğuna tekabül etmektedir. Le Corbusier, bu değişikliğin gerekçesini iki şekilde açıklamaktadır: Başlangıçta belirlenen ölçüler bir Fransız temsil etmekten, popüler İngiliz dedektiflik hikâyelerinde, polisler gibi iyi görünen adamların boyları genellikle 6 feetlik ölçü birimiyle tasvir edilmektedir. Bununla

birlikte, bu ölçü; metrik sistemle, Anglo-Amerikan kültürünün antropometrik ölçü sistemleri arasında ilişki kurmayı kolaylaştırmaktadır (Le Corbusier, 1961: 56).

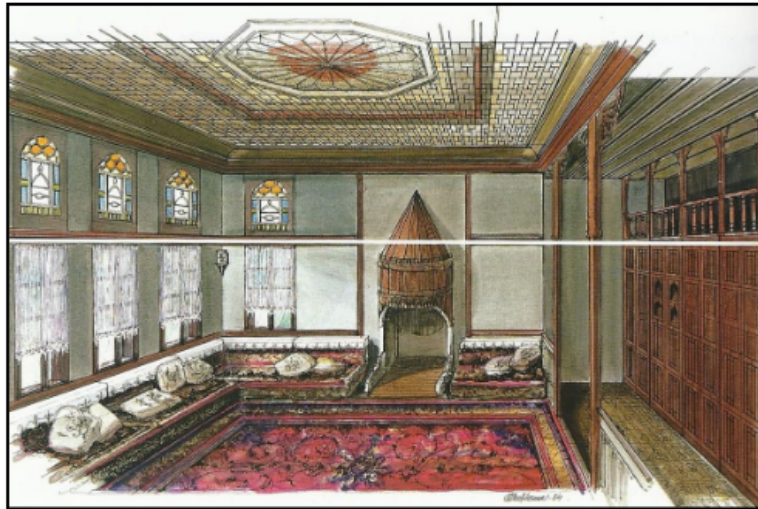


Şekil 8. Modülör

Kaynak: Le Corbusier, 1961, s. 51,67

Modülör'un ikonik diyagramında; uzanmış kolun ucuna kadar olan mesafe 226 cm (7.4 feet) iken, göbük deliği orta nokta olan 113 cm'de yer almaktadır. Zöllner (2011)'e göre, Le Corbusier tarafından seçilen boyutlar, yaklaşık olarak Altın Oran'ın oranlarına tekabül etmektedir ancak bu tamamen tutarlı olmayan bir sistemdir. İrrasyonel sayısal orantılara yol açan altın kesit, mimari uygulama için pek uygun değildir. Bu nedenle mimaride nadiren uygulanmıştır (Zöllner, 2011: 454).

Bununla birlikte, mimaride insan ölçüğünü merkeze alan pek çok tasarım yaklaşımı bulunmaktadır. Geleneksel Türk evi bunun en belirgin örneklerindedir. Modülör sistemine benzer olarak Türk Evi'nin mekânsal düzenlemeleri insan ölçüğünü temel olarak oluşturulmuştur. Küçükerman'a göre, Türk evi odalarındaki kullanım alanları, insan boyutu dışına çıkmayacak şekilde düzenlenmiştir. Yatay yönde bir düzen ifade eden sistem, kullanımla ilişkili olarak iki farklı bölümden meydana gelmektedir: Yararlı kullanım alanı ve bir rafla sınırlanmış üst çerçeveden sonraki kullanım dışı alan olan soyutlanmış üst çevre şeklindedir (Şekil 9).



Şekil 9. Türk Evinde Mekân Düzeni

Kaynak: Küçükerman, (1998)

Cengiz Bektaş (2013) da, Türk evinin insan boyutları ekseninde inşa edildiğini belirtmektedir. Ev içinde kullanılan ölçü referanslarını şu şekilde açıklamaktadır:

Tahta, bir parmak kalınlığında, bir karış genişliğinde, iki kulaç uzunluğunda. Kışık kat elim tavana değmesin yeter yüksekliğinde yapıyor -Le Corbusier 'in Modülör'ü-. Örneğin Bodrum (Halikarnasos) yöresinde pencere, üç karış genişlikte, beş karış yükseklikte (Altın oran). Üstelik karış da ya yapanın ya da yaptırının karışı... Omuzdan elin orta parmak ucuna uzaklık olan bir arşın temel ölçü birimi. Keserin sapı bir ayak uzunluğunda... O da ölçü birimi olarak kullanılıyor. Örneğin kapı 5 keser sapı genişlikte, sekiz keser sapı yükseklikte (altın oran) ... Odanın, evin, hemen hemen bütün ölçüleri insan ölçülerinden çıkıyor... Hem de yaptırının ya da yapanın ölçülerinden... (Bektaş, 2013: 51).

Geleneksel Türk Evi'nin oluşumunda insan ölçeğinin temel referanslardan biri olma durumunun mimari mekânların geneli için geçerli bir olgu olduğunu söylemek mümkündür. Ölçer Kanbur (2022)'a göre, insan ölçeğine yakın mimari yapılar ve mekânlar kullanım kolaylığı sağlayarak insan açısından kolay benimsenirken, insanüstü ölçeklerdeki mekânlar ise yapılış amacına göre farklı sembolik anlamlar yüklenebilir (Ölçer Kanbur, 2022: 67)

Mimaride, insan ölçeği merkezinde ortaya çıkan büyük ve küçük ölçek terimleri de, öncelikle mekâna kullanım bakımından işlevsel nitelikler kazandırırken, insan ve mekân arasındaki iletişimde mekânda anlam üretme aracı olarak kullanılabilir.

ÖLÇEK İLE ANLAM ÜRETİMİ

Ölçek kavramı, mimaride birincil işlevinin yanı sıra, algı süreçlerinin bir parçası olarak, mekânlara farklı anlamlar yüklemek için de kullanılan bir tasarım girdisi olarak değerlendirilebilir. Bir mekânın ya da donatının gerçek ölçülerinin doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlayan kavram aynı zamanda mekâna niteliksel anlamlar da kazandırmaktadır. Turgay (2017)'a göre; ölçek kavramı, fiziksel olarak mekânın ölçülerinin ve boyutlarının algılanmasını sağlarken aynı zamanda mekânın sembolik yani anlamsal niteliğinin de algılanmasında belirleyici bir etkidir. Bir mekân tasarım aracı olarak ölçek, aynı zamanda bir düşüncenin veya mesajın iletilmesinde de etkili bir anlatım aracıdır (Turgay, 2017: 15).

Küçük ölçek, büyük ölçek ve insan ölçeği; mekânın kullanıcıyla iletişime geçip duyuşsal ve bilişsel anlamda yönlendirmede bulunmasına olanak tanıyabilmektedir. Aynı zamanda yapıların, mekânların olduğundan daha farklı algılanmasını sağlayacak bir araç olarak da kullanılabilir.

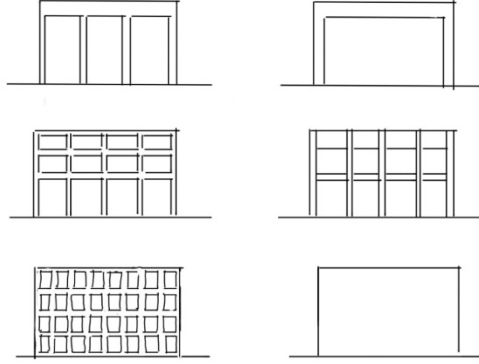
Mimaride ölçek kullanımı bölümünde yapılan araştırmalar değerlendirildiğinde, ana referans noktasının insan ölçeği olduğu, büyük ve küçük ölçek terimlerinin bu merkezde tanımlandığı görülmüştür. Buradan hareketle, ölçek aracılığıyla 3 farklı yöntem üzerinden çeşitli anlamlar oluşturulabileceğini söylemek mümkündür. Bunlar:

1. Yapı veya donatıları olduğundan büyük/küçük gösterme
2. Mekânları insan ölçeğine yaklaştırma
3. Yapı, donatı veya objelerde alışıl gelmiş boyutların dışına çıkma şeklindedir.

Bu üç yöntem, ölçek kavramı ile mimaride farklı anlamlar oluşturulmasına olanak tanımaktadır.

Yapı veya Donatıları Olduğundan Büyük/Küçük Gösterme:

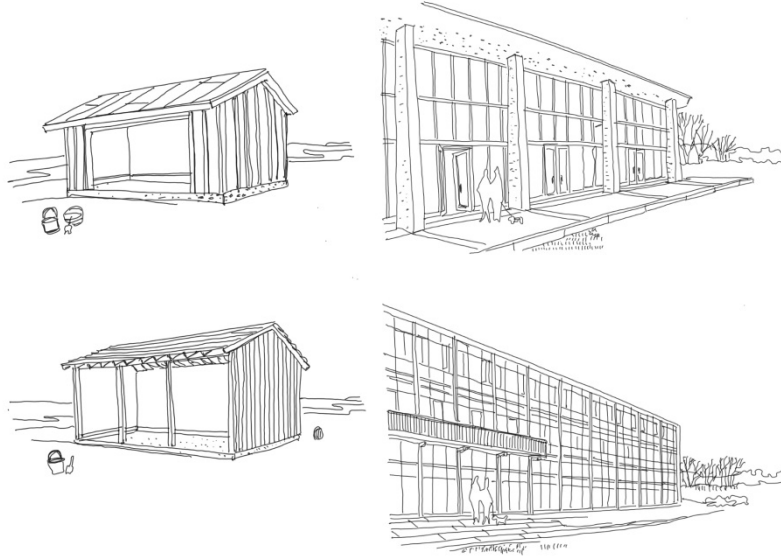
Ölçek algısıyla, küçük bir yapıyı olduğundan daha büyük göstermek ya da büyük bir yapıyı olduğundan daha küçük göstermek mümkün olabilmektedir. Bu algı, yapı cephelerinde oluşturulan bölmelerle kurgulanabilir. Licklider (1965)'e göre; başka bir kanıtın yokluğunda ne kadar çok bölme kullanılırsa bina o kadar büyük görünür. Gözlemci, daha fazla birimi olan bir binanın daha büyük, daha az birimi olan bir binanın daha küçük olmasını bekler (Şekil 10) (Licklider, 1965: 85).



Şekil 10. Bölmelemlerle ölçek algısı

Kaynak: Licklider, (1965: 84) (Yazar tarafından yeniden çizilmiştir)

Bir kişinin binayla ilgili olarak insanları ve tanıdık nesnelere görmeyi bekleme biçimi; kültüre, binaya, odadan odaya, ön yargılarına, geçmiş duygusal deneyimlerine göre değişse de bölmelemler bir izleyiciyi, insan figürüne veya alışılmış boyutlara sahip şekillere atıfta bulunmadan, farklı boyut normları beklemeye yönlendirir. Licklider (1965)'e göre; büyük bir bina daha az bölmelemler kullanılarak daha küçük gösterildiğinde, bina ile insan figürü vb. arasındaki normal ilişkinin değiştirilmesi olarak kolayca kabul edilir. Ancak küçük bir yapı daha da küçük görüldüğünde etki hızla şaşırtıcı hale gelebilir. Aynı şekilde küçük bir yapı, fazla sayıda ve küçük bölmelemler kullanılarak büyük gösterildiğinde izleyici tarafından daha rahat algılanabilirken, büyük bir yapı olduğundan daha büyük gösterilmeye çalışıldığında şaşırtıcı etkiler oluşturabilmektedir (Şekil 11) (Licklider, 1965: 85).



Şekil 11. Bölmelemlerin yapıyı olduğundan daha küçük/büyük gösterme hali

Kaynak: Licklider, 1965: 86-87 (Yazar tarafından yeniden çizilmiştir)

Buna ek olarak, mimari mekânlarla ilgili bilindik kodların farklı eşleştirmelerle kullanılmasıyla olağan dışı algılar oluşturulabilir. Örneğin, geniş açıklıkları geçmek için kullanılan üst örtülerin küçük hacimli yapılarda kullanılması yapıyı olduğundan daha farklı algılamamıza yol açabilmektedir.

Mekânları İnsan Ölçeğine Yaklaştırma:

Büyük hacimli mekânları insan ölçeğine yaklaştırma yöntemi olarak *mekân içinde mekân* yaratma prensibi kullanılabilir. Bu aynı zamanda büyük yapıları olduğundan daha küçük algılatmanın bir başka yolu olarak da değerlendirilebilir. Örneğin, Şekil 12’de yer alan, Autoban firmasının Haydar Aliyev Uluslararası Havalimanının iç mekânı için tasarladığı projede, ana hacimden bağımsız olarak ikinci bir kabuk oluşturulmuştur. Tasarım, büyük hacimli bir yapıda kullanım alanlarını kullanıcı ölçeğine yaklaştırması bakımından farklı bir mekânsal algı ve deneyim yaşatmaktadır.



Şekil 12. Haydar Aliyev Uluslararası Havalimanı, Bakü

Kaynak: <https://www.archdaily.com/532770/heydar-aliyev-international-airport-baku-autoban>

Yapı, Donatı veya Objelerde Alışlagelmiş Boyutların Dışına Çıkma:

Yapılar haricinde, boyutları insan ölçeğine göre belirlenen donatı elemanları da alışlagelen ölçülerin dışına çıkarılarak farklı anlamlar oluşturulabilmektedir. Özçam (2013)’a göre, “boyut ve büyüklükle oynama, mobilyayı sembolleştirme yöntemlerinden biridir. Tasarımların çok büyük veya çok küçük boyutlarda üretilmesi sonucunda ortaya alışılmışın dışında oranlara sahip nesnelere çıkmaktadır. İngiltere’de Henry Bruce tarafından 2006 yılında inşa edilen ve 2010 yılında kaldırılan *Giants Chair* bunun bir örneğidir” (Şekil 13) (Özçam, 2013: 124).



Şekil 13. *Giants Chair*, Henry Bruce

Kaynak: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/7880924/Giant-chair-on-Dartmoor-to-be-pulled-down.html>

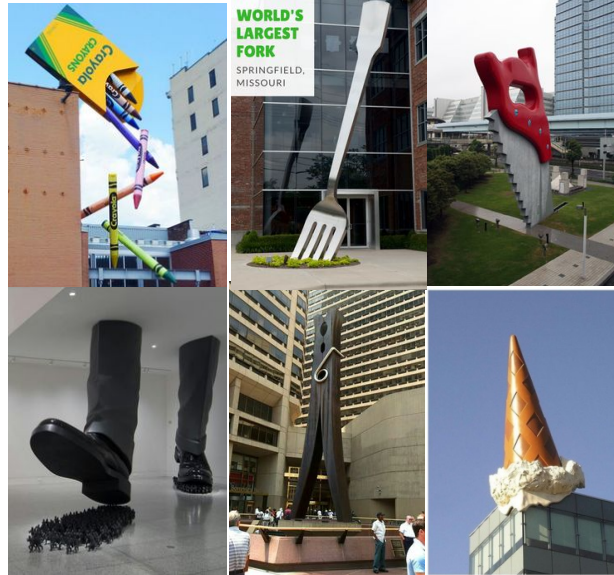
Mobilya ve ölçek algısının farklılaşması konusuna verilebilecek bir başka örnek ise; Robert Therrien’in *No Title* isimli enstalasyon çalışmaları serisidir (Şekil 14). İnsan ölçeği gözetilmeksizin kurgulanan mobilya grupları alışlagelmişin dışında boyutlandırıldığı için ziyaretçilere sıra dışı bir deneyim sunmaktadır.



Şekil 14. No Title, Robert Therrien.

Kaynak: <https://www.meer.com/en/6918-robert-therrien>

Benzer bir yaklaşım olarak, bilindik objelerin alışlagelmiş boyutları haricinde kurgulanması, ölçek aracılığıyla yeni anlamlar üretilmesine olanak tanımaktadır. Şekil 15’te yer alan görsellerde, farklı objelerin tanıdık boyutlarının dışına çıkarılarak işlevsel özelliklerinden tamamen uzaklaşıp yeni sembolik anlamlar yükledikleri görülmektedir.



Şekil 15. Ölçek ile yeni anlamlar üretilmesi

Kaynak: <https://www.flickr.com> sitesinden derlenmiştir.

Ölçek kavramı farklı anlamlar üretmek için kullanıldığında çoğunlukla tasarımcı tarafından bilinçli olarak kurgulanmaktadır. İnsan ölçeği merkezli aktarımlarda öne çıkan büyük ve küçük ölçek kavramları, farklı amaçlar gözetilerek tasarımın kullanıcıya/izleyiciye iletmek istediği mesajı aktarmada birer araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin, küçük ölçek kavramı; konut ve insan ölçeği olarak düşünüldüğünde, evdeki tüm donatıların insan ölçeğine göre kurgulanması, işten yorgun gelen bir insanı rahatlatılabilmekte, farklı tasarımlarda ise kişiyi normalden biraz daha önemli hissettirebilmektedir. Aynı şekilde, büyük ölçek kavramı da, gözlemcinin benmerkezcilikten bir şekilde uzaklaştığını hissetmesini hem de yapıya insan gücünden fazlasını atfetmesini sağlayabilmektedir. Bu etkilerin ifade değeri, kişi ile mekân arasındaki etkileşimin kurulmasında güçlü bir temele sahiptir.

SONUÇ

Bir tasarım fikrinin anlamlı bir ifadeye dönüşmesindeki ana araçlardan biri olan ölçek kavramı, mimarinin en temel unsurlarındandır. Mimari bir olguya ait çizim, maket ya da model, ölçekli veya oranlı olduğu durumda bir anlam ifade etmektedir. Bununla birlikte kavram, mimaride farklı anlamlar üreten bir referans olarak da kullanılabilir. Tasarımcı yaklaşımına bağlı olarak, kimi durumlarda tasarımın ana fikri, kimi durumlarda kullanıcıyla etkileşime geçen bir iletişim aracı kimi durumlarda ise mekânsal algıya yön veren bir tasarım kararı olabilmektedir.

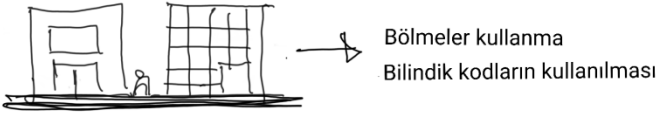
Anlamsal çerçevede değerlendirildiğinde, mimari tasarımda en temel ölçek olgusunun insan ölçeği olduğunu söylemek mümkündür. Kullanıcı ve mekân arasındaki etkileşimde birincil derece öneme sahip olan kavram, mekânların ergonomik ve işlevsel olması konusunda etkin rol oynamaktadır. Antik çağdan günümüze insan ölçeği, tasarımlarda güçlü bir veri olma özelliğini korumaktadır.

İnsan ölçeğine paralel olarak ortaya çıkan büyük ölçek, küçük ölçek gibi kavramlar ise, yapılar, (mekân ve donatılara) çeşitli anlamlar yüklemeye kullanılan araçlardır. Bu kavramlar aracılığıyla;

- Mimari yapı ve donatıları daha anlaşılır biçimde ifade etmek,
- İnsan ölçeği temelli yaklaşımlarda mekânların yaşam kalitesini yükselten standartlara ulaşmasını sağlamak,
- Kullanıcılara, duysal ve bilişsel yönlerden farklı deneyimler yaşatmak,
- Yapıların boyutlarını olduğundan daha farklı algılatmak,
- İşlevden bağımsız bir biçimde her türden objeye sembolik anlamlar yüklemek,
- İkonik eserler ortaya koymak,
- Mekânı kullanıcıyla etkileşime geçen bir iletişim nesnesine dönüştürmek gibi çeşitli anlamlar üretmek mümkündür.

Çalışma kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda, ölçek kavramı aracılığıyla mekânsal anlam üretme konusunda Şekil 16'da belirtilen 3 farklı yöntem öne çıkmaktadır:

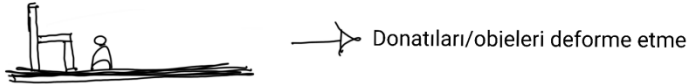
1. Olduğundan büyük/ küçük gösterme



2. İnsan ölçeğine yaklaştırma



3. Alışıl gelmiş boyutların dışına çıkma



Şekil 16. Ölçek aracılığıyla anlam üretme yöntemleri

Tüm bunlar değerlendirildiğinde, *ölçeğin* tek başına bir nesnenin anlamını değiştirebilmesi, tasarıma değerli nitelikler katabilmesi gibi özellikleriyle, mimari tasarımda güçlü bir ifade aracı olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir.

KAYNAKÇA

Bektaş, C. (2013). *Türk evi*. YEM Yayınları.

Bell, S. (1993). *Elements of visual design in landscape*. Spon Press.

Berkin, G. (2021). Modülör ve Le Cabanon'un doğuşu, *Yapı Dergisi*, 465.

Emmons, P. (2007). Drawn to scale: The imaginative inhabitation of architectural drawings. In J. Hale, B. Bradley Starkey & M. Frascari (Eds.), *From models to drawings: Imagination and representation in architecture*. Routledge.

Erten Bilgiç, D. (2020). Kavram Biçim Strüktür İlişkisi Üzerinden Daireden Kubbeye Geçişin Öyküsü. D. Erten Bilgiç, A.R. Parsa, Ö. Özturan (Ed.), *Kavramdan Biçime Yolculuk* (s.115-130). Efe Akademi Yayınevi.

Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 9. Baskı. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Hedges, S. (2010). Scale as the representation of an idea, the dream of architecture and the unravelling of a surface. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 11(11), 72-81. 10.24135/ijara.v0i0.382

Kandemir, Ö. & Levent Kasap, T. (2017). Mekân Tasarımında Değişen Ölçek Anlayışı ve Yok-Yerler İle İlişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2), s. 50-67. 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.393517

Küçükerman, Ö. (1988). *Kendi mekânının arayışı içinde Türk evi*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.

Lang, J. (1987). *Creating architectural theory, the role of the behavioral sciences in environmental design*. Van Nostrand Reinhold.

Le Corbusier (1961). *The Modulor*. Faber and Faber Limited.

Licklider, H. (1965). *Architectural scale*. The Architectural Press.

Orr, F. (1985). *Scale in architecture*. Von Nostrand Reinhold Company.

Ölçer-Kanbur, E. (2022). Mimarlık Ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Ölçek Kavramının "The Bfg" Filminin Mekân Kurgusu Üzerinden İncelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (1), 49- 70.

Özçam, I. (2013). *Biçim dili ile iletişim ekseninde mobilyanın sembolleşmesi ve günümüz mobilyasının sembolleşmesinde rol oynayan sosyolojik ve teknolojik etkenler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

The Dockrays (2022, Ekim). Toy Story - Andy's bedroom in real life [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ctf8fOYIRQo>

Turgay, O. (2017). Ölçek Kavramının Tasarım Eylemindeki Çok Boyutluluğunun Algısal Olarak İrdelenmesi. A. R. Karabetça, S. Sav, E. G. Demir (Ed.), *İç mimarlık eğitimi 4. ulusal kongresi bildiri kitabı* (s. 15-27). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

Unwin, S. (1997). *Analysing Architecture*. Routledge, New York.

Yürekli, H. (1982). *Mimarlıkta ölçek*, Mimarlık Fakültesi Ders Notları. İstanbul Teknik Üniversitesi

Zöllner, F. (2011). *Anthropomorphism. Towards a social history of proportion in architecture, proportions. Science, musique, peinture & architecture*. Brepols Publishers.

PORNOGRAFINİN MEDYA ENDÜSTRİSİ İÇİNDEKİ YERİ

İlker ÖZDEMİR
Çukurova Üniversitesi, Türkiye
ilkerozdemir@cu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0001-7148-1604

Tülay ATAY
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Türkiye
atayavsar@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0746-7127

<i>Atf</i>	Özdemir, İ. & Atay, T. (2023). Pornografinin Medya Endüstrisi İçindeki Yeri. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 63-86.
------------	---

ÖZ

Pornografinin toplumca yasak veya ayıp/günah olarak kabul edilerek üretilmesine ve dolaşıma girmesine engel olunan simgeleri üretmek ve onları pazarlamak amacıyla geliştiğini söylemek mümkündür. Cinselliğin kontrol edilme çabaları da değişik biçimlerde her zaman var olmuştur. Ama cinsellik bu tip kısıtlamalarla önüne geçilebilecek bir durum değildir. Cinselliği doğallığından çıkarıp bastırdığınız ya da kısıtladığınız zaman ise cinselliğin farklı yerlerden akmaya başladığı ve bu akışı kontrol altına almanın kolay olmadığı görülmektedir. Cinselliğin dışa vurulmasının toplumda kısıtlanması sonucunda, cinsellik toplumda konuşulması ayıp ya da yasak bir kavram olunca, ilişkilerin çarpıklığı, kendisini çeşitli yollarla dışa vurma yolunu aramaktadır ki pornografi bu yolların başında gelmektedir. Cinsellik hakkında konuşmanın zorluğunun ötesinde pornografi üzerinde konuşmak çok daha zordur. Cinsellekle ilgili yayınlar ve pornografik yayınlar arasındaki ayrımı yapmak kolay olmadığı gibi, pornografi tanımlaması en zor medya biçimlerinden biri olup, analizi ve tartışması en zor konuların başında gelmektedir. Cinselliğe yer veren ürünlerin büyük çoğunluğu; cinselliği pazarlamakta, satışa sürmekte ve cinsellikten ticari ürünler ortaya çıkararak cinselliği sömürmektedir. Bu bağlamda pornografi ile erotizm arasındaki fark önem taşımaktadır. Bu fark, cinselliğe yer veren ürünlerde cinselliğin sömürülmesinin, metalaştırılmasının ve satışa sunulmasının bulunup bulunmadığı ve de bu ürünlerde eşitsizliğin ve sömürünün var olup olmadığı ile ve aynı zamanda, cinselliğin insani özden yoksunlaştırılmış olup olmadığı ile ilgilidir. Bu araştırma, beden nesneleştirilmesinin ve pornografinin kısa bir tarihçesine, var olan literatür kapsamında bir ziyaret yaparak medya endüstrisinin durumdan nasıl etkilendiğini tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Pornografi, Medya Endüstrisi, Fuhuş Endüstrisi, Bedenin Nesneleştirilmesi.

THE PLACE OF PORNOGRAPHY IN THE MEDIA INDUSTRY

ABSTRACT

We can say that pornography developed as a means of producing and marketing images which are considered indecent and/or sinful by society and prohibited from being viewed or talked about. Attempts to control people's sexuality have always existed in various different forms, additionally, human sexuality itself innately contains certain boundaries. However, sexuality is not a phenomenon which can be curtailed by such obstacles. When sexuality is not regarded as a natural part of life but instead repressed or forcibly limited, it then begins to manifest through other avenues, and these avenues are not always easy to control. When expressions of sexuality are forbidden by society and even the talk of

it is regarded as *immoral* or *wrong*, then unhealthy and loveless relationships aren't kept behind closed doors but reveal themselves through various outlets, one of which is pornography. If talking about sexuality is difficult, then talking about pornography is a great deal more difficult. Not only is it hard to distinguish between publications related to sexuality and pornography, but pornography is one of the most difficult media forms to define, and it is difficult to analyse and debate it. Many products related to sexuality commodify sex, market it, and take advantage of it by commercialising it. This makes it important to distinguish between pornography and eroticism. One of the key features that could help us distinguish between the two is to ascertain whether sexuality-related products are taking advantage, commodifying, marketing, or selling sex, and whether they contain inequality and exploitation. At the same time, stripping sex of its human essence and its connection to love, and reducing it to a merely biological act can also be a discerning factor. This study takes a brief journey through the history of the objectification of the body and pornography via existing literature and attempts to discuss how the media industry is affected.

Keywords: *Pornography, Media Industry, Sex Industry, Objectification of the Body.*

GİRİŞ

İnsanın hakikate (özellikle tanrısal, varoluşsal hakikatlere) ancak, her türlü cinsel ilişkiden arınmış olması koşuluyla ulaşacağı ve insanın (ruhun) özgürleşmesinin ve aydınlanarak hayatın işaretlerine ulaşabilmesi için, bedeninin her türlü cinsel ilişkiden kaçınmak suretiyle kendini arındırması gerektiği düşünceleri, Foucault'nun belirttiği gibi sadece dinsel öğretilerde yer almayan kadim bir düşüncedir. Cinselliğe düşkünlüğün sadece iyi bir mümin olmakla değil, düşünceyle de: iyi bir düşünür olmakla da bağdaşmaz olduğu ve cinselliğin olduğu yerde hakikatin bulunamayacağı düşüncesi kabul edilegelmekte olan bir düşünme biçimidir. Bu yaklaşıma göre aklın kullanımı ile cinsellik, hazza yönelik etkinlikler birbiriyle bağdaşmazdırlar ve düşünce (felsefe) dolu ve bütünlüklü bir yaşam sürmek isteyen kişiler cinsel etkinlikten el çekmeli, cinselliği hayatın merkezinden uzaklaştırmalıdırlar. Cinsellikten arınmadan hakikate ulaşamayacağı ve erdemli olunamayacağı paradigması insanlık tarihi kadar eski ve hala güncelliğini yitirmeden etkili olmaya devam eden bir düşünce olup, cinsellikle ilgili en temel paradigmadır (Foucault, 2017: 134). Bu paradigma, cinsel haz ve cinsel haz arayışını yarar getirmeyen, ötesinde insana zarar veren bir olgu olarak ele almakta ve zarar vermemesi için cinsel hazzın nasıl denetim altına alınması gerektiğine odaklanmaktadır.

Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'a kadar bu erkek egemen paradigma varlığını çok daha etkili bir biçimde sürdürmüştür. Ancak bilincin harekete geçmesini, değişmesini engelleyen bilinçdışı olguların varlığını gündeme getiren ve bu olgular arasında cinselliğin önemini altını çizen 1930 yılında yayımlanan *Uygarlığın Huzursuzluğu'nda* (Freud, 2019), cinselliğin denetim altına alınmasının uygarlık için vazgeçilmez olduğu, cinsel arzuların baskı altında tutulmaları ve bilinçaltına itilmelerinin kültürel sürecin vazgeçilmez etkeni olduğu düşüncesini seslendirdiği ve uygarlığın cinselliğin bastırılmasına ve yüceltilmesine dayandığı savı savunulur. Ancak, insanın haz ilkesinin etkisinde olduğunun açık olduğunu söyleyen Freud, ancak gerçeklerin insanın içgüdüsel doyumlarının önüne engeller dikmekte olduğunu ve bunun sonucunda haz ilkesinin gerçeklik ilkesine yenik düştüğünü ve gerçeklik ilkesinin baskısıyla insanların hazdan vazgeçerek topluma ayak uydurmayı öğrendiklerini söylemektedir (De Marchi, 1994: 232; Reich, 1995: 42). Bu anlamda, Freud'un kültür ve sanat ürünlerinin gerçekleştirilmesinin cinsel enerjinin yüceltilme yoluyla başka alanlara kaydırılması (sublimation) sonucunda gerçekleştiği düşüncesi ile haz ilkesinin gerçeklik ilkesine yenik düştüğünü ifade ettiğini söyleyebiliriz. Kültürün ve sanatın varlıklarını cinsel içgüdüden feragat edilmesine bağlı bulunduğu ve cinsel baskının zihinsel verimin temeli olduğu düşüncesi ataerkil toplumsal yaşamın temellerinden biri olagelmıştır. İhtiyatlı bir düşünür ve bilim insanı olan Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu'nda* (2019) mutluluk kaynağı olarak sevgiyi bir kenara bırakamayacağımızı, mutluluğun eros'la ve libido ekonomisi ile ilgili olduğunu, *sefaletimizin büyük bir bölümünden kültür/uygarlık dediğimiz şeyin* sorumlu olduğunu ve uygarlığın içgüdüleri kısıtlama ve yüceltme yoluyla başka alanlara kaydırmasının tehlikeli olduğunu ve telafi edilmediğinde ciddi bozukluklara yol açabileceğini söylemekte ve uygarlığın cinsellik karşısındaki baskıcı tavrını sömürü ilişkilerine benzeterek bunun haklı gösterilemeyeceğini öne sürmektedir. Ayrıca, insanın büyük miktarda saldırganlık eğilimini

içgüdüsel yetileri arasında barındırdığını, bu *saldırganlık eğiliminin insanda var olan kökensel, bağımsız bir içgüdü olduğu görüşünü savunmaktadır* ve bunun *uygarlığın önündeki en güçlü engel olduğunu* söylemektedir ve temel sorunun *uygarlığın önündeki en büyük engelin, insanların bünyelerindeki birbirlerine karşı saldırganlık eğiliminin nasıl ortadan kaldırılabileceği* sorunu olduğunu söylemektedir ve saldırganlık eğilimini de thanatos'a bağlayarak, kitabını iki temel içgüdünün, eros ile thanatos'un, süregiden kavgasında eros'un üstünlüğünü göstereceğini umduğunu belirterek bitirmektedir (Freud, 2019: 42, 43, 55, 62, 68, 69, 78, 99, 102). Kısaca Freud, thanatosa karşı erostan ve thanatos uygarlığına karşı erotik bir uygarlıktan yana bir tavır içerisindedir. Bu anlayış, kültür ve uygarlığı cinsel içgüdüden bütünüyle vazgeçmeye dayalı olmasa bile bu içgüdüğü mutlak denetlenmesi gerektiğini öne çıkarmakta ve cinsel içgüdüleri bastırmayı toplumsal ve zihinsel etkinliklerin vazgeçilmez koşulu olarak öne sürmektedir. Freud'un da yüceltme ve ölüm kavramlarıyla, insanlığın yeniden yabanılığa dönmesini önlemek için kültürel ve bilimsel gelişmeyi sağlamak üzere, son kertede, cinsel baskı-uygarlık ikileminde tavrını uygarlıktan yana koyduğu ve uygarlık için cinsel baskının gerekliliğini vurgulamış olduğu söylenmiştir ki, dipnotta da ifade edildiği gibi bu görüşler Freud'un görüşlerini yansıtmaktan uzaktır. Freud, her zaman, cinsel baskının nevrozların ana nedeni olduğunu söylemekten geri durmamıştır (Freud, 2019). Uygarlık, insanlığı sürekli bir mutsuzluk ve tatminsizlik içinde yaşamaya razı edip bunun bir cinsel güdülerden vazgeçiş/feragat istemekte olduğunu da Freud ifade etmiştir (Freud, 2019 ve De Marchi, 1994: 219-220) Freud'un *yüceltme* (sublimation) kuramı: insanın toplumsal ve zihinsel verimliliğinin kaynağının, ilk ereğinden saptırılıp daha "yüce" amaca yöneltilen cinsel enerji olduğu görüşüdür. Cinsel gelişmeye tanınan özgürlüğün ve doğal sevi gereksinmesinin karşılanmasının uygarlıkla çatışması düşüncesine karşın, cinsel gelişmenin ve olgunlaşmanın bireyin toplumsal yaşama uyumunu kolaylaştırdığını, bunun tersine, cinsel gereksinimlerin bastırılması zihinsel uyuşukluğa ve genel coşkusal durgunluğa, özellikle de bağımsızlıktan, istemden (iradeden), eleştiri anlayışından yoksunluğa yol açtığını, bizzat Freud'un çalışmalarına dayanarak, öne sürebiliriz. Freud, insanı hakikat ve içtenlikten uzaklaştırıp eğretilmelere ve yüceltmelere sevk eden şeyin cinselliğin yaşanması değil, yaşanmaması, insana zarar veren şeyin cinsel haz ve cinsel haz arayışı değil, cinsel arzuların tatmin edilmemesi olduğunu çok açık bir biçimde ortaya koyarak cinsellik konusunda bir paradigma değişikliğinin kapısını açmıştır. Cinsellik engellenmektedir, hatta uygarlık bile cinselliğin engellenmesi, kontrol edilmesi üzerine kuruludur. Freud'un çalışmaları cinsel arzuların bastırılmasının bireyleri hasta ettiğini, çalışamaz duruma ve dolayısıyla üretkenliklerini ortadan kaldırdığını göstermektedir. Freud, çalışmalarında cinsel uyarılmanın bastırılmasının kaygıyı doğurduğunu, çevrenin yasakları nedeniyle cinsel ihtiyaçların giderilmemesinin kaygıya ve saplantılı tutumlara dönüştüğünü ortaya koymuştur. Ancak Freud, en sonunda uygarlık için veya *bir miktar güvenlik için arzularımızdan feragat etmenin kaçınılmaz olduğunu*, mutluluktan vazgeçmemizi güvenlikle takas ettiğimizi de söylemektedir (Freud, 2019).

Tarih boyunca evcilleştirilmeye ve uysallaştırılmaya çalışılmış olan cinsellik günümüz toplumlarında bir boş zaman etkinliği olarak görülmektedir. Bu nedenle boş zaman endüstrisinin en önemli ilgi alanını oluşturan cinsellik özellikle reklamlarda öne çıkmakta ve neredeyse satılmak istenen her ürünün tanıtımı için kullanılmaktadır. Özellikle kadın bedeninin metalaşmasını ifade eden bu süreçler içinde *sex sells* (cinsellik sattırır) sözü ile kapitalist girişimcilerin mottosu haline gelmiş ve haz üretmekte olan cinselliğin sattırması kapitalist toplumlarda ürünlerin pazarlanması açısından önemli rol oynamaya başlamıştır (Soydan, 2019: 19). Cinsel imgeler büyük bir satış aracı olarak pazarın her yerinde görülürken, cinsiyetlerin birbirleriyle olan ilişkileri de kapitalist dolaşım yasalarına uygun olarak şekillenmekte ve kimin, kiminle dans edeceği, yani hangi tarz ve yollardan ve hangi amaçla cinsel bağlantılara girip cinsel haz duyacağı insanların kendi iradesine ve rastlantıya bırakılmamakta, karşı cinsle olan ilişkiler ve fanteziler büyük ölçüde piyasa tarafından düzenlenmektedir. Pornografinin medya endüstrisi içerisinde ayrı bir alan olarak gelişmesi de bu çerçevede ortaya çıkmıştır ki pornografinin ve fahişeliğin en ilkel toplumlarda bile görülen çok uzun bir tarihi vardır ve pornografi, fahişelik arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi sağlayan ortak noktanın para ya da maddi menfaat olması ile cinselliğin porno endüstrisi aracılığıyla metalaşması arasında bir süreklilik mevcuttur. Bu çerçevede fahişelik cinsel hizmete sunulan bedenleri işaret ederken, pornografi ise fahişeliğe dayalı cinselliğin imgelerini oluşturarak bedenler ve imgeler para ya da maddi menfaat karşılığında tüketime sunulmaktadır. Bu kadim ilişki biçiminin devamı olarak günümüzde de

fuhuş endüstrisi aracılığıyla satışa sunulan bedenler ve porno endüstrisi aracılığıyla satışa sunulan cinsel imgeler ticareti devam etmektedir ve cinsel hayatın tecimselleştirilmesi ve cinselliğin sömürülmesi yenilenen yollarla devam etmektedir.

Pornografi Nedir?

Pornografi kelimesi Yunanca porne ve graphos kelimelerinden oluşur; fahişelerin grafik tasviri anlamına gelir. Porne fahişe, graphos ise yazı, çizim anlamına gelmektedir. Bu iki kelimenin birleşiminden oluşan pornographos kelimesi *fahişelerle ilgili yazılar* anlamına gelir (Girgin, 2017: 71). Yunanca pornographos kelimesinden türetilmiş olan ve *fahişelik edebiyatı* anlamına gelen pornografi *dünyanın en eski mesleği* olarak kabul edilen fahişelik hakkında yazı ve çizimleri anlatmak için kullanılan bir kavramdır. Fahişelerin ve onların ticaretinin tanımlanması olarak kullanılırken aynı zamanda cinsel istek uyandırdığı düşünülen yazma, resim vb. gibi materyaller için kullanılmaktadır (Hyde, 1986: 9). Etimolojik olarak pornografi ilk olarak Antik Yunan'da kullanılmıştır. Dolayısıyla fahişelik gibi pornografinin de uzun bir geçmişinin ve köklü bir tarihinin olduğu söylenebilir. Cinsellik tarihi kadar eski bir tarihe sahip olan pornografi her kültür içinde farklı biçimlerde de olsa var olmayı sürdürmüş ve form değiştirerek günümüze kadar gelmiş ve cinsellik ve cinselliğe yüklenen anlamlarla paralel bir çizgide farklı biçimlerde yeniden üretilen pornografinin ilişkilendirildiği kavramlar da tarih boyunca değişiklik göstermiş, pornografik olarak nitelendirilen materyaller de tarihsel süreçte değişikliklere uğramıştır (Girgin, 2017: 91). Pornografinin kökeni ne kadar eskiye dayansa da günümüzde kullandığımız anlamda pornografi sözcüğü modern bir kategori olup kitle iletişim araçlarının gelişmesi ile de doğrudan ilgili bir seyri vardır. Bir yandan cinsel dürtüleri harekete geçirdiği kabul edilen her türlü basılı ya da yazılı malzeme pornografik olarak nitelendirilirken, öte yandan pornografik ve erotik materyalleri birbirinden ayırt etmek için istismar, şiddet, nesneleştirme, vülger ve banaustik vb. cinsellik gibi etik ve estetik ayrımlar ortaya konulmaktadır.

18. yüzyılda pornografi terimi cinsel eylemlerin ya da cinsel organların temsilini açıkça belirtmek için kullanılmaya başlanmıştır. *Pornographe* sözcüğüne ilk kez Restif de la Bretonne'nin 1769 yılında yazdığı *Le Pornographe* adlı eserinde etimolojik anlamda yer verilmiştir (Hunt, 1993: 303 ve Di Folco ve ark., 2005: 156; aktaran, Soydan, 2019: 26). 19. yüzyılın ortalarından itibaren, pornografi sözcüğünün anlamı genişleyerek hem edebiyatta hem gösterilerde cinselliğin somut ve doğrudan temsilini ifade etmeye başlamıştır (Ovidie ve Marzano-Parisoli, 2006: 10; aktaran, Soydan, 2019: 26). 19. yüzyılda Fransızca akademik sözlüklerde pornografi bir yandan müstehcen meseleleri araştıran kişileri, diğer taraftan ise pornografik nesnelere üretenler anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Pornografi kelimesi İngilizce Oxford sözlüğünde, *cinsel dürtüleri harekete geçirmeye yönelik ve diğer insanları rencide edici şekilde çıplak insanları ya da cinsel eylemi gösteren her türlü dergi, kitap ve DVD* şeklinde tanımlanmaktadır (Oxford Advanced Learner's Dictionary, t.y.). Pornografi konusundaki tanımlamalar, başlangıç noktası olarak cinselliğin alınıp-satılmasına ve sömürüsüne işaret ederek doğru bir noktadan başlasa da eksik tanımlamalardır. Pornografi, katılanlardan birini ya da daha fazlasını *ashağılamayı* ve *nesneleştirmeyi* onaylar bir tarzda- *ashağılayan* ve *inciten*, cinsel davranışı gösteren ya da betimleyen sözlü, resimli ya audio-visual gereçler olup, cinsel nesnelere kullanıcıya ya da izleyiciye cinsel uyarılma yaratacak biçimde cinsel ilişkileri ya da cinsel organları gösteren veya resmeden eser ve filmleri, ya da diğer teknolojik sanat formlarını, işaret etmektedir. Buradaki etki hem tüketici ve üretici tarafından niyet edilen bir etkidir. Cinselliğin akla gelebilecek her türlüşününün, imalar ve gölgelerin arkasına saklama gereği duymaksızın açıkça işlenmesinin de işaret eden pornografi kavramı (Hyde, 1986: 9), Yeni Oxford sözlüğünde *estetik ve hissel duygulardan çok, erotik duyguları uyarmayı amaçlayan cinsel organ ve eylemlerin görüntüsünü veya tanımını açık bir şekilde içeren materyaller* olarak tanımlanmaktadır (Oxford Advanced Learner's Dictionary, t.y.). Pornografik olmanın ölçütü sadece cinselliğin teşhiri ya da çıplaklık boyutu değildir. Bütün cinsel temsil biçimleri pornografik olarak adlandırılmaz ve çıplaklık ölçüsüne ya da cinsel ilişkinin teşhirine indirgenemez. Pornografi, Irwin D. Yalom'un (2002) deyişiyle *seks ya da genital organların suistimal ve bayağılaştırılmayla birlikte teşhirini birleştiren ve bunu yaparken böylesi bir davranışı onaylayan, hoş gören veya teşvik eden materyallerdir*. Hiç kuşkusuz cinsellik içeren bütün yayınlar pornografi kapsamına girmez. Pornografi, cinsel temsilin formlarından bir tanesidir. Cinsel temsil düzleminde pornografi ve diğer medya formlarındaki imgeler

arasında belirgin benzerlikler olsa da pornografinin üretim ve tüketim anlamında onlardan ayrılan yönleri de vardır. Irkçılık, cinsiyetçilik, sınıfçılık, nefret söylemini, mobbing (yıldırma) ve tacizi bünyesinde barındıran pornografiyi cinsel içerikli diğer yayınlardan ayırt eden şey pornografinin güç ilişkileri ile ilgili olması: aşağılama ve nesneleştirme ile birlikte cinselliğin sömürüsüne dayalı olmasıdır.

Günümüzde pornografi cinsel tahrik amacı taşıyan cinselleştirilmiş her şeyin yazılı ya da görsel olarak gösterilmesi ve sergilenmesi ve her türlü cinselliğin açıkça gösterilmesi ve sergilenmesi anlamında kullanılmaktadır. Pornografik materyal, cinsel eylemleri söz, yazı ve görüntüyle açık biçimde gösteren, cinsel organları ya da cinsel ilişkiyi ayrıntılarıyla veren, grup seks, sado-mazoşist ve fetişlere odaklanan seks, tecavüzü, ensesti, çocuklarla, hayvanlarla cinsel ilişkiyi betimleyen ve çoğunlukla şiddet içeren unsurlardan oluşur. Bu tür teşhir ve betimlemeler, bir yandan ahlaka mugayir olmaları nedeniyle müstehcen sayılmaktadırlar. Ancak pornografi, ahlaka aykırı anlamını içerecek biçimde müstehcenlik demek değildir, her müstehcen neşriyat pornografik değildir, ama pornografi müstehcendir (Kejanlıoğlu, 2001: 320). Pornografi, müstehcen cinselliği içermenin ve toplumun kabul ettiği seks ya da ahlaki davranış ölçütlerine karşı aykırı bir hareket tarzı olmanın ötesinde, hiçbir estetik ve etik (insani) kaygı taşımaksızın cinselliğin sömürüsüne dayalı gösterimlerdir ve arzuların nesneleştirilerek ticari bir meta haline getirilmesidir.

Fuhuş ve Porno Endüstrisi

Pornografi kelimenin etimolojik kökenine dayalı ilk tanımından yola çıkarak üzerine kurulduğu temel fahişelik olduğunu ve fahişelik olmadan pornografinin de var olamayacağını söyleyebiliriz. Pornografi ve fahişelik ve bununla birlikte porno ve fuhuş endüstrisi iç içe geçmiştir ve bu ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Pornografinin fahişelikten farkı gösterime ve yayına dayanması ve yetişkin eğlencesi olarak pazarlanıp satılan sürekli bir seks istismarı olmasıdır. Cinselliğin metalaşması ve alınıp-satılması ve dolayısıyla cinselliğin doğrudan sömürülmesi olarak fuhuşa dayalı seks içeren pornografik materyaller cinselliği alıp-satarlar. Seks turizmi adı da verilerek ya da sex worker (seks işçisi)¹ deyimi kullanılarak *sevimmileştirilmeye* çalışılan fuhuş endüstrisi, fahişenin bedenini istismar etmeye ve ona, kısa süreli de olsa para ya da maddi menfaat sağlama karşılığı bedenini kullanma hakkını satın alarak, fahişeye sahip olmayı ve üstünlük sağlamayı içerir. Başkasından yararlanma duygusu kendisinden yararlanılanı yaraladığı gibi, aslında ondan yararlanana da mutluluk ve doyum getirmez ve onu da diğeri kadar ağır olmasa da yaralar ve incitir. Karşılıklılık ve karşılıklı arzu esasına dayalı olduğu için bu karşılığın var olmadığı ilişkiler, para ya da başka bir bedel karşılığı cinsel hizmet sunmak zorunda kalmak da ve böyle bir hizmeti satın almak da ne kadar örtbas edilmeye çalışılırsa çalışılsın, aşağılayıcı ve incitici deneyimlerdir. Sonuç olarak, para ya da başka bir bedel karşılığı cinsel ilişki kurmak, her iki taraf içinde, kendi cinselliğinin değersizleştirilmesine ve aşağılanmasına işaret eder. Öte yandan, sizi arzulayan kadın ya da erkekle birlikte olmak ile cinsel ilişkiye razı olup bir şekilde size teslim olan ve bedenini size sunan ve sevişmek yerine sizin kendisine bir şeyler yapmanızı isteyen ya da buna razı olan/izin veren bir kadın ya da erkekle cinsel ilişki kurmak da zevk vermeyen, tatsız ve sürekli doyumsuzluk yaratan bir deneyimdir. Aslında herkesin aradığı insanca bir sohbet ve şefkat olsa da birbirleriyle cinsel ilişkiye giren kadın ve erkeklerin çok azı bunu başarabilmektedir. Bunun en çok farkında olan seks işçileri, bu nedenle müşterilerine, neşeli bir sohbet ve sevgili tadında bir ilişki yaşayacaklarını vaat etmektedir ve internette yer alan tanıtımlarında en çok kullandıkları temalardan biri *sevgili tadında* bir ilişki vaadidir. Bu bağlamda erkekler arasında bir fahişe ile cinsel ilişki yaşamayı tercih etme gerekçesi olarak gösterilen ve “ama” ile cümleye başlayarak, “muamelesi temiz, muhabbeti iyi” gibi savunmalar da bunu göstermektedir. Bu özellikler fuhuş endüstrisi ve porno endüstrisinin ortak özellikleri olarak öne çıkar ve her iki sektörün de müşterisi olan ve ezici çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu müşteri kitlesi aslında birer egemen değil, birer zavallı olduklarını böylece kendilerinden bile gizlemiş olurlar. Tahakkümcü bir zihniyeti alt edemedikleri ve kendilerini bu zihniyetten özgürleştiremedikleri için sadece başkalarını değil, kendilerini anlama becerisinden yoksunlaşan

¹ Fahişelerin kahir ekseriyeti bu işkolunda çalışmaya zorlanmış veya buna mecbur kalmış kişilerden oluşmaktadır. Özellikle travesti ve trans bireyler toplumsal baskılar yüzünden fuhuş sektöründen başka bir yerde çalışma ve yaşamını sürdürme şansı bulamaktadır. Seks işçisi tabiri bir işkolunu gönüllü olarak seçmiş yanlısaması yarattığı için yanlıştır. Ancak fahişe ve orospu kelimeleri de aşağılayıcı kelimelerdir. En doğru tabirin “seks köleleri” olabileceği düşünülmektedir.

erkeklerin gürültülü ve şatafatlı şiddet içeren erkeklik gösterileri kendilerine olan inançlarının dışa vurumu değil, kendi benliklerine olan inançsızlıklarını, kaypaklıklarını, yaşama dair korkaklarını ve ikiyüzlülüklerini örtme: gizleme çabasıdır. Yaşadığı gerçeklik ve katı kurallara tabi olmasının cinsel enerjisini ve gerçek duygularını dışa vurmasına engel olması sonucunda bunlar arasında sıkışarak bir tür kamuflaj çabasına girişen erkeklikler, bir taraftan cinsel olarak kabul edilmek için türlü dalkavukluklara, yalanlara ve tüm fırsatlardan yararlanmaya odaklanırken, bunların da sonuç vermediği yerde açık şiddete ya da cinsel şiddete yönelmektedir (Freud, 2016: 113-114).

Egemen Erkeklik Normları ve Machismo Etiği

Cinsel cazibelerini, erkekliklerini, sürekli çeşitli alanlarda gösterecekleri performanslarla kanıtlamak zorunda olmak, cinsel performans da dahil olmak üzere performans odaklılık erkekliğinin onaylanması için çaba gösteren erkeklerin kaderi haline getirilmiştir. Kısaca, kadınlar üzerindeki baskı bir yandan görünme, öte yandan görünmeme baskısı ise, erkekler üzerindeki baskı da sürekli ortalarda olma ve performans (sergileme) baskısıdır. Bu baskı sonucunda toplumsal olarak inşa edilen erkekliğin varlığı başkaları üzerinde otorite kurma umudu ile birleştirilmiş olduğundan ve kendi dışındaki alanlarda başarılı olmayı yüceltmekte ve çoğu zaman erkeğin cinsel umutlarının ikamesi olarak işlemektedir. Bu erkeklik idealinin dayatmaları erkekleri gerçekte yapamayacağı şeyleri yapabilecek kapasiteye ve beceriye sahipmiş gibi davranmasına yol açmaktadır (Berger, 1986: 45-46).

Bu erkekliğin kendini sosyal pratikler içinde inşa eden egemen formudur ve kendinin sosyal üstünlüğünü hem kadınların hem de *alt konumdaki erkekliklerin* küçümsenmesi ve alt düzeye itilmesi üzerinden kurgulamaktadır ve bu egemen erkeklik formu içerisinde erkeklerin kadınlardan daha üstün oldukları zaten tartışmasız kabul edilmektedir. Buna ek olarak mevcut değişik erkeklikler arasında da hiyerarşik bir ilişki vardır. Günümüz egemen erkekliğinin en önemli simgesi halen heteroseksüeliktir ve baba olmak nosyonu nedeniyle de evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Alt konumdaki erkekliğin anahtar formu ise eşcinsellik ve/veya feminen tavırlara sahip erkeklerdir. Tüm diğer erkeklik modellerini dışlayan bu erkek idealinde en belirgin olan şey kadınlar üzerindeki iktidardır. Egemen erkeklik ideali içerisinde kadınların genel olarak kendini erkeklerin arzu ve taleplerini karşılamaya yönlendirmiş oldukları kabul edilirken, bu model içinde erkeğe düşen rol ise bu aşağı işlerden uzak toplumsal olarak daha değerli olan kültürü kurucu ve devam ettirici işlerle uğraşmaktır. Toplumun ve de onun en küçük birimi olan ailenin güvenliğini şiddet yoluyla sağlamanın yanı sıra geçimini sağlamak ve evin tedarikçisi rolünü üstlenmek erkeğin üstün konumunu sürdürmek için üstlenmesi gereken temel ağır görevleridir. Egemen erkeklik ideali içinde güçsüz bir erkek modeli, deyim yerinde ise, erkekliğin yüz karası olmak anlamındadır. Şikâyet etmek ve sızlanmak egemen erkekliğin dışladığı erkeklik biçimleridir. Erkek iktidar demektir; dolayısıyla o şikâyet etmek, sızlanmak ve hatta çok konuşmak yerine üzere düşeni yapmalı ve gerekirse hayatını ortaya koyarak sorunları çözmeli ve ailesinin veya toplumun güvenliğini ve refahını sağlamalıdır.

Hınçla Sevmek

Egemen erkeklik ideallerinin ağır baskısı altında kadınlar gibi erkekler de duygularını gizlemek ve bastırmak zorunda kaldıklarından, kadınlar gibi erkekler de neşeye ve sevinçle değil çoğunlukla hınçla sevmektedirler ve bu sevgilerin dışa vurumu daha çok şiddetli bir kızgınlık ve öfke biçiminde tezahür etmektedir ki bu durum bireyleri kendilerine ve başkalarına yönelik şiddete ve tacize yöneltilmektedir. Bastırılmış ve bilinç altına itilmiş duyguların tehlikeli olduğunu ve umulmadık sert tepkilere yol açacağını ve eğer farkındalık sağlamaz ve bu duyguları tanımayı kabul etmezsek kıskançlık, haset, nefret gibi yıkıcı duygulara yol açabileceğini biliyoruz. Burada kötü olan duygular değil, bu duyguların dile getirilmesinin, dışa vurumunun ve bilince çıkarılmasının engellenmesidir ki bu aynı zamanda insanları bu duyguların esiri olmaktan da kurtararak bu enerjiyi olumlu yönde dönüştürebilmeyi sağlamanın vazgeçilmez başlangıç noktasını oluşturur (Navaro, 2011: 125). Duygularını bastırmak ve olduğundan farklı görünmeye çalışmak erkeklerin cinsel iletişimlerinde de geçerlidir. Gerçek bir erkekten beklenen özgüven sahibi ve cinsellikte inisiyatifinde elde tutan taraf olması olduğundan, erkek hiçbir zaman kendine güveni olmayan zayıf ve önemsiz biri olarak görülme riskini göze alamaz. Bu yüzden de hoşlandıkları bir kadının yanına sokulmaya cesaret edemeseler bile, zayıflıklarını ve güvensizliğini örtbas ederek

kendisine biçilen egemen erkek rolünü, bol şamata ve gürültü (kuru) eşliğinde oynamalı ve bunun sonucu da gerçek bir erkek olarak kabul edilmelidirler. David Cohen'in de dediği gibi cinsel ilişkinin başlangıcında *erkekler ilk hareketi yapmak zorunda kalan (olan) ve bu hareketin hatalı, istenmeyen ve sıkıcı bir hareket olarak anlaşılması riskini üstlenen kişilerdir* Bu insanın kendisinden vazgeçmesini de kendi duygularını da inkâr etmesini beraberinde getiren çok ağır bir bedeldir ve ancak bu bedeli ödeyerek erkekliğini tasdik ettirebilirsiniz (Cohen, 1995: 117, 164 ve 123). Güçsüzlüğün yanında şefkati, sadakati, zarafeti ve başkalarını anlama çabasını ve hatta üzülmeyi ve acı çekmeyi kendisine yasaklayan hegemonik sert erkek idealleri, görünenin aksine, güvensizliklerinden dolayı erkekliğin mizahının yapılmasına karşı çok zayıftırlar ve sert tepkiler gösterirler.² Bu sert erkeklik idealleri erkeklerin hem başkalarına hem de kendilerine sürekli yalan söylemelerinin de zeminini oluşturur. Erkeklerin şeref arayışının (para, unvan, statü, makam, mevki vb.) çoğunun temelinde de kadınlar tarafından beğenilme ve tercih edilme takıntısının varlığı, bu tür çabaların bir yüceltme ve ikame etme çabası olduğu inkâr edilemez. Aslında erkeklerin, bu halleri ile, acil yardıma muhtaç olduklarını, ama egolarının şişkinliği sebebiyle (erkeklik gururu, şeref vb.) yardım almayı reddettiklerini ve bundan dolayı hem kendilerine hem de başkalarına zarar vermeyi sürdürdüklerini de söyleyebiliriz. Bu çerçevede erkek egemen dil ve dünya anlayışı, kadınlara karşı ağır baskılar kurarken, erkekleri de mevcut eril tahakküm sisteminin dışında (dışıl) bir dünyadan yoksun bıraktığı için, kadınlarla birlikte erkekleri de özgürce yaşamaktan ve kendisi olmaktan alıkoyan bir hayat tarzıdır. Bu çerçevede erkeklerin kadınlara yönelik şiddetinin ve fahişelerle olan ilişkilerde şiddete başvurulmasının sıklığının da pornografiye bağımlı olmalarının da erkeklerin gücünden değil güçsüzlüğünden ve bu güçsüzlüklerini gizleme ve/veya telafi etme arayışlarından kaynaklanmakta olduğunu söyleyebiliriz (Solanas, 2011: 27, 52 ve 86-87). Cinsel şiddete neden olan şey erkeklerin abartılan cinsel gücü değil güçsüzlükleri ve cinselliklerini yaşayamamalarıdır. İki yol kalmaktadır erkeklerin önünde, ya kendi benliğine ve erkeklik idealine saldırmak ya da kendini sorgulamayı reddedip başkalarına saldırmak ve kendine saldırmaktan kaçınan kişiler genellikle başkalarına saldırmaktadır (Freud, 2016: 112).

Bedenin Nesneleştirilmesinin Tarihi: Günümüzde Pornografi ya da Pornografinin Aldığı Yeni Biçimler

Pornografinin medya endüstrisi içerisinde ayrı bir alan olarak gelişmesinde fotoğrafçılık önemli bir noktayı temsil etmekte olup fotoğrafçılığın ilk evrelerinde bile erotik ve pornografik fotoğrafların hızla yaygınlaşması bunun göstergesidir. 19. yüzyılda fotoğrafçılığın merkezi olan Paris aynı zamanda erotik fotoğrafçılığın da merkezi konumunda idi ve çoğu kayıt dışı olan fotoğraf stüdyoları erotik fotoğraflar satarak gelir elde etmekte idi. Bu dönemde, özellikle Paris, pornografi endüstrisinin üretim merkezine dönüşmüştü ve pornografik fotoğrafların basıldığı materyaller bütün Avrupa'ya buradan dağıtılmaktaydı. Pornografik materyallerin dağıtımı için düzenli işleyen dağıtım şebekeleri ve şirketler de bu dönemde oluşturulmuştur (Barrs, 2011: 41). 1950'li yıllarda ise kültür endüstrisinin devreye girmesi ile *Playboy*, *Penthouse* ve *Hustler* gibi erkek magazin dergileri yayınlanmaya başlanmıştır. *Playboy* başta olmak üzere çıplak ya da yarı çıplak kadınların resimlerinin basıldığı bu dergilerde üreme organları gözükmezken softcore olarak bilinen cinsel eylemlerin açıkça gösterilmediği fotoğraflar yayınlıyordu ve 1970'li yıllara kadar fotoğraf başlıca pornografik materyal olmaya devam etti. Ancak zamanla porno dergilerde de sınırlar aşılmış, grup seks ve lezbiyenlik dâhil birçok farklı türün işlendiği hardcore dergiler yayınlanmaya başlanmıştır (Altman, 2003: 153). Burada pornografinin iki ayrı türü (softcore ve hardcore) ile karşı karşıya olduğumuzun altını çizmek gerekir. Ancak bu tarihlerden itibaren pornografinin, teknolojik gelişimle paralel bir biçimde, erkeklerin gizlice tek elle okudukları dergilerden sinema endüstrisi ve internet teknolojisine geçiş ile birlikte önemli ve ciddi bir evrim geçirdiğini söylemek gerekir. 1970'lerden sonra kültür endüstrisinin ürünlerinin merkez ülkelerden çevre ülkelere akışıyla ve iç pazarları ele geçirmesiyle genişlik kazanmaya başlamış ve pornografi endüstrisinin, filmleri de içeren metaları, küresel dolaşıma çıkmıştır. Ana akım sinema endüstrisini takip ve taklit üzerine kurulu pornografik film endüstrisi 1970'li yıllarda televizyonun yaygınlaşmasının sinema ve film endüstrisini sinema salonlarını boşaltan ciddi bir krize sokması ile birlikte sinema salonlarında gösterilmeye başlanmıştır. Öyle ki Türkiye'nin Başkenti Ankara'da da sanat filmleri oynatan bazı

² Çok sert tepkiler gösterilmesinin en önemli nedeninin bu şakalarda ima edilen şeylerin önemli ölçüde gerçeklik paylarının olması olduğu da söylenebilir.

sinemalar (*Eti Sineması* gibi) üç film birden, devamlı tanıtımı eşliğinde sadece erkek izleyicilerin girebildiği ve çoğunun da masturbasyon yaptığı bilinmekte olan sinemalara dönüşmüştür ve film endüstrisi içinde pornografinin payı hızla artmaya başlamıştır. Pornonun sinemayla birlikte böylece dev bir endüstri olmaya doğru adım atmaya başladığını söyleyebiliriz ki, cinsel özgürlük söylemlerinin bu yıllarda revaçta olmasının da bunda dolaylı bir payı vardır. Bu çerçevede cinselliğin yasaklı bölge olmasına ve cinsel kısıtlamalara bir tepki olarak atılan adımlar giderek cinselliğin daha da fazla ticaretin konusu olmasına ve cinselliğin ticarileşmesine yol açmıştır.³ Cinsel özgürlüğün bedenler ve erotik imgeler tecimini durduracağı varsayıldıysa da bu beklenti gerçekleşmemiş ve cinselliğin piyasalaşması ve metalaşması durdurulmak bir yana hız kazanmıştır. Bedenlerin reklamcılıkta meta olarak kullanılmaya başlaması ile birlikte cinselliğin iş hayatının ayrılmaz bir parçası olmasına, fuhuşun, başka bir deyişle cinsel köleliğin, uluslararası bir ağ niteliği kazanması eklenmiş ve geçmişte birer *el sanatı sayılabilecek olan* pornografi ve fahişelik, tüketim ekonomisinin vazgeçilmez bir parçasına dönüşmüştür. Bu bağlamda kapitalizm de çok kârlı bir sektör olan cinselliği yeniden ele alarak ve bu alanda dört bir yandan seri imge üretimine geçerek yaşama alanlarında piyasa kurallarını egemen kılmaya başlamış ve fuhuş ve porno bir endüstri haline getirerek büyük bir ticari başarı kazanmıştır.⁴

Pornografi; dergi, roman ve kartpostallardan film endüstrisine, oradan da internet aracılığıyla bireylerin cinsel deneyimlerini kaydederek paylaştığı noktaya kadar varan metalaşmış cinselliğe dayalı bir medya biçimidir. Küreselleşme ve internet teknolojilerinin yaygınlaşması ile paralel olarak seks endüstrisi de küreselleşmiş ve dijitalleşmiştir. Seks endüstrisinin özel bir biçimi olmanın ötesinde kendisi olan pornografi sektörü, geçmişte kıyı da kalan bir alan iken, günümüzde artık küresel ekonominin önemli bir parçası haline gelmiştir. İnternet, insanlara bu konuda yepyeni seçenekler sunmakta ve cinsellik hiçbir dönemde olmadığı kadar gündelik yaşamın içine girmektedir. İnsanların pornografik materyallere ulaşımı, dergilerin ve video kasetlerin dünyasında, bu materyallerin gizlenmesi söz konusu olduğundan insanların pornoya ulaşımını ve kullanımını sınırlandırıyordu. Günümüzde bu sınırlılıkları ortadan kaldıran dijital teknolojiler porno yapımcıları için yeni dağıtım yolları yaratmış ve pornografi artık herkes için erişilebilir hale gelmiştir. Pornografinin yaygınlaşması ve artık gündelik yaşamın bir parçası haline gelmesinin sadece teknolojik gelişimle değil bu gelişimden yararlanan kapitalizm ile ilgili olduğunu görmek gerekir. Her şeyi metalaştıran ve tüketime sunan kapitalizmin büyük bir pazarı olan cinselliği bu sömürden ayrı tutması düşünülemezdi.⁵

Pornografi ve cinselliği metalaştırmayı esas alan ürünler kapitalizmin en dinamik parçalarından birisidir. İnternet, porno endüstrisinin hızla büyüüp yaygınlaşmasını sağlamakla birlikte, pornografinin bu kadar hızlı yaygınlaşp, gündelik yaşamın bir parçası haline gelmesinde temele etken insani ilişkiler dahil her şeyi piyasa metasına dönüştürmeye ve bir ürün haline dönüştürerek pazara sunmaya dayalı kapitalist ekonomik sistemdir (Soydan, 2019: 198-200). Bu çerçevede internetin yaygınlaşması da pornografinin küresel bir endüstriye dönüşmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Paul, 2007: 67). İnternet çağına kadar dar bir alana sıkışmış olan pornografi, internet aracılığıyla geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuş, pornografi böylece dergi ve filmlerin dışına çıkarak gündelik hayatın ayrılmaz parçalarından biri haline gelmiştir. 1970'li yıllarda hızla gelişen küresel seks endüstrisinin müşterilerinin çoğunu erkekler oluşturmakta iken, 2000'li yıllarla birlikte seks endüstrisinin ürünleri de müşterileri de çeşitlenmiş ve erişimi kolay hale gelmiştir (Soydan, 2019: 70-75). Telefonda konuşma yoluyla başlayan seks, internette ve uydu kanallarında canlı yayın seks şovları, eskort servisleri, pornografik filmler, cep telefonu ve internet pornografisi, seks ürünleri satan dükkânlar vb. ile seks endüstrisinin birçok kolu artık turizm ve eğlence sektörleriyle bütünleşmiş pornografi küresel bir pazar haline gelmiştir.⁶ Pornografi

³ Burada yozlaşma (degeneration) kelimesi çok sakımlı bir biçimde kullanılmalı. Çünkü yozlaşma ya da bozulma, korunması gereken saf bir özün bulunduğunu kabul eden özcü bir tutuma da işaret eder. Ancak cinselliğin, birçok yaşamsal düşünce eylem gibi, ticarileşme yoluyla yozlaştığını, doğal ve yaşamsal (erotik) özünü yitirmeye başladığını söylemenin mümkün olduğu düşünülmektedir.

⁴ "Bunu kolaylaştıran şey ise fuhuş endüstrisi ve porno arasındaki içsel bağlıdır. Çünkü cinsel imgeler (pornografi) ve bedenler (fahişelik) tarih boyunca her yerde ve her zaman birer meta olmuşlardır" (Paz, 2002: 158-159).

⁵ "Tüketim toplumunun esası daha fazla meta tüketerek mutlu olunabileceği anlayışı olup buna duygular ve hazlar da dahildir. Öte yandan tüketicilik, sistem açısından, hizmet ve ürünlerin giderek daha fazla miktarda satın alınması için sistematik arzu ve teşvik yaratmaya dayanan sosyal ve ekonomik düzen anlamına gelmektedir" (Illouz, 2011: 126).

⁶ Video, televizyon, sinema, dergi, kitap, telefon, sexshop ve internet gibi birçok aracı kullanan pornografi sektörünün 2005 yılında dünya genelindeki cirosu 50 Milyar Euro'yu bulduğu öne sürülmektedir. Yılda 11.000 porno filmin üretildiği ABD'de 2007 yılında porno sektörünün

yaygınlaşmasını son kırk yıldaki hızlı teknolojik gelişimlere borçludur ve internet bu gelişimde en büyük pay sahibi olan araçtır. İnternetin getirdiği kolay ulaşım ve kimliğini gizleme olanağı pornografinin daha da yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Çeşitli araştırmaların verdiği sonuçlar pornografinin internette ne kadar hızlı yayıldığını ve yaygınlaştığını kanıtlamaktadır (Altman, 2003: 151). 2006 yılında tüm dünyada 4,2 milyon pornografik site vardı, bu internetteki tüm sitelerin yüzde 12'siydi. Pornografik sayfa sayısı ise 420 milyonu buluyordu. İnternet kullanıcılarının yüzde 42,7'si pornografik sayfaları geziyordu ve ziyaretçilerin sayısı günde 72 milyon kişiydi. Ayda indirilen pornografik sayfa sayısı 1,5 milyonu buluyordu. Bu indirilen tüm sayfaların yüzde 35'i idi. Tüm aramaların yüzde 25'i pornografik sitelerle ilgiliydi. İnternet kullanıcıları günde ortalama 4,5 adet pornografik içerikli e-mail alıyordu, tüm maillerin yüzde 8'ini oluşturan pornografik içerikli e-maillerin sayısı günlük 2,5 milyonu bulmaktaydı (Family Safe Media, t.y.). Türkiye, yapılan araştırmalarda, pornografik sitelere erişimin en yoğun olduğu ilk üç ülke gurubunda yer almaktadır ve pornografi tüketimi yıllar içinde düzenli bir biçimde artış göstermektedir.⁷ Arama motoru Google'ın verilerine göre Türkiye, 2009 yılından beri *porno* kelimesinin en çok arandığı üç ülkeden biri olma konumunu sürdürmektedir ve şehirler arasında İstanbul, Ankara ve İzmir her zaman ilk on şehir arasında yer almaktadır (Soydan, 2019: 72-73). Cep telefonlarıyla her yerden internete bağlanılabilmesi ve cep telefonlarında var olan fotoğraf ve video imkanları, her türlü materyali kolaylıkla gönderebilmesi ya da alınmasını sağlamakta olduğundan cep telefonu pornoculuğu da 2000'li yılların başından itibaren giderek büyümektedir (Paul, 2007: 87). Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu'nun 2012 raporuna göre, Türkiye'de dakikada 2 milyon kişi internet üzerinden porno izlemektedir ve Türkiye, dünyada porno izleyen ülkeler sıralamasında dördüncü sırada bulunmaktadır ve internet kullanıcılarının %75'i interneti porno izlemek için kullanmaktadır. Ayrıca (kapatılan) Telekomünikasyon İletişim Başkanlığı (TİB) 2005 yılında internette porno arama oranının %30 iken bu oranın 2015 yılında %100'e yaklaştığını belirtmektedir (TİB, 2012: 79, TİB, 2015: 97 ve TİB, 2013: 54. Aktaran, Arıdırı, 2020: 5). Bütün bu veriler pornografinin internette ne denli hızlı yayıldığının ve rağbet gördüğünün kanıtları olarak görülebilir. Bu araştırmalardan internet ile birlikte pornografinin hızla yaygınlaştığı anlaşılmaktadır (Soydan, 2019: 19). Bu istatistikler günlük hayatta çok konuşmadığımız bir konunun aslında hayatımızın önemli bir bölümünde yer ettiğini de bize göstermektedir (Çoker, 2015: 1).

İnternette softcore ve hardcore pornografik fotoğrafların ve filmlerin yer aldığı çok sayıda site bulunmakta olup, pornografik içerikli web sitelerinde yer alan fotoğraf ve görüntüler çok çeşitli kategorilerde sınıflandırılmıştır. Türkiye'de yasal olarak pornografik film yapılmamakla birlikte, bugün artık pornografik fotoğraf ve filmlerin yer aldığı Türkçe içerikli web siteleri ve pornografik paylaşımlar yapan sosyal medya hesapları da bulunmakta olup bu sitelerden bir kısmına serbestçe girilirken, bazılarına üyelik ücreti ödeyerek girilmektedir. İnternete taşınan heteroseksüel ve homoseksüel fuhuş piyasasında da özellikle pandemi döneminde, isteyene sanal görüşme sağlayan ya da pornografik resim ve materyali cep telefonu yoluyla ileten yeni yöntemler çeşitlendirilmiştir. Ücretsiz film yayınlayan video paylaşım siteleri ve bunların sosyal medya hesapları günümüzde porno film yapımcılarını da ciddi bir krize sokmuş ve cirolarının ciddi bir şekilde düşmesine neden olmuştur. İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte 2000'li yıllarda pornografinin içeriğinin sınırları da genişlemiştir. Bugünkü yaygınlığına ve geçmiş kalıplara sığmayışına baktığımızda pornografinin yeniden ele alınması gereği ve bunun aciliyeti kendisini göstermektedir. Pornografi internet ile birlikte hayatımızın her alanının içine sızmıştır. Artık vaginal seks yerine oral seks ve anal seks de yetmemeye başlamış, eşcinsel ve biseksüel ilişkilerin de dâhil edilmesi ile birlikte pornografi yeni sınır durumlarına dayanmıştır. Porno izleyicilerin dinmeyen talepleri ve cinsellikten uzaklaşma sonucu yaşanan tatminsizlik bireyleri daha da fazlasını talep etmeye yönlendirmektedir. İnternet ile birlikte röntgencilik (voyeurism) ve teşhirciliğin boyutları artmıştır. Canlı yayınların yapıldığı voyeur siteleri ve amatör pornonun gelişim göstermesi bu işe yeni boyutlar

cirosu 4,2 milyar dolara ulaşmıştır ki, pornografik üretimin anavatanı ABD olmakla birlikte pornografik üretim şüphesiz ABD'yle sınırlı değildir; dünyanın birçok ülkesinde pornografi yapımcıları bulunmaktadır.

⁷ "Ayrıca, Türkiye'de pornografik site kurmak ve işletmek yasak değildir. Gerekli koşullar yerine getirildiğinde mümkündür. Bu koşullar; pornografik içeriklerin çocukların erişimine kapalı olması, çocuk pornosu, hayvan pornosu ve ekstrem porno içermemesidir. Kişisel bilgileri korumayla ilgili önlem alınmış olmalı ve kullanıcıları kredi kartı ödemeleri vasıtasıyla 18 yaş ve üzeri yetişkinler olduklarını teyit etmelidirler" (Özden, 2016: 138).

katmaktadır. Amatör veya amatör olduğu söylenen porno daha çok ilgi görmekte ve bu türden yayınlara olan talep giderek artmaktadır.

Pornografi, Kategori (Sınıflama) ve Aşağılama

Pornografik filmler ve videoların, insanı herhangi bir şekilde cinsellik üzerine düşündürebilecek, cinsellik ile ilişkili uzak ya da yakın en küçük ayrıntıyı değerlendirmemize destek verebilecek unsurlara yer vermediği ve bütün yan söylemlerin cinselliğin sergilenmesinin bir aracı konumunda olduğu söylenmelidir. Pornografik filmlerin verdiği mesaj; filmlerde çıplak bir bedenin, hatta apaçık bir cinsel birleşme sahnesinin gösterilerek, film boyunca inatla, seksin çürük, hastamsı bir ilişki olduğunu vurgulamaktır. Pornografik filmlerde yapay karakterler, yapay bir olay örgüsü ve rastgele seçilmiş mekânlar yer almaktadır. Çünkü bu filmlerde temel amaç, izleyiciye cinselliği ve her tür cinsel ilişkiyi en ince ayrıntısıyla yalnızca sunmaktır. Bir filmde olması gereken diğer anlatım özelliklerinin pek bir önemi yoktur. Cinselliğin hayatın bir parçası olarak sunulmadığı pornografik materyallerde içerik tamamen cinsel eylemin kendisidir ve cinsel eylem dışında kalan her şey ancak kenar süsü ya da konu mankeni olarak yer almaktadır. Pornografi sadece tüketicilerinin cinsellik tüketme taleplerine cevap vermektedir (Kasap, 2005: 72-74). Yaşamın bütünlüğüne ilişkin bir bakış açısı içermeyen pornografi, tüketicilerini belli bir alanla sınırlı tutmaktadır.

Kadın Sömürüsünden Tüm Bedenlerin Sömürülmesine Doğru Pornografi

Pornografi, 1970'li yıllardan beri feminist tartışmanın en temel meselelerinden biridir. *Feminist seks savaşları* olarak da adlandırılan ve 40 yıldır süren bir pornografi ve sansür tartışması vardır. Birçok feminist ve düşünürün pornografiyi erkek egemen kültürün bir ürünü olarak değerlendirdiğini ve şiddeti meşrulaştırdığını öne sürdüğünü biliyoruz. Kadın pornografi içinde cinsel obje değil bir nesne olarak görülürken, erkeğin her zaman pornografinin güçlü öznesi olarak konumlandırıldığı belirtilir. Kadını metalaştırmayı, kullanmayı ve erkeğin keyfince davranıp kadınlar üzerinde açık ya da örtük şiddet uygulayabilmesi anlayışına dayalı olduğu belirtilmektedir. Pornografi üzerine çalışan Andrea Dworkin ve Catherina MacKinnon (1983, 1986, 1987, 1988, 1989, 1997, 2005, 2007, 2015) gibi radikal feministler, pornografinin erotizmden farkının kadına yönelik şiddet ve aşağılama içermesi olduğunu belirtmektedirler ve cinselliğin şiddet ve aşağılamadan soyutlanması gerektiğini öne sürerken pornografinin yasaklanmasını da bir insan hakları ihlali olarak ele alarak, bu nedenle talep etmektedirler. Pornografi ile maçoçluk (machismo) arasındaki bağlantı açıktır.

Pornografinin pazarlayıcılarının kahir ekseriyetinin erkekler olduğu ve kadınların nesneleştirildiği ve kurban edildiği ve son döneme kadar da bunun böyle devam ettiği görülmektedir. Ancak, günümüzde pornografinin tek kurbanı kadınlar değildir, izleyicileri de dahil olmak üzere kadınlarla birlikte erkekler de artık pornografinin kurbanları arasındadır. Ancak hala başat (dominant) olanın kadınların cinselliği olması ve erkeğin hala vakur bir duruşa sahip olarak gösterilerek ilginin kadın cinselliğine çekilmesi erkek izleyicinin hala pornografi tüketicilerinin kahir ekseriyetini oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle *eril tahakkümün* dili pornografinin ana dili olmayı sürdürmektedir. Pornografik materyallerde, halihazırda da eril arzusunun *erotikleşmiş tahakküm olarak sahip olma arzusunu*, dişil arzusunun ise *eril tahakküme yönelik erotikleşmiş itaat* olması hali sürmektedir (Bourdieu, 2014: 35 ve Greer, 1996: 35). Porno filmlerindeki erkekler *olağanüstü bir cinsel performans* sergileyerek kadınları perişan ederken kadınların itaatkâr ve aşağılanan bir konumda sunulduğu bilinmektedir. Öte yandan bu materyallerde erkek orgazmı görünmez kılınırken, kadın orgazmı fetişleştirilmektedir. Bunun temel nedeni kadından gösterişli bir orgazm bekleyen birçok erkeğin ancak bu gerçekleştiğinde kendini başarılı hissetmesi ve ayrıca kadından da bu olağanüstü performanstan ve beceriden dolayı minnettar olmasını beklemesidir.⁸ Bu birçok erkek tarafından kadının fethi olarak görülmekte, ancak sonuçta kadın nesneleştirilmektedir. Bu cinsel performans gösterisi erkekliğin: eril kimliğinin onaylanmasının bir aracı haline gelmiştir.

⁸ "Bu çerçevede erkeklerin cinsel organları başta olmak üzere büyük olan şeyler makbul, küçük olan şeyler ise değersiz görülürken, heteroseksüel eril önyargılara dayalı olarak kadınlar da bedenlerinin fazla büyük buldukları kısımlarından şikâyet etmeye itilmektedirler. Bu çerçevede erkek cinsel organının penisin büyük ve iri olması, kadın cinsel organının da küçük ve dar olması önemlidir" (Bourdieu, 2014: 87).

Bir Tahakküm ve Boyun Eğme İlişkisi Olarak Porno: Muhteşem Erkekler mi?

Pornografi 21. yüzyılda bir değişim sürecine girmekle birlikte erkek egemen mit ve inançlar hala pornografide egemen konumunu sürdürmektedir. Bu mitlerde erkekte her zaman daha büyük bir cinsel yetenek olduğu varsayımının çok yaygın olmasına karşın, erkeğin cinsel kapasitesi sınırlı, buna karşın kadının cinsel kapasitesi biyolojik olarak tükenmez biçimdedir (Millett, 2011: 195). Buna karşın, erkek egemen pornografik ürünler erkekleri doymak bilmez bir cinsel enerjiyle dolu, kadınları cinsel açıdan her zaman her yerde elde edilebilir olarak sunmaktadır. Oysa, erkeklerin de ciddi cinsel şikayetlerinin olduğu, cinselliğin erkekler için de bir bunalım kaynağı olduğu (belki kadınlardan daha çok) ve dengelerini yitirmelerine yol açtığı bilinmektedir. Bunların başında cinsel istek azalması, erekte olamama ve erken boşalmanın geldiği bilinmektedir. Segal'in (1992, 1993) de belirttiği gibi, durum heteroseksüel pornografik anlatıların tam tersi bir durumu işaret etmektedir. Sonuç yönelimli performans baskısı ve *penis kudreti* miti erkekleri ağır bir baskı altına sokmakta ve bedenlerini özgürce deneyimlemelerine de çok fazla izin vermemektedir. Bu çerçevede zevk veren bir cinsel birleşmeyi pornografik materyallerin sunduğu biçimlerde aramaya yönelen erkekler zevkle değil zevksizlikle, doyumla değil doyumsuzlukla karşılaşmaktadır. İnsanlarla değil cinsel organlarla sevişmeyi, başka bir deyişle insanları değil cinsel organları sevmeyi esas alan pornografik materyallerde doyum mekanik anlayışla ifade edildiğinden bu materyallerin tutkunlarını da doyumunu mekanik olarak aramaya yöneltmektedir. Sevişmek isteği ve heyecanı içermeyen, sevecenlik ve heyecandan yoksun bırakan pornografik güç ve performans gösterileri insanların heyecanlanan bedenlerini sakinleştirmek bir yana, doyumsuzluklarını artırmaktadır. Erkekler için ciddi rahatsızlık yaratan bir sorun olarak penisin boyutu problemi de bunun ayrılmaz bir parçasıdır. Penis size sorunu, erkek cinsel organının büyüklüğü ve genişliği sorunudur. Pornografik filmlerde yer alan erkeklerin ve travestilerin özellikleri, *big cock* (büyük penis) sahibi olmaları ve bununla partnerlerini kendilerine hayran bırakarak perişan etmeleridir. Gündelik dile de penis size ile ilgili olarak yapılan şakalar, hakaretler, utandırmalar, *penis shaming* (penisten utandırma) sorunu, hiç kuşkusuz ki, *body shamingin* yani bedenden utandırmanın bir parçasıdır. Bu çerçevede hegemonik erkekliğin kurmuş olduğu cinsiyet rollerini pekiştiren büyük fallus miti eskiden beri erkekliğin gücünün bir sembolü olagelmış olmanın ve çoğunlukla kadınlar üzerinde tahakküm kurmanın bir aracına dönüşmenin yanı sıra erkekler arası rekabetin de önemli bir unsuru haline dönüşmüştür.⁹ Penis shaming erkekliği cinsel organlara indirgeyen bir yaklaşımın bir sonucu olup bu yaklaşım biçimi pornografik materyallerde kendisini açıkça göstermektedir.

Pornografik içerikler artık sadece kadın cinselliğinin teşhiri ile sınırlı değildir; erkeklere ve farklı cinsel yönelimlere de yöneliktir. Pornografi konusunda yapılan en yeni araştırmalarda elde edilen sonuçlar pornografik materyallerin yegâne tüketicisinin erkekler olduğu iddiasını desteklememektedir. İnternetin yaygınlaşması ile birlikte kadın pornografi izleyicisi oranının net bir biçimde arttığı ve bu artışın sürdüğü görülmektedir (Arıdur, 2020). Ayrıca erkek egemenliğine ve şiddetine dayalı anaakım pornografik materyallere karşı feminist pornografi adı verilen ve her ne kadar pornografinin bir alt başlığı ya da türü olsa da mevcut sistem tarafından yeniden üretilen eşitsiz cinsel rollere karşı çıkmakta olduğu iddiası taşıyan yeni türler ortaya çıkmaktadır (Van Brabant, 2017: 193-194). Klasik pornografi erkekler içindi ve kadının cinsel sömürüsüne dayanmakta idi. Pornografi bir başka açıdan erkeklerin cinsellik korkusunun ve kadın korkusunu da yansıtmaktaydı. Ancak, bu kadınlar için pornografi ol(a)mayacağı anlamına gelmemektedir. Çünkü porno endüstrisi pazarı genişletmek istemekte ve büyüme alanı olarak kadınları ve LGBTQIA2S+ bireyleri hedef almaktadır. Bu endüstri yeni büyüme alanı olarak kadınları ve eşcinselleri hedeflemektedir. Porno endüstrisi, bu nedenle, bir yandan hardcore pornografiden kadınlara yönelik softcore pornografiye kayarken, öte yandan artan talebe cevap vermek için pornografinin türlerinin heteroseksüel cinsel ilişkiyle sınırlı kalmayacak oranda çeşitlenmesi ve homoseksüel ve biseksüel pornonun önlenemeyen yükselişi de pornografi de *mağdur* ya da *kurban* olarak gösterilenin sadece kadın cinselliği olmadığını göstermektedir.

Pornografinin temel odak noktası tahakküm, nesneleştirme, aşağılama ilişkileri ve sömürü olup cinselliğin gösterimi bağlamında cinsellik nesneleştirilmekte, aşağılanmakta ve sömürülmektedir.

⁹ "Penis shaming ile hegemonik erkekliğin öne çıkardığı ima küçük penisli erkeğin kadınları tatmin edemeyeceği, bunun için büyük penisin gerekli olduğu mitidir" (Wolfe, 2020).

2000’li yıllara kadar modern pornografinin 300 yılı aşkın tarihinde bu nesneleştirmenin erkek egemen kültürün kadın bedenini nesneleştirmesi olarak işlediği açıktır. Ancak, günümüzde, bedenin ve cinselliğin nesneleştirilmesi işi sınırlarını giderek genişletmektedir. Kadınların ekonomik nedenlerle porno ve fuhuş endüstrisine sürüklendikleri ve bu çalışma alanında yer almayı kendi özgür iradeleriyle seçmedikleri konusunda çok şey yazılıp söylenmiş ve filmlere konu olmuştur. Ancak buradan yola çıkarak fuhuş ve porno endüstrisinde yer alan erkekler konusunda pek bir şey yazılıp söylenmediği için sanki bu alanda çalışmayı kendi özgür iradeleriyle benimsemiş oldukları ve hatta bu endüstri içerisinde yer almaktan keyif aldıkları gibi bir algılama ve yanılsama yaratılmaktadır. Özellikle porno endüstrisi içinde yer alan erkeklerin, ama öte yandan porno tüketicilerinin kahir ekseriyetini oluşturan erkeklerin durumunu da farklı bir bakış açısından ele almak gereklidir. Porno endüstrisinde çalışan erkekler (yapımcılar ve dağıtımçıları hariç) ile birlikte porno tüketicisi olan erkekleri endüstrinin gizli suç ortakları gibi görmek anlayışına karşı mesafeli bir tutum takınılmalıdır. Porno ve fuhuş endüstrisinin kurbanları, izleyiciler ve müşteriler dahil olmak üzere, sadece kadınlarla ilgili bir mesele olmanın çok ötesindedir. Ayrıca pornografi karşıtı hareket de dahil olmak üzere olayın bir kadın meselesi olarak görülerek erkeklerin pornografi ile mücadeleden dışlanması doğru bir yaklaşım değildir. Eğer pornografi tartışılacaksa, hatta pornografiye karşı bir mücadele yürütülecek ise kadın ve erkekler ve trans bireyler dahil olmak üzere bütün cinsel eğilimlere/yönelimlere sahip olan bireyler beraber hareket etmelidirler. Dolayısıyla pornografi sadece feminist ve kadınlar için bir mesele değildir. Pornografi sadece kadın çalışmaları açısından değil, literatürde toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir parçası olarak yer almaya başlayan erkeklik çalışmaları açısından önemlidir. Bir toplumsal cinsiyet meselesi olarak ele alınması gereken pornografi konusunda kadınlar ve erkekler toplumsal cinsiyet bağlamında bu meseleye eğilmeli ve hatta hem cinselliğin değişik boyutlarını her yönüyle incelemek, hem de kadınlar ve erkekler ve de heteroseksüeller, homoseksüeller ve transseksüeller arasındaki derin toplumsal yarılmayı azaltmak için ortak çalışmalar yapmalıdırlar. Feminist hareketin kadın, kadın bedeni ve cinselliği ile ilgili görüşleri tartışılırken toplumsal cinsiyet çalışmaları çerçevesinde *feminizm ve erkeklik çalışmalarının bir arada olabileceğinin ve her iki alanın da birbirine katkı sağlayabileceğinin fark edilmesi* gerekir (Arıduru, 2020: 63).

Erkeklik İdeolojisi ve Erkekliğin Krizi: Machismo Etiği, Hegemonik Erkeklik

Kadınlık ve erkekliğin sabit kategoriler olmadığını, kültürel ve dolayısıyla içinde yaşanan topluma ve zamanla ilişkili olduğunu feminist düşünceler, toplumsal cinsiyet kavramı ile hepimize öğretmiş bulunmaktadır. Ne yalnızca bir *erkeklik* ne de yalnızca bir *kadınlık* vardır. Toplumsal olarak üretilen ve ideal erkek ve kadın ölçütlerini ortaya koyan kadınlık ve erkeklik imajları vardır. Bu çerçevede ideal erkek imajını içeren hegemonik erkekliğin diğerlerine üstün konumda olduğunu söyleyebiliriz. Hegemonik kadınlık anlayışı zaten sorgulanmaktadır; pornografi bağlamında sorgulanması gereken hegemonik erkeklik anlayışı ve machismo etiğidir. R. W. Connell’a göre (1993, 2016, 2019) bu hegemonik erkeklik, sadece kadınlarla değil, tâbi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilen bir erkeklik olup dolayısıyla hem kadınlarla hem de hegemonik erkeklikle çatışan erkekliklere hükmetmektedir ve sadece kadınlar üzerinde değil marjinalleştirilen erkeklikler üzerinde de iktidar sahibidir. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (2016) başlıklı kitabında hegemonik erkekliğin her zaman kadınlarla ilgili olmakla birlikte ikincil konuma itilmiş erkeklik biçimlerinden bağımsız olmadığını ve inşa edilmediğini söylerken farklı erkeklik biçimleri ataerkil düzenin işleyişinde büyük bir paya sahip olduğunu da söyler (Connell, 2016: 268). Bu noktada, hegemonik erkekliğin ataerkil düzenin işleyişinde büyük paya sahip olması gibi, farklı erkeklik biçimlerinin var olmasının da bu düzene karşı mücadelede vazgeçilmez bir öneme sahip olduğunun söylenmesi gerekir.

Günümüzde erkekliğin krizde olduğu söylenmekte, ancak kimi düşünürler erkeklik krizinin erkekler tarafından yaratılan yapay ve aldatici yanları olan bir kriz olduğu düşüncesini öne çıkarmaktadırlar. Bugün, her ne kadar düşük yoğunluklu olsa da bir erkeklik krizi vardır ve iyi ki de vardır. Erkek egemenliği bütün dünyada hala çok güçlü olmasına rağmen bu maskülen, machismo etiğine dayalı hegemonik erkeklik anlayışına yöneltilen güçlü eleştiriler sonucu yaşanan bir erkeklik krizinden söz etmek yanlış olmayacaktır. Kadın hakları mücadelesinin erkeklerin sahip oldukları ayrıcalıkların bir kısmını kaybetmelerine, kadınlar üzerinde eskisi gibi tahakküm kuramamalarına karşı erkeklerin duydukları tepkiler bir yana, erkekler arasında da hegemonik erkeklik anlayışına karşı yükselen itirazlar

hegemonik erkekliği krize sokmuştur. Kadınların eşitlik mücadelesinin erkeklerde derin endişelere neden olması sonucunda, erkek egemen söylemler bu krizden çıkmak ve eski üstün konumlarını yeniden elde edebilmek için ve kaybedilen erkekliklerini yeniden kazanmak için mücadele etme düşüncesiyle tepki gösterirken; bu krizin aynı zamanda erkek egemenliğinin yıkılması için bir fırsat olduğu düşüncesine sahip olan kadın ve erkekler ise, hem kadınlara, hem de erkeklere zarar veren şiddet ve güce dayalı bu erkek egemen anlayışın geriletilmesi ve yıkılması için mücadele etme düşüncesini öne çıkarmaktadırlar. Geleneksel erkeklik algısının sarsılmasından şikayetçi olan erkekler, bu algıyı yeniden güçlendirmek ve erkekliğin yıkılmaz bir kale olarak yeniden inşa edilmesi; sürmekte ve giderek *kadınılaştırılan* erkeklerin kapitalizm öncesi geleneksel toplumun erkeklik anlayışına geri dönmeleri gerektiğini öne sürmektedirler. İşgücünde kadınların ağırlığının artması ile birlikte, erkeklerin evin tedarikçisi konumunu yitirmesine ve egemen erkeklik modelinin eril ayrıcalıklarının sarsılmasına en çok tepki gösterenlerin muhafazakâr, sağ popülist politikalar tarafından destek bulduğu söylenebilir. Bu politikalar, erkekliğin eski otoritesini yeniden tesis etmek gerektiğini; *mağdur* olanın aslında *erkekler* olduğunu savunur. Bunun yanı sıra, yalnızca, geleneksel toplumu ve dinsel değerlere dayalı bir kadın ve kadın cinselliği anlayışını savunan eş-anne rolünü içtenlikle benimsemiş itaatkâr kadınlar olduğu tezini öne çıkaran kadınları değil, aynı zamanda siyahları, eşcinselleri ve mültecileri de hedef alan *beyaz adamı*, erkek ideolojisi savunucuları olarak niteleyebiliriz. Bu erkeklik krizinin çözümünün hegemonik erkeklikten, onun değerlerinden uzaklaşarak eşitlikçi ve özgürlükçü bir toplum ve bunun için de eşitlik, özgürlük ve empati temelinde bir ilişki kurulmaya çalışılmasından geçmekte olduğu açıktır (Winter, 2004; Mishra, 2018; Lenders, t.y.). Greer'in belirttiği gibi, erkekler *cinsel enerjinin tek emanetçisi ve kadın ve çocukların evrensel koruyucusu olarak imkânsız yüklenediklerini anlamış olmalıdırlar* (Greer, 1996: 17).

Porno karşıtı radikal feministlerin pornografi ile ilgili iddialarının geleneksel kadın-erkek rollerine dayandığını ve cinselliği sadece kadın-erkek arasında gerçekleşen heteroseksüel cinselliğe indirgediğini ve erkek cinsel organına yüklediği anlam ile cinsiyet eşitsizliğine dayalı rolleri yeniden ürettiğini belirten Segal (1992), pornografinin de temeli olan geleneksel cinsel ilişki şeklinin her yerde karşımıza çıktığını ve bu heteroseksüel ilişki biçiminin erkeğin egemen olduğu, kadının teslim olduğu, bir tarafın fethederken, öbür tarafın işe teslim olduğunu, bir taraf aktif iken diğerinin pasif (boyun eğen, rıza gösteren) olduğunu söyleyerek asıl mücadele edilmesi gereken pornografinin özelliklerini de ortaya koymaktadır. Otoriter erkek/itaatkâr kadın modeli ya da daha geniş bir bağlamda otoriter/itaat eden ilişkisine dayalı bir ilişki biçimi ki, bunun bildiğimiz pornografi ile sınırlı olmadığını ve pornografi tanımının bu anlamda genişletilmesi gerektiği söylenebilir. Erkek cinselliği, Segal'in de belirttiği gibi, her zaman tüm erkekleri temsil eden ve tüm erkekler tarafından ortak paylaşılan deneyimleri göstermemektedir Segal'e göre erkek cinselliğinin mutlaka baskı ve şiddet içermesi ve egemenlik/tahakküm kurmakla ilişkili olması da gerekmez ve zaten çoğu zaman öyle değildir. Bu hegemonik erkekliktir ve hegemonik erkeklikle ataerkil şiddet arasında bağlantı vardır (Segal, 1992: 256-264). Eril heteroseksüel arzu da heteroseksüel cinsel ilişki de pornografi karşıtı feministleri okuduğumuzda edindiğimiz ilk izlenim gibi, kadını aşağılayan bir eylem biçimi değildir. Cinsel özgürlüğün kadını özgürleştireceği fikrinden uzak olduğu gözlemlenen radikal feministlerin iddialarının aksine, bu bir anlamda heteroseksüel kadın cinselliğini de tartışmalı hale getirmektedir. Atarekil şiddetle ve otorite ile bağlantılı cinsellik, Connell'in de (1993, 2016, 2019) belirttiği gibi, *güce dayalı üstünlük* fikrini sürdüren hegemonik erkeklikle ilişkili olup bu üstünlük biçimi karşı tarafın rızasına dayalıdır ve erkek üstünlüğüne rıza göstermek de erkek hegemonyasını ya da hegemonik erkekliği kabullenmek anlamına gelmektedir. Burada sorun, erkeklikle değil hegemonik erkeklikle ilgilidir. Hegemonik erkeklik anlayışı, kadınlar üzerinde olduğu kadar erkekler üzerinde de çok ciddi, hatta ölümcül baskılar yaratmaktadır. Sizi arzulayan değil rıza gösteren bir kadınla cinsel ilişkiye girmek, kadının cinsel organı aracılığıyla yapılan bir mastürbasyondan fazla bir şey değildir.

Yapılan araştırmalar erkek intiharlarının en temel nedenlerinden birinin hegemonik erkek ideale ulaşmakta yaşanan başarısızlıklar olduğunu ortaya koymaktadır. İntihar eden erkeklerin önemli bir kısmı hegemonik erkeklik ideallerine sıkı sıkıya bağlı ama bu gerçekleştirilmesi imkânsız idealleri hayata geçirmede başarısız incinmiş erkeklerdir. Don Juanizm olarak bilinen; kadınlardan yoğun ilgi ve arzu gören ve onları özellikle cinsel açıdan fetheden erkek ideali, patolojik bir yanılsama olup bu durumun,

erkeklerin yanı sıra cinsel cazibesi ile bütün erkeklerin gönlünü fethetmeyi amaçlayan kadınların da çocukluklarından başlayarak yaşamlarında ilgi ve sevgi eksikliğinden kaynaklanan ve bu açığı kapatmaya yönelik davranışlardan kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Erkekler hegemonik erkeklik ideallerinin işaret ettiği gibi güçlü fatihler değil, ne kadar gizlemeye çalışırlarsa çalışsınlar, duygusal desteğe muhtaç kırılabilir/incinebilir varlıklardır ve bu hegemonik erkeklik ideali onları duygusal destek alabilecek yakınlıklardan da yoksun bırakmaktadır (Swami ve ark., 2008). Erkekler üzerindeki, bu, her zaman güçlü ve sert olma, asla zayıflık göstermeme konusundaki eril baskı sonucunda, erkekler zayıflık olarak görülerek ayıplanan ve izin verilmeyen duygularını bastırırlar ve kırılabilirliklerini gizleme yoluna giderler. Erkeksi olmadığı gerekçesiyle reddedilen duygular erkeklerde duygusal katılma/kütleşme yaratır ve birçok erkek aslında bunun, bilinçli olmasa da farkındadır. Erkeksi ve kadınsı, başka bir deyişle eril ve dişil anlam dünyaları arasında yaratılan bu derin yarılma sonucunda birçok erkek (hatta belki de birçok kadın) duygularını bastırma yoluna gittiklerinden ve bu durumu kültürel değil, *doğal* bir durum zannedip diğer dünyalar ile diyalog kurmayı ve anlama çabasını gereksiz bir uğraş gibi gördüklerinden, kadınlar da bundan tamamen istisna olmamakla birlikte, özellikle erkekler başkalarıyla empati kurma becerisinden önemli ölçüde yoksun kalırlar. Bu kültürel ve toplumsal cinsiyet anlayışı sonucu kurulan kadın-erkek karşıtlığı özellikle erkeklerde kendi isteklerinin tatmininin önünde engel olarak gördükleri her şeye düşmanlık gibi sonuçlar doğurmakta ve karşılıklılığı, iki bağımsız özne arasında duyguların karşılıklı akışkanlığını, geçirgenliği önemsememe gibi sonuçlar yaratmakta ve cinsel iletişimlerinde kadınları istismar etmeye ve kadınları bir cinsel tatmin aracı: nesnesi olarak görmeye ve bunun sonucunda doğal: doğanın kendilerine bahşetmiş olduğu üstünlüklerini ve kontrol yeteneklerini yitirmelerine neden olabilecek güçlenmiş bağımsız/boyun eğmeyen kadınları bir tehdit olarak görmek gibi sonuçlara da yol açmaktadır ki cinselliğin nesneleştirilmesi olarak şiddet içeren pornografiye bir de buradan bakmakta yarar vardır (Haskaya Suna, 2019).

Kendilerine, karşı cins olan kadınlarla empati kurmak değil, onları kontrol etmek öğretilen ve kadınları cinsel olarak arzulanmasını erkek merkezli romantik aşk söylemi ile kadınları fethetmek ve onları erkeklere tabi kılmak bir aracı olarak görmeye şartlandıran eril bakış kadın bedeninin cinsel olarak nesneleştirilmesini getirirken, nesneleştirildiği ve ancak üzerinde kontrol kurabildiği sürece sevebildikleri kadınlarla ilişki kurmaya çalışan erkekleri de yaşamaktan ve birlikte haz almaktan yoksun bırakmaktadır ki, kadın sevgisi birçok kez kadın nefretine ve kadına yönelik tacize ve şiddete dönüşebilmektedir (Ward, 2020). Heteroseksüel pornografik anlatılarda ve filmlerde, kadının mastürbasyon aracı düzeyindeki bir cinsel organ (vajina sahibi bir yaratık) olarak görülmesi/gösterilmesi ve erkeğin de büyük ve sert bir penis sahibi olmasının yüceltilmesi ve cinsel ilişkinin bir sokma, çıkarma ve saplama düzeyine indirgenmesi erkekleri de erotik deneyimden, hatta çiftleşmeden yoksun bırakmaktadır ki, bu yolla, kişiler arası bir ilişki, organlar arası bir ilişkiye dönüşmektedir. Burada, insanların şefkat ve sevilme gereksiniminin cinselliğe kaydırılması söz konusu olup; *insanların elde edebildikleri tek şefkat türü cinsel organlar yoluyla olursa, peşinden koştukları şey de o olur* anlayışı ortaya çıkmaktadır. Romantik aşk söylencelerinin kadınların reel yaşamdan doğan acı ve memnuniyetsizliklerini yatıştırmak için kullanılan bir araç haline gelmesi gibi, pornografi de burada, genelde erkeklerin reel yaşamdan doğan acı ve memnuniyetsizliklerini, özellikle de cinsel tatminsizliklerini ve sevilme ihtiyaçlarını bir nebze olsun yatıştıracak ve örtecek bir araç olarak işlev görmektedir. Yaşamın ağır baskıları, acılar ve hayal kırıklıkları ile karşılaşan insanlar, yaşamlarını bir nebze olsun katlanılabilir kılmak için ikame edici doyumlar aramakta ve bu arayışlar içerisinde kendilerine sunulan bu düş endüstrisi müsekkinlerinden: yatıştırıcılardan vazgeçememekte, bunların müptelası: tiryakisi olmaktadır. Bu çerçevede, romantik masalların kadınlara, pornografik ürünlerin ise erkeklere zavallılıklarını unutturan ve küçümsemelerini sağlayan (böylece kendilerini iyi hissetmelerini, well-being sağlayan) *muazzam oyalanmalar, bu zavallılığı azaltacak dolaylı tatminler* sunduklarını söyleyebilmek mümkün görünmektedir (Freud, 2019: 35).

Ancak pornografi hazzı çoğaltmak ve uyarımı sağlamak anlamında çok da fazla bir işe yaramamaktadır. Çünkü pornografik materyallerin bu denli yaygınlaşmasının ve sürekli sınırları zorlama arayışının sonucunda, sıradan uyarılma yolları etkisini yitirmeye başlamıştır ve cinsel uyarılmanın sağlanması giderek daha da güçleşmektedir. Pornografik materyaller doyum sağlamak bir yana, uyarılmayı da giderek güçleştirmekte ve bunun için porno endüstrisi sürekli bir değişim/yenilik çabası içinde

cinselliğin sınırlarını zorlamaktadır. Klasik pornografik materyallerde erkeklerin değil kadınların cinselliği sergilenirken, kadın açık bir biçimde ötekileştirilirken ve kadın cinselliğinin sergilenmesi baskın iken, günümüzde porno endüstrisinin bu tatminsizlikten fayda sağlamak için pazarı genişletme çabaları içinde kadınlara, eşcinsellere ve biseksüellere de yönelmesi sonucunda artık erkek bedenleri ve cinselliği daha çok sergilenmeye başlanmıştır (Firestone, 1993: 158).

Taciz, Tecavüz, İstismar ve Gasp

Pornografiyi ele aldığımız bu yazıda genelde tacize, özel de ise cinsel tacize bir parantez açmak gerekiyor. Taciz bir suçtur ve tabii ki cinsellikle sınırlı olmadığı gibi sadece kadınlara yönelik tacizle de sınırlı değildir. Öte yandan taciz bir güç kullanarak boyun eğdirme ve itaat ettirmeye dayalı olan ve düz şiddetle sınırlı olmayan bir şiddet biçimidir. Bir zorbalık biçimi olarak taciz, kişiden kendisinin vermek istemediği bir şeyi almaya çalışmayı işaret eder. Taciz ve tecavüz bir işgal çabası, sınır ihlali ve işgal faaliyetidir. Ya da tam tersinden söylendiğinde, sınır ihlali ve işgal, taciz ve tecavüzün işidir. Taciz bir sınır ihlali bir gasp girişimi iken, tecavüz ise sınırın ötesine geçip fiilen bedeni gasp etmek (zorla, güç kullanarak el koyma) işidir. Cinsel tecavüz insan bedeninin bütünlüğünün ihlal edilmesinin, ona dokunulmasının ötesinde bedenin fiilen gaspıdır. Bu güç kullanımı/zorbalık, kaba güç (fiziksel şiddet) kullanımı ile sınırlı olmaması nedeniyle; ekonomik, politik ve nüfuz güçlerinin orantısız kullanılması da taciz ve tecavüz kapsamında yeniden değerlendirmelidir. Taciz ve tecavüz, hukuk: haklar anlamına geldiğine göre, hukukun ihlalinin ötesinde gaspı anlamına gelir. Burada cebirin yanı sıra hileyi de ele almak, cebre dayanmıyor diye hileyi masumlaştırmamak gerekir. Sonuç olarak, cebren (zor kullanmak) veya hile (aldatmak) ile insanların kutsal, dokunulmaz olan bedenlerinin, mahremiyetinin ve iffetinin (içsel temizliğinin) bütün sınırları ihlal edilmiş, beden örtüsü kaldırılarak çıplak bırakılmış ve böylece mahremiyetinden arındırılarak içine zorla ya da hileyle girilmiş, kendini savunma araçları elinden alınarak nefis-i müdafaa imkanından eli-kolu bağlanarak vb. mahrum edilmiş (yoksun bırakılmış) ve bedenin tamamın bilfiil işgal edilmiş zorla el konulmuş ve oraya yerleşip ondan kendilerini tatmin için istifade etmeye (yararlanmaya) sömürmeye başlanmış ise burada bir tecavüzden söz edilmektedir. Mütecaviz kelimesinin kökü cevazdan gelir: taciz eden, tecavüz eden, saldıran, sataşan, sarkıntılık yapan, sınırı ihlal eden anlamındadır. Mütecaviz (tecavüz eden) kendisi iffetsizlikle malul olmanın yanı sıra başkalarının iffetine de saldıran, onların mahremiyetini ihlal eden kişidir. İffeti- mahremiyeti-masumiyeti katletmeye çalışan kişidir. Bu söz ile de kaba güç kullanımı ile de: sembolik-sözel veya düz şiddet yolu ile de olabilir. Bu yüzden de mütecaviz kelimesi, sadece cinsel taciz ve tecavüz anlamında değil, en geniş anlamı ile ele alınmalıdır. Mütecaviz olmak izinsiz birinin bedenine temas etmek, onun mahrem alanına müdahale etmek, mahremi hakkında söz söylemek vb. her türlü eylemi kapsar. Bu incitici olmanın ötesinde insanı yaralayıcı eylemlerin hepsi taciz ve tecavüz kapsamındadır. Geniş anlamıyla güç kullanımı ile ilgili olan taciz ve tecavüz de kullanılan güç meselenin özünü oluşturur. İnsan bedenine yönelik taciz ve tecavüz, bir yurdu işgal çabası gibi, alçakça bir saldırıyı, bir işgal çabasını işaret eder. Bu Mehmet Akif'in söylediği gibi *hayâsızca bir akındır*¹⁰ ve bu akını püskürtmek için, her ikisinde de insanlar bütün güçleriyle direnmeli ve teslim olmayı reddetmelidirler. Taciz ve tecavüz, masumiyetin-iffetin katline soyunmaktır. Cevaz vermek terimi, tecavüze karşı müsamahakâr bir tutum içinde olmak, yardım etmek, rıza göstermek veya boyun eğmek suretiyle tecavüzün gerçekleşmesine müsaade etmek eylemidir. Güce boyun eğerek bedensel bütünlüğe yönelik bu saldırıya cevaz vermiş olanlar da masumiyetlerini (iffetlerini) yitirmiş olurlar.

İstismar kelimesi Arapça *smr*¹¹ kökünden gelmekte olup sömürü kelimesi ile eş anlamlıdır. İngilizcede *exploit/abuse* ile karşılanmaktadır. Ancak içinde bulunduğumuz coğrafyada istismar kelimesi çocuk istismarı, daha da çok çocuğun cinsel istismarını işaretleyerek, cinsel istismar bağlamında kullanılmaktadır. Oysa istismar (sömürü) kelimesinin ekonomik sömürü başta olmak üzere çok geniş bir anlam alanı olduğunu biliyoruz. Bu nedenle Arapça kökenli bir sözcük olan istismara yine Arapça

¹⁰ https://www.tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi_metin.pdf (Mehmet Akif ERSOY, İstiklâl Marşı, 1921). Beşinci kıta:

“Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma sakın,
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana vadettiği günler Hakk'ın,
Kim bilir, belki yarın belki yarından da yakın.”

¹¹ <https://www.nisanvansozluk.com/kelime/istismar> (İstismar: İşletme, semeresini alma. Kendi menfaati için birini aldatma).

içinden ve yine aktif-pasif, özne-nesne ilişkisi bağlamından bakmak gerekir. İstismar (sömürü) gücünün, güce sahip olanın/gücü ele geçirenin, güçsüz olanın/bırakılanın güçsüzlüğünden istifade ederek (yararlanarak) kendi lehine çıkar sağlama girişimidir. Bu girişim güçsüzün aleyhine, gücünün ise lehinedir. Sonuç olarak, cinsel taciz, tecavüz (güç kullanma/şiddet) ile cinsel istismar birbirinin yoldaşdır. Güçsüzlükten istifade edilerek kişinin hayatına yapılan her türden müdahale/ihlal insanın bütünlüğüne/özzerkliğine karşı yapılan, en hafifinden, bertaraf edilmesi gereken bir *darbe girişimidir*. Gücü elinde tutanın, bu gücü tahkim etmek (tahakküm kurmak) için insanların mahremiyetini ihlal etmesi, mahremiyetine karşı hürmetkar değil, mütecaviz davranmasıdır, kınanması ve hatta tel'in edilmesi gereken gasptir çünkü. Gasp, bir başkasına ya da başkalarına ait olana zorla el koyma ve sonrasında güç kullanarak elde tutarak ondan istifade etme (yararlanma) işidir: cinsel açıdan gasp, tacizin ötesinde tecavüz ve tecavüz ettiği bedeni güç kullanarak istismar (sömürü) etmeye devam etmeye karşılık gelmektedir.

Toksik (Zehirleyici) Erkeklik

Artık tarihin karanlıklarına gömülerek geride bırakılması gereken ve erkeklerin de yaşama sevincine engel olan güç ve tahakküme dayalı bu hegemonik erkeklik biçimleri (machismo etiği) 2010'lı yıllardan itibaren *toksik erkeklik* olarak da anılmaktadır. Toksik erkeklik kavramı ilk kez 1980'li yılların başlarında, 1990'larda feminizme tepki duyan "Mythopoetic Men's Movement" (Mechling & Mechling, 1994) tarafından, bugünkü anlamından çok farklı bir biçimde, sanayileşmenin ve yükselen feminizmin erkekler arasındaki güçlü derin duygusal bağları, arkadaşlığı, eril enerjiyi tahrip etmesi sonucu gerçek erkekliğin toksik erkekliğe dönüştüğü anlamında kullanılmış ve erkeklerin lightlaşmasına ya da light erkekliğe karşı çözüm olarak da geleneksel *derin erkekliğe*, eril tinselliğe geri dönüş savunulmuştur. Günümüzdeki anlamıyla toksik erkeklik ise hegemonik erkeklik ideallerini benimseyenleri işaret etmek amacıyla saldırgan, tahakkümcü, şiddet uygulayan, maço, hipermaskülen, mizojinist, homofobik ve benzeri maço erkekleri nitelerek için kullanılmaktadır (Morgan, 2019). Bütün erkekleri mahkûm eden ve hegemonik erkeklik ideallerin derin bir bağlılığa sahip olduğunu ve erkeklerin bütününe sağlıksız, ama bir kısmının daha az, bir kısmının ise daha çok sağlıksız olduğunu öne sürenler olmakla birlikte; toxic masculinity kavramından türetilen ve maskülenliği işaret eden toksik erkeklik kavramı; güce, şiddete ve boyun eğdirmeye dayalı maço kültürünü/machismo etiğini esas alan hegemonik erkeklik anlayışını anlatmak için elverişli bir kavram olarak görünmektedir. Çünkü, çocukluklarından başlayarak erkeklere erkeksi: maskülen duygularını bastırmamayı (ama kadınsı olarak görülen duygularını bastırmayı), sert, rekabetçi, güçlü, saldırgan, iddialı olma, kendini kadın üzerinde hak sahibi görme, kadın üzerinde üstünlük ve kontrol kurma, kadınsı olmama ve benzerlerini öğreterek erkekleri birer işgalci ve istismarcı olmak üzere yetiştirmeyi esas alan ve erkekliği tahakküm kurma eğilimi ile ölçen toksik erkeklik kadınlarla birlikte erkekleri de zehirlemektedir (Jensen, 2019; Pvirmones, 2016). Toksik erkeklik olarak nitelenen bu erkeklik modeli otoriter kişilik özelliklerine dayalıdır ve erkek egemen toplumun muhafazasına ve müdafaasına dayalıdır. Otoriter erkeklik modeli dayatmacı tutumları; kendisinin altında gördükleri üzerinde otorite kurmak, kendisinden üstün olarak gördüklerine (otoriteye) itaat ve kendinden zayıf olana zulmetmeyi içerir. Disipline dayalı ebeveynlik, babanın üstünlüğü, cinsel baskı ve muhafazakâr ahlak gibi unsurlar otoriter erkekliğin temel özellikleridir (Connell, 2019: 54).

Pornografik materyaller bu toksik erkekliğin imgelemine seslenen ürünlerdir. Pornografinin birçok yönden doğal cinsel davranışların çok ötesinde abartılı ve gerçek dışı temsillere dayalı olması, sonuçta, insan cinselliğinin yaratıcı potansiyelini artırmaya değil, köreltmeye hizmet etmektedir. Sadece cinsel birleşmeye ve cinsel organlara odaklanan pornografi de cinsel eylemlere katılanlar her zaman sekse hazır ve nazır bulunmakta, adeta yerlerinde duramamakta ve cinsel eyleme geçmek için değişik bahaneler üreterek işe koyulmaktadır. Pornografik ürünlerde kişilerin cinsel olarak güçlerinin, cinsel organların büyüklüklerinin, cinsel tatminlerin çokluğunun, yani cinselliğe dair beceri ve olumlanabilecek her şeyin abartıldığı bir dünyadır. Cinsel birleşmeyi standartlaştıran ve bunu kategorize eden deneyim temsilleri yoluyla cinsel eylemler sınıflandırılarak daraltılmaktadır (Soydan, 2019: 140). Porno filmler, gerçek yaşamda rastlanması mümkün olmayan bir "hayal dünyası" yaratmakta olup, pornografinin dünyasında cinselliğin duygusal yönü yok sayılarak her şey cinsel organların durmak bilmeyen devinimine ve ilişkiye girme sıklığına ve ilişki çokluğuna indirgenmiştir (Aydın, 2009: 268).

Pornografik materyal tüketicilerinin amacı cinsel bir haz duymaya ve zevk almaya yöneliktir, ancak aynı zamanda buna cinsel eylemin kendisinden değil, cinsel eylemleri gözetlemekten haz duymak duygusu eşlik etmektedir. Pornografi cinsel tabuları yıkmak bir yana, insanları röntgencilığe yöneltilmektedir ve pornografinin, bağımlılık yarattığı, birçok çalışmada ortaya konulmuştur. İnternette önce pornoyu yalnızca haftalık bir uğraş olarak gören erkeklerin internetle birlikte günlük porno izleyicileri durumuna geldikleri kabul edilmektedir. Porno bağımlılığı, bir süre sonra daha fazlasını isteme, duyarlılığın azalması ve davranışları etkileme gibi sonuçlar doğurmaktadır. Porno bağımlıları zamanla pornografik materyale karşı duyarlılığı kaybetmekte, daha önce izlediği şeye karşı heyecanını yitirerek daha fazlasını istemektedir. Öte yandan izlediği porno sahnelerini gerçekleştirmek istemekte, normal cinsel ilişkiden heyecan almamaya başlamakta, karşı cinsi bir seks nesnesi olarak görmeye başlamaktadır (Paul, 2007: 280).

SONUÇ

Hegemonik erkeklik idealleri ve onun erkeğe ve kadına bakış açısı hem kadınları hem de erkekleri incittiği gibi, hepsi için ölümcül riskler barındırmaktadır. Oysa, Connell'in de belirttiği gibi, erkek egemenliğini kabul eden kadınlar olduğu gibi buna direnen ve karşı çıkan kadınlar da vardır. Aynı zamanda kendilerine dayatılan *erkeklik ve erkek olma* adı altındaki rolleri benimsemeye zorlanan erkekler arasında da bu rolleri kabul eden erkekler olduğu kabul etmeyenler de vardır (Connell, 2016: 269-270).

Öte yandan, erkekliğin ortadan kaldırılıp yerine dişillik'in ikame edilmesine çalışmak, erkekliğin bütün unsurlarını kötü sayan cinsiyetçi bir yaklaşımdır. Ortadan kaldırılması ve geride bırakılması gereken; otoriteye, şiddete ve sömürüye dayalı erkeklik biçimleridir. Bu çerçevede hegemonik erkeklik biçimlerinin kaba güce ve şiddete dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu şiddet eşitsizliği körüklemektedir. Bu nedenle, şiddet karşıtlığının erkeklerin de kadınların da özgürleşme mücadelelerinde göz ardı edilemeyecek büyük bir öneme sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunun için erkeklerin önce ataerkilliğin kendilerine getirdiği avantajlardan ve ayrıcalıklardan bütünüyle vazgeçmeleri, bu ayrıcalıkları açık bir biçimde reddetmeleri, kadınların da bu ataerkil düzene yatırım yapmaktan vazgeçmeleri şarttır. Connell (2019), kadınların ataerkil düzene yatırımları arasında kadınların ataerkil dinlere bağlanmalarını, romantik anlatılara rağbet göstermelerini, çocukların yaşamlarına farklılık/tahakküm ilişkisini dayatmalarını, kürtaj hakkına karşı çıkıp eşcinsellikle mücadele etmelerini göstermektedir ki, din-muhafazakarlık, mistik öğretilere gösterilen aşırı ilgi ve erkek çocukları birer gerçek erkek olarak yetiştirmeye çalışan ve onları ömür boyu koruyup kollamayı kendisine görev telakki eden anneler bu yatırımların en önemlileridir. Bunlara rekabetçi ve bireyci spor türlerine ve şöhrete yapılan tüm yatırımları da ekleyebiliriz. Kadınların da askerlik mesleğine rağbet göstermesi de ataerkil düzene yapılan bir yatırımdır. Askerliğin yanı sıra kadın boks, güreş vb. erkek egemen görülen alanların kadınlara da açılmasını savunmak ve doğrudan şiddet içeren sporlara verilen önem gibi durumlar da bu yatırımlar arasındadır. Kadınlar şiddete ve sömürüye yatırım yapmayı reddetmelidir. Çünkü bu kadınlar ile erkekleri eşitlemeye değil, toksik erkekliğin kadınların bedenine sirayet etmesine ve güçlü kadınlar yaratmaya değil, şiddetin ve gücün egemenliğini pekiştirmeye yarar. Özgürlük arayışlarında şiddeti ve militer tavırları destekleyen kadınlar, insanlıktan çıkmış bu hegemonik erkek ideallerinin sürdürülmesine katkıda bulunurlar. Mill'in işaret ettiği gibi (2017: 148), bu türden militer erdemlerin, *var oluşlarını, büyük ölçüde erkeklerin kadınlar tarafından hayran olunma arzusuna borçlu* olduğunu da bu bağlamda, unutmamak gerekir. Dolayısıyla, sorunun esası hakkın değil, şiddetin ve gücün egemenliğidir ve ortadan kaldırılması gereken egemenlik biçimi bu güç odaklı ve dolayısıyla şiddeti gerekli gören, olumlayan, hatta mistifiye eden bu egemenlik anlayışıdır. Bu egemenliğin taşıyıcılığının kadınlar tarafından yapılması sonucu değiştirmez. Söz gelimi otoriter erkek/itaatkâr kadın modelini tersine çevirerek otoriter kadın/itaatkâr erkek modeline geçmek otorite ilişkisinin devamıdır ve sorun zaten denklemin kuruluş biçimidir. Despotizm "etekli" bir despotizm biçimini de alabilir ve hangi biçimi alırsa alsın despotizm baki kalır (Connell, 2019: 407; Connell, 1993; Greer, 1996: 302). Bu erkek egemen sistemde, güç sahibi olmaya yönelik her yatırım ataerkil ve pornografik tahakkümcü ilişki biçimlerini beslemeye yaramaktadır. Çünkü, kadınlar erkeklere ne kadar çok benzerlerse erkeksi değerleri onayladıkları için erkeklerin üzerinde o kadar az güce sahip olmayı da yeğlemiş olurlar

(Wollstonecraft, 2012: 125). Connell'in de belirttiği gibi, erkekliğin de ürettiği; dayanışma, katılımcılık ve fedakârlık içeren, korunması gereken etik değerler vardır ve bunlar *erkekler için olduğu kadar kadınlar için de korunmaya değer bir mirastır*. Buna karşılık hep görmezden gelinen *kadın kültürünün zengin mirasının* da korunması ve hatta daha çok öne çıkarılması ve mevcut toplumsal eşitsizliklerin engel olduğu diyalog imkânlarının kadınlar, erkekler ve tüm cinsel yönelimler arasında alabildiğince genişletilmesi gerekmektedir kanısındayız (Connell, 2019: 394). Cinsiyet ayırt etmeden herkesi, dereceleri farklı olsa da baskı altına alan ataerkil toplumsal düzen karşısında cinsel eğilim ayrımı olmadan bütün kadınlar ve erkekler yine erkek egemen bir bakışın ürünü olan rekabetçi ve cinsiyetçi bakış açılarından sıyrılarak ve rekabet yerine iş birliği ve dayanışmayı esas alarak birlikte, beraberce iyiye doğru mücadele etmeyi ve güçlerini birbirlerine karşı değil, birlikte, özgür bir toplum ortak amacına doğru kullanmaya çalışmak zorundadırlar. Eğer sadece iktidar ve eğlenmek için yaşamıyor isek, sağlıklı bilgiler edinmeli ve diyaloga açık bir tavır benimsemeli, hatta bizden nefret edenleri bile anlamaya çalışmalıyız. Çünkü anlamaz isek yüzyılların mirası sorunlarımızın üstesinden asla gelemeyiz. Burada temel mesele cinsiyetçi yaklaşımlardan uzak durmak, özgürlük ve eşitliği esas almak ve erkek egemenliğine ve heteroseksizme karşı çıkarken başka türden cinsel egemenlik türlerini savunma konumuna düşmemektedir. Diğer konularda olduğu gibi pornografi konusunda da sexist bias: cinsel açıdan taraf tutan bir yaklaşımdan, kadından ya da erkekten yana ya da heteroseksüellerden veya homoseksüellerden yana taraf tutucu bir tutumdan kaçınılmalıdır. Kısaca, özne olarak kendimizi kendimiz inşa etmek zorundayız. Bunu yaparken her özgür özneye de saygılı olmalıyız, çünkü, başkaları özgür değilse, ötekiler özgür değilse, biz de özgür olmayız; herkes özgür olamayacaksa, hiç kimse kendi başına veya bir topluluk olarak özgürleşemez. Cinsel özne olma arayışı da bunun ayrılmaz ve tamamlayıcı bir parçasıdır. Bu nedenle, cinsellik anlamında da, Segal'in de işaret ettiği gibi, heteroseksüel arzuyu mahkum etmek yerine, hegemonik konumda olan ve cinsiyetçiliğe dayalı olan ve fethetme/boyun eğme, otorite/itaat veya daha yumuşak bir biçimde hegemonya/rıza ilişkisine ve açık ya da örtük şiddete dayalı tüm özne/nesne ilişkilerine dayalı toplumsal ve cinsel iletişim biçimlerine karşı çıkmak gerekir ki, bu aynı zamanda hem ataerkil despotluk ve maçoçlukla, hem de bunun bir uzantısı olan pornografiyle mücadele etmek anlamını taşır (Segal, 1992: 264).

Erkeğin kadını *tavlamasını* bekleyen, girişimci aktif erkeği hoş görmekten de öte buna kışkırtan bakış açısı, buna karşı kadına erkeğin gönlünü çelme hakkını tanımayan bir bakış açıdır ki, bu bağlamda kadın arzusunun ya yok sayıldığı ya da bastırılması gerektiği düşüncesi hala egemen konumdadır. Erkek girişimci, rekabetçi ve aktif olan tarafı temsil ederken, kadın ise pasif, itaatkâr ve kendisi için rekabet edilen bir nesne konumundadır. Kadınların mücadelesinin kazanımlarına karşın, eş ya da cinsel partner istemiyorsa cinsel ilişki kurmaması gerektiğini kabul etmek, reddedilmek yerine halen tartışılmakta ve kadınların sevişmeye içlerinden katılmadıkları halde katlanmaları hala *doğal* sayılmaktadır (Reich, 1995: 44 ve 57).¹² Bu durum kadının cinsel nesne olmaktan kurtulup, özne olmadığının açık bir göstergesidir. Erkeğin özne olduğu ve kadının nesne (cinsel meta) konumuna indirildiği güce dayalı thanatos uygarlıkları sona ermeden fuhuş da pornografi de sona ermeyecektir. Bu nedenle, ayrımcılığa karşı eşitlikçi bir bakış açısını ısrarla savunmak ve hangi kaynaktan gelirse gelsin bütün aşağılama biçimlerini ve pratiklerini reddetmeli, etnik merkezli bakış açılarını, dinsel farklılıkları ve bunların neden olduğu önyargılar ve basma kalıp düşüncelere karşı mücadeleyi temel mücadele eksenini olarak öne çıkarmak gerektiği gibi, bütün cinsel ayrımcılık/cinsiyetçilik biçimlerine, cinsel açıdan taraf tutan bir anlayışa karşı da birlikte mücadele edilmesi gerekir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili çalışmaların temel mücadele eksenini; cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele olup her türden ayrımcılığa karşıdır ve insan haklarına dayalı eşitlikçi ve özgürlükçü bir bakış açısını yaygınlaştırmaya çalışmaktadırlar. İçe kapanmaya, diyalog yoksunluğuna, iletişim kurmamaya ya da sözde iletişim kurmaya dayalı bu derin yarılmaya nasıl karşı koyabiliriz? Habermas'ın söylediği, gibi (1990: 31-44), diyalog kurarak, müzakere ederek, iletişimsel eylemde bulunarak ve daha çok akli devreye sokarak karşı koyabiliriz. (Habermas, 1990: 31-44).

¹² Wilhelm Reich, 1930'larda henüz bundan çok uzağız demekteydi ve neredeyse bir yüzyıl sonra bu konuda kat edilen mesafenin yetersizliği hayal kırıklığı yaratmaktadır.

Bir erkek egemen baskı biçimi olan sansür, pornografi ve şiddet probleminin çözümü olamaz. Ayrıca *sin sector* olarak da adlandırılan porno ve fuhuş endüstrisinin, tıpkı bahis-kumar gibi, baskı ve sansür yolu ile engellenemeyeceğini tarihsel deneyimler bize yeterince göstermiş olmalıdır. Daha özgürlükçü ve eşitlikçi bir topluma doğru yol alabilmek için kısıtlanmamış bir akıl yürütme gücüne ve başkalarının akli ile açık bir diyaloga ihtiyacımız olduğu açıktır. Fransız Filozof Edgar Morin, derinleşen içe kapanmaya anlayış etiği önermekte ve böyle bir anlayışa sahip olmanın hiçbir karşılık beklemediği için büyük bir çaba istediğini de eklemekte ve bizi anlamayanları ve hatta anlamaya niyeti olmayanları bile anlamaya çalışmamız gerektiğini söylemektedir (Erdem, 2012: 85). Bu nedenle güce dayalı bir anlayışı tasfiye etmek, özellikle de mahrem alanımız olan cinselliği güç ilişkilerinden arındırmak için mücadele edilmesi gereken anlayış; varlığı diğer insanların güçsüzleştirilmesine ve kendi amaçları için *nesneleştirilmesine* dayalı tahakküm, şiddet ve sömürüye dayalı anlayışlardır. Bu şiddet, tahakküm ve sömürüye dayalı hayatı değiştirme çabasında cinsellik önemli bir yer tutmaktadır. Dünyayı ve hayatı değiştirmek istiyor isek, anlamak ve anlatmak için yorulmadan, bıkmadan, usanmadan çaba göstermekten başka bir şansımız yoktur. Düşüncenin en basit akıl yürütmesiyle kişinin bilmediği ve anla(ya)madığı bir şeyi değiştirme şansına asla sahip olamayacağı gibi, hiç kimse tek başına ne anlayabilir ne de anlamadığı şeyi değiştirebilme kudretine sahiptir. Pornografinin özünde bulunan nesneleştirme ve aşağılamanın nedenlerini anlayamaz isek onu asla ortadan kaldıramayız. Morin'in söylediğince *bizi anlamaktan aciz bağnazı anlamak, insani bağnazlığın köklerini, biçim ve belirtilerini anlamak demektir. Nefret ve aşağılamanın niçin ve nasıldır anlamak demektir. Anlayış etiği bizden, anlayışsızlığı anlamamızı ister* (Morin, 2013: 72). Anlayışsızlar bizi anlama çabısından, insanlıktan uzaklaşanlar ise bizi insan kalma çabamızdan alıkoymamalıdır. Bu nedenle kendimizi, ait hissettiğimiz grubun iyiliğini istemenin ötesine geçip, gruptan ötesini, bir parçası olduğumuz *insanlığı, bütün insanları gözeterek onların iyiliği için bir şeyler yapmak* düşüncesini geri çağırmalıyız. Bu da itkiden daha fazlasını, yani bilinci ve düşünmeyi gerektirmektedir.

Habermas'a göre (1990: 58), *stratejik eylemde aktör, yaptırımların tehdidine ve doyumun vaadine güvenerek karşısındakini kendi arzusu yönündeki etkileşimin sürmesi için iknaya çalışır*. Stratejik eylem, (Habermas, 1992: 110) özel çıkarlara yönelik taleplerin maddi zorunluluklar aracılığıyla başkalarına kabul ettirilmesini, önceden belirlenmiş amaçları en kısa yoldan ve en tutarlı biçimde gerçekleştirmek için başkalarının karşı eylemlerini de hesaba katarak başarıya yönelik bir eyleme yönelmeyi işaret ettiğinden, güç kullanmayı, aldatmayı, iletişim ve bilgi araçlarına erişimde eşitsizlik yaratmayı ve çarpıtmayı da beraberinde getirmektedir. Buna karşılık iletişimsel eylem ise *güç kullanmaksızın* ya da hile yapma yoluna gidilmeksizin tarafların birbirine baskı yapma imkanlarından yoksun bir biçimde eşitlikçi ve özgürlükçü bir temelde iletişime girmelerini işaret etmektedir.

Habermas'ın sistem dünyası-yaşam dünyası ayırımından yola çıkarak geliştirmiş olduğu sistem dünyasına egemen olan araçsal akla denk gelen stratejik eylem ile yaşam dünyasındaki özgürleşim potansiyeli taşıyan iletişimsel eylem arasındaki farklılıklar pornografi tartışmaları açısından da önem taşımaktadır. İletişim, ancak bütün yaşama alanlarında iletişimsel eylem biçimlerinin canlandırılması ile, yani insan doğasının birbirini anlamaya, işbirliğine ve birbirlerinin karşılıklı ihtiyaçlarının farkında olmaya dayandığına ilişkin bir anlayışa sahip olmakla, insanların birbirlerinin söz ve eylem haklarına saygılarını esas alan ve insanı insanın kurdu olarak değil sevgilisi, dostu, yoldaşı olarak gören, birlikte eylemeye dayalı eşitlikçi ve özgürleşimci bir anlayış çerçevesinde daha insani ve daha gelişkin kılınabilir. Cinsel iletişim de ancak böyle bir anlayışa sahip olmak suretiyle özgürleşebilir ve gelişebilir. Bu çerçevede Freud'un "eros-thanatos" ikilemi, Habermas'ın "yaşam dünyası-sistem dünyası" ve bununla bağlantılı olarak yapmış olduğu "iletişimsel eylem-stratejik eylem" arasındaki ayırma tekabül ediyor gibi görünmektedir. Freud'a göre insana egemen olan iki temel dürtü bulunmaktadır: Eros (yapıcı cinsel enerji) ve Thanatos (yıkıcı saldırganlık enerjisi). Freud cinsellik ve uygarlık arasında kaçınılmaz bir çatışmanın var olduğunu söylerken, özgürleşmiş Eros'un kalıcı uygar toplumsal ilişkileri engellemediğini, hatta hasta bir uygarlıkta zincire vurulmuş ve yıpranmış Eros'un birleştirici ve doyum verici gücü düşüncesini öne çıkarmaktadır (Kahn, 2016: 34). Freud'a göre, eros'un başarısızlığı ve insanın erotik olarak kendini gerçekleştirememesi yıkıcı dürtüleri (thanatos) öne çıkarmaktadır. Bu çerçevede, eros yaşam severlik ve/veya dirimi temsil ederken, thanatos ise onun zıddı ölüm severlik ve

saldırganlık enerjisini simgelemektedir (Fromm, 1993: 34 ve Turan, 1995: 3). Freud teorisinde cinsellik hiçbir zaman şehvet veya cinsel temas isteği gibi anlamlarda kullanılmamış, en geniş anlamda haz veren yaşantıları tanımlayan bir kavram olarak kullanılmıştır (Göka, 1996: 32). Eros ve thanatos kavramlarını biraz daha genişlettiğimizde, erosun yaşam severlik ekseninde yaşama ve yaşatma sevincini ve neşesini; thanatosun ise yaşam karşıtlığı bağlamında yaşamı, tüm yaşam alanlarını kontrol ve denetim altına alma çabası içerisinde bir tahakküm kurma mantığını temsil ettiğini ve bu anlamda da şiddeti ve sömürüyü içerdiğini söyleyebiliriz. Eros'un bilinçaltına itildiğini öne süren Freud, insanların birbirini sevmek yerine, nefrete itildiklerini işaret etmektedir (Freud, 2016 ve 2019).

Bu çerçevede, eros'un erotizmi-yaşamseverliği, thanatos'un ise pornografiyi-tahakküm severliği işaret ettiği gibi, yaşam dünyası en geniş boyutuyla erotik dünyamızı, sistem dünyası ise pornografik tahakküm ve istismar (sömürü) dünyasını işaret etmektedir. Aynı çerçevede, iletişimsel eylem, karşılıklılık esasına ve etkileşime açık olmaya dayalı diyalogik eylemleri (öznelarasılığ); stratejik eylem, ise iletişimde bulunulan tarafı önceden belirlenmiş olan kendi amacını gerçekleştirmek için araç kılmaya, nesneleştirmeye dayalı özne-nesne ilişkilerine dayalı pornografik (tahakkümcü) iletişim biçimlerini işaret etmektedir. Burada yaşam dünyası ve iletişimsel eylem, iletişimsel (erotik) rasyonaliteyi; sistem dünyası ve stratejik eylem, ise araçsal (pornografik) rasyonaliteyi temsil etmektedir. Bu bağlamda erotizmin, iletişimsel rasyonaliteye (diyalog, müzakere, oyun); pornografinin ise araçsal rasyonaliteye (monolog, ikna, strateji) dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Sistem dünyasının ticari ve askeri terimlerini kullanan ve stratejiyi esas alan cinsellik anlayışı, adil ve insani olmaktan uzak bir cinsellik anlayışıdır ve pornografi böylesi bir savaşı/tahakkümcü/buyurgan: otoriter bir cinsellik anlayışına sahiptir. Bu çerçevede erotik yaşam dünyalarımızın paranın ve gücün baskısına tâbi kılınması gündelik yaşamın (erotik) iletişimsel altyapısını da bozmaktadır ki, bunun faili kapitalizmdir. Cinsel yaşam alanlarımızın kapitalist rekabet mantığının baskısı/kuşatması altına girmesini işaret eden pornografik iletişim, bu çerçevede sömürü, metalaşma ve aşağılama ile birlikte aynı zamanda cinsel iletişimin stratejikleştirilmesini ifade etmektedir. Diğer bütün konularda olduğu gibi, genelde cinsellik ve cinsel iletişim, özelde de pornografi konusunda thanatosu karşı erosu, sistem dünyasına karşı yaşam dünyasını ve cinsel iletişimin stratejikleştirilmesine karşı kısıtlanmamış ve tahrif edilmemiş bir iletişimi savunacak özgürleşimci bir ilgi çerçevesinde cinsiyetçi tutumlardan kendilerini özgürleştirmeye çalışan insanların diyalog kurması ve dayanışma içinde hareket etmeleri gerekir. Bu çaba aynı zamanda gündelik hayatı erostan yana özgürleştirme çabasıdır ki, diğer bütün şiddete karşı olduğu gibi cinsel sömürü ve şiddete karşı da kalıcı ve etkili olabilecek yol thanatosun değil, erosun yoludur. 8 Temmuz 2021 tarihinde 100 yaşını dolduran Fransız Filozof Edgar Morin'in pandemi sürecini değerlendirdiği *Yolumuzu Değiştirelim: Koronavirüsün Öğrettikleri* kitabının son cümlelerinde söylediği gibi (2021: 95), *macera her zamankinden daha belirsiz, her zamankinden daha korkunç ve her zamankinden daha heyecan verici. Bu maceraya kapılmış giderken Eros'un safında yer almak mecburiyetindedir.*

Hayatımızdaki ilişkilerin egemen/bağımlı, hükmeden/hükmedilen, boyun eğdiren/boyun eğin, azarlayan/azarlanan, aşağılayan/aşağılanan, fetheden/fethedilen veya aktörler/seyirciler ilişkisine dönüştüğünü gördükçe aynı zamanda sadece cinsel içerikli materyaller yoluyla değil, politik: siyasal alan dâhil olmak üzere başka pornografik içerikler nedeniyle de hayatımızın pornografik içeriklerle dolup taşmakta olduğunu görüyoruz. Burada cinselliğin performansa indirgenmesi ve güç odaklı oluşu, güce (zorbalığa, baskıya ve tahakküme) dayalı bir uygarlığın (thanatos temelli uygarlığın) bir uzantısıdır. İnsan tarihinin, insanın insan tarafından becerilmesinin tarihi olduğunu söyleyen Foucault'yu haklı çıkarırcasına dünyadaki sömürü düzenine şöyle bir baktığımızda bile bütün ülkelerin hayatlarının basbayağı pornografik ilişkilerle dolup taşıdığı gözlemlemek mümkündür. Bedeni sömürenler ile doğayı sömürenler sonuçta yoldaş, yani aynı yolun yolcusudurlar. Burada cinsiyetçi temsillerin pornografiden ibaret olmadığının da yeniden altının çizilmesi gerekir.

Toplumsal cinsiyet çalışmaları kadın kimliğinin inşasında kültürel etkenleri ve farklı kültürlerdeki kadın kimliklerini ve her kültürde kadınlık ve erkekliğe ilişkin kültürel inşaları vurgulamakta çok başarılılar ve farklı kültürlerden kadınların diyalog kurması yönünde etkin çalışmalar yürütmektedirler. Buna karşın, toplumsal cinsiyet çalışmalarının, her kültürde farklılaştığı kesin olan kadın ve erkek kültürleri arasında diyalog kurulmasına ve bu inşa edilmiş kültürel farklılıkların ortaya çıkardığı eşitsizlikleri ortadan

kaldırmak için kadınlar ve erkekler arasında ucu açık bir diyalog ve müzakere konusuna gereken önemi vermediklerini söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının kadın ve erkek arasındaki diyalog konusuna hem düşünsel anlamda hem de politik anlamda daha fazla önem vermesi gerekir. Sonuç olarak, toplumsal cinsiyet kavramı ve buna ilişkin çalışmalar sadece kadınlığı işaret eden ve deyim yerindeyse toplumsal kadınlık çalışmaları değildir. Toplumsal cinsiyet çalışmaları hem kadınları hem erkekleri hem de cinsiyetler arası iletişimi ele almalı ve çabalarını farklı cinsiyetler arasında eşitlikçi temelde bir diyalog geliştirilmesi ekseninde de yoğunlaştırarak sadece kadınlara ait bir yaklaşım olmanın ötesine geçebilmelidir.

KAYNAKÇA

- Altman, D. (2003). *Küresel Seks*. Çev. S. Çağlayan, Kitap Yayınevi.
- Arıduru, T. (2020). *Pornografik Materyal Tüketimi ile Toplumsal Cinsiyet Roller ve Şiddete Yönelik Tutumların İlişkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Aydın, S. (2009). *Fatma Tülin Resmi: Algı, Form ve Pornografi*. Sel Yayıncılık.
- Barrs, P. (2011). *The Erotic Engine: How Pornography Has Powered Mass Communication, from Gutenberg to Google*. Doubleday.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. Çev. Y. Salman, Metis Yayıncılık.
- Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (2012). *2012 Araştırma Raporu*.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*. Çev. B. Yılmaz, Bağlam Yayınları.
- Cohen, D. (1995). *Erkek Olmak*. Çev. Y. Alogan, Alan Yayıncılık.
- Connell, R. W. (1993). *Schools and Social Justice*. Temple University Press.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev. C. Soydemir, Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2019). *Erkeklikler*. Çev. N. Konukçu, Phoenix Yayınları.
- Çoker, O. (2015). *Pornografiye Yönelik Tutumların Toplumsal Cinsiyet Roller ve Demografik Değişkenlerle İlgisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- De Marchi, L. (1994). *Reich'in düşünsel yaşamı*. Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları.
- Di Folco, P., Bourgeois, T., & Carrière, J. C. (2005). *Dictionnaire de la pornographie; suivi d'une galerie de noms et d'une galerie de mots*. Presses universitaires de France.
- Dworkin, A. (1986). *Porn is a Civil Rights Issue. Attorney General's Commission on Pornography*.
- Dworkin, A. ve MacKinnon, C. (1988). *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*. <http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/other/ordinance/newday/TOC.htm> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Dworkin, A. (1989) *Pornography: Men Possessing Women*. Penguin.
- Dworkin, A. (2007). *Intercourse*. Free Press Paperbacks.
- Erdem, H. H. (2012). Edgar Morin'de İnsanlık Durumu ve "Geleceğin Eğitimi" Düşüncesi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (13), 75-88.
- Family Safe Media. (t.y.). *Pornography Statistics*. <https://www.familysafe.com/pornography-statistics/> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*, Çev. Y. Salman, Payel Yayınevi.

- Foucault, M. (2017). *Öznellik ve hakikat, Collège de France dersleri, 1980-1981*. Çev. Sibel Yardımcı, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd*. Çev. A. Babaoğlu, Metis Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Uygarlığın huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayıncılık Ltd.
- Fromm, E. (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*. Çev. Ş. Alpagut, Payel Yayınları.
- Girgin, Ü. H. (2017). Yeni medya teknolojileri, pornografi ve kültürel dönüşüm. *Atatürk İletişim Dergisi*, (12), 69-98.
- Göka, E. (1996). *Psikiyatri ve Düşünce Dünyası Arasındaki Geçişler*. Vadi Yayınları.
- Greer, G. (1996). *İğdiş Edilmiş Kadın*. Çev. M. Bayatlı, Pencere Yayınevi.
- Habermas, J. (1990). *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge: The MIT.
- Habermas, J. (1992). *Rasyonel Bir Topluma Doğru: Öğrenci Protestosu, Bilim ve Siyaset*. Çev. A. Çiğdem ve M. Küçük, Vadi Yayınevi.
- Haskaya Suna, A. (2019, Ağustos 27). Kadın, şiddet ve narsist erkeklik. *Gazete Duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kadin/2019/08/27/kadin-siddet-ve-narsist-erkeklik> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Hunt, L. (Ed.). (1993). *The invention of pornography, 1500–1800: Obscenity and the origins of modernity*. MIT Press.
- Hyde, M. (1986). *Pornografinin Tarihi*. Çev. Feride Çiçekoğlu, Kalem Yayıncılık.
- Illouz, E. (2011). *Soğuk Yakınlıklar: Duygusal Kapitalizmin Şekillenmesi*. Çev. Ö. Çağlar Aksoy, İletişim Yayınevi.
- Jensen, R. (2019, December 5). It's not about 'toxic masculinity' or 'healthy masculinity,' it's about masculinity under patriarchy. *Feminist Current*. <https://www.feministcurrent.com/2019/12/05/its-not-about-toxic-masculinity-or-healthy-masculinity-its-about-masculinity-under-patriarchy/> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Kahn, S. (2016). Eros and Thanatos: A Psychoanalytic Examination of Death in the Context of Working Life. *Management Forum*, 4(3), 29-40.
- Kejanlıoğlu, D. B. (2001). Cinsellik, Erotik Programlar, Müstehcenlik ve Ahlakçı İkiyüzlülük. D. Beybin Kejanlıoğlu, Sevilay Çelenk & Gülseren Adaklı (Ed.), *Medya Politikaları: Türkiye'de TV Yayıncılığının Dinamikleri* (s. 319- 357) içinde. İmge Yayınevi.
- Kasap, O. (2005). *Pornografideki kırılma: Elfride Jelinek ve Michael Haneke*. İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Lenders, J. (t.y.). The crisis of masculinities – a brief overview. *SOCIAL SCIENCE WORKS*. <https://socialscienceworks.org/the-crisis-of-masculinities-a-brief-overview/> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- MacKinnon, C. A. (1983). Not a moral issue. *Yale Law & Policy Review*, 2(2).
- MacKinnon, C. A. (1987). *Feminism unmodified discourses on life and law*. Harvard University.
- MacKinnon, C. A. ve Dworkin, A. (1997). *In Harm's way: The pornography civil rights hearings*. Massachusetts: Harvard University.
- MacKinnon, C. A. (2005). *Women's live, men's law*. The Belknap Press of Harvard University.
- MacKinnon, C. A. (2015). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. Çev. T. Yöney, Metis Yayıncılık.
- Mechling, E. W., & Mechling, J. (1994). The Jung and the restless: The mythopoetic men's movement. *Southern Journal of Communication*, 59(2), 97-111.

- Mill, J. S. (2017). *Kadınların Köleleştirilmesi*. Çev. A. Özcan, Bilge Kültür Sanat Yayınevi.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. Çev. S. Selvi, Payel Yayınevi.
- Mishra, P. (2018, March 17). The crisis in modern masculinity. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2018/mar/17/the-crisis-in-modern-masculinity> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Morgan, A. (2019, February 7). The real problem with toxic masculinity is that it assumes there is only one way of being a man. *The Conversation*. <https://theconversation.com/the-real-problem-with-toxic-masculinity-is-that-it-assumes-there-is-only-one-way-of-being-a-man-110305> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Morin, E. (2013). *Geleceğin Eğitimi İçin Gerekli Yedi Bilgi*. Çev. H. Dilli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Morin, E. (2021). *Yolumuzu Değiştirelim, Koronavirüsün Öğrettikleri*. Çev. M. Erşen, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Navaro, L. (2011). *Haset ve Rekabet: Kendi Kuyruğunu Yiyen Yılan*. Remzi Yayınevi.
- Ovidie, O. & Marzano-Parisoli, M. M. (2006). *Oyuncu olarak beden - porno filmler: Rol mü gerçek mi?* Dharma Yayınları.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary. (t.y.). Pornography. *Oxford Advanced Learner's Dictionary* içinde. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pornography?q=pornography> sitesinden alınmıştır. (Erişim: 6 Kasım 2022)
- Özden, U. (2016). *Endüstriyel Bir Form Olarak Müstehcenliğin Medyatik Üretimi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Paul, P. (2007). *Pornografi*. Çev. D. Metin, Ekvator Yayınları.
- Paz, O. (2002). *Çifte Alev: Aşk ve Erotizm*. Çev. T. Uyar, Okuyan Us Yayınevi.
- Pviramontes. (2016, December 17). Feminism 101: What is Toxic Masculinity? *FEM*.
<https://femmagazine.com/feminim-101-what-is-toxic-masculinity/> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Reich, W. (1995). *Cinsel devrim*. Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. Çev. V. Ersoy, Ayrıntı Yayınevi.
- Segal, L. (1993). False Premises: Anti-pornography Feminism. *The Socialist Register*, 29, 92-105.
- Solanas, V. (2011). *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*. Çev. A. Düzkan, Sel Yayınları.
- Soydan, E. (2019). *Kültürün pornolaşması: İnternet çağında pornografi*. Heyamola Yayınları.
- Swami, V., Stanistreet, D., and Payne, S. (2008, April 4). Masculinities and suicide. *The British Psychological Society, The Psychologist*. <https://www.bps.org.uk/psychologist/masculinities-and-suicide> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Turan, G. (1995). Eros-Thanatos. *Varlık*, Nisan, 1-10.
- Van Brabant, P. (2017). Falling in lust: Sexiness, feminism, and pornography'. In M. Mikkola (Ed.), *Beyond speech: Pornography and analytic feminist philosophy* (pp. 221–242). Oxford University Press.
- Ward, J. (2020, September 24). On the “misogyny paradox” and the crisis of heterosexual coupledness. *LITERARY HUB*. <https://lithub.com/on-the-misogyny-paradox-and-the-crisis-of-heterosexual-coupledness/> (Erişim: 22 Kasım 2022).

- Winter, T. (2004). Crisis of Masculinity. In *American Masculinities: A Historical Encyclopedia* (pp. 117-119). SAGE Publications, Inc.
http://repository.bilkent.edu.tr/bitstream/handle/11693/51379/Crisis_of_Masculinity.pdf?sequence=1
(Erişim: 22 Kasım 2022).
- Wolfe, Y. (2020, August 7). Penis size & toxic masculinity. *Medium*. <https://medium.com/howl-by-yael-wolfe/penis-size-toxic-masculinity-806ac09d42aa> (Erişim: 22 Kasım 2022).
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Müdafası*. Çev. K. Erol, Doruk Yayınları.
- Yalom, I. D. (2002). *Aşkın celladı ve diğer psikoterapi öyküleri*. Çev. Handan Saraç, Remzi Kitabevi.

İSTANBUL'UN KADIKÖY İLÇESİNDE YER ALAN BİRİNCİ ULUSAL MİMARLIK DÖNEMİ EĞİTİM YAPILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

Kıvanç KOÇAK
Bartın Üniversitesi, Türkiye
kkocak@bartin.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-2730-6002>

<i>Atf</i>	Koçak, K. (2023). İstanbul'un Kadıköy İlçesinde Yer Alan Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Eğitim Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 87-107.
------------	--

ÖZ

XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarında yükselmeye başlayan milliyetçiliğin görüşler Osmanlı mimarisinde Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak adlandırılan bir dönemin başlamasına yol açmıştır. Avrupa sanatı kaynaklı mimari üsluplara tepki olarak Klasik Osmanlı Mimarisi'ne ait öğelerin cephe düzenlerinde uygulandığı bir mimari üslup geliştirilmiştir. Bu çalışmada Birinci Ulusal Mimarlık üslubuna ait olan ve İstanbul'un Kadıköy ilçesinde bulunan eğitim binalarını ele almak amaçlanmıştır. Çalışmanın amacı örneklerin çeşitli özellikleri belirtilerek, özgün özelliklerini vurgulamak ve dönemi içinde değerlendirmektir. Çalışmanın kapsamını Kadıköy'de konumlanmış olan 4 yapı oluşturur. Söz konusu yapıların her biri bâni, mimar, plan özellikleri, cephe özellikleri, süsleme özellikleri açısından incelenmiştir. İncelenen örneklerle ilgili bilgiler yayınlardan ve yerinde tespitlerle elde edilmiştir. Yapıların çeşitli özellikleri çalışmada analiz edilmiş ve ek bilgiler dipnotlarda verilmiştir. Ana bölümde yapılar özgün özellikleri öne çıkarılarak incelenmiş; değerlendirme bölümünde ise analizler ve karşılaştırmalar yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise çalışmanın bulguları sonuca bağlanmış ve çalışmanın kısıtları yazılmıştır. Araştırma sonunda elde edilen verilere göre plan şemaları dikdörtgen, L ve U biçimindedir. Söz konusu yapıların dış cephelerinde sivri kemerlerle basık kemerler yaygın olarak görülür. Girişler bir çıkmayla dışarı taşırılarak belirtilmiştir. Cephelerde pencerelerin üzerinde ve kat aralarında silmelere yer verilmiştir. Dış cephede süsleme unsuru olarak karosiman kaplamalar ve çiniler görülürken; iç mekanda ise yalnızca karosiman kaplamalara yer verilmiştir. İncelenen örneklerden ikisi Mimar Kemalettin'in eseridir. Buna ek olarak bir yapının da Mimar Yahya'nın eseri olabileceği değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eğitim Yapısı, Sivri Kemer, Geniş Saçak, Ulusal Mimarlık, Çini

* Bu çalışmanın esasını Mimar Sinan Güzel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı'nda, Doç. Dr. Selçuk SEÇKİN danışmanlığında hazırlanan ve 24 Mayıs 2019'da tamamlanan *İstanbul'un Anadolu Yakasında Birinci Ulusal Mimarlık Döneminde (1900-1930) Yapılmış Eğitim Yapıları* başlıklı yüksek lisans tezi oluşturmaktadır.

AN EVALUATION ON EDUCATIONAL STRUCTURES OF THE FIRST NATIONAL ARCHITECTURE PERIOD ON THE KADIKOY DISTRICT OF ISTANBUL

ABSTRACT

In the end of XIX century and the beginning of XX. century, the nationalist ideas caused a period called First National Architecture Period in Ottoman architecture. As a reaction to architectural styles to sourced from European art, an architectural style has been improved that the elements of Classical Ottoman Architecture were applied in the facade layouts. In this study, it is aimed to deal with the educational buildings belonging to the First National Architectural style and located on the Kadıkoy district of Istanbul. The goal of the study is to emphasize the unique features of the samples by specifying their various features and analyse in that era. The scope of the study consists of 4 buildings. Each of these mentioned structures has been examined in terms of its builder, architect, plan features, facade features, and ornamental features. Information about the samples was obtained from publications and on-site determinations. The various features of the buildings have been analysed and additional information have been given on footnotes. In the main section, the buildings have been examined by emphasizing the unique features of the structures; in the evaluation section, analyses and comparisons have been made. The evidences of the study resulted and the constraints were written. According to the data obtained at the end of the research, the plan schemes are rectangular, L plan and U shaped. Pointed arches and low arches are common on the exteriors of the buildings in question. Entries are indicated by an overhang. There are moldings on the windows and between the floors on the facades. While tile coatings and tiles are seen as decoration elements on the exterior; In the interior, only tile coatings are used. One buildings were built by Ataturk. Two of the examined samples are the artwork of Mimar Kemalettin. In addition, its is thought that one of the buildings is artwork of Architect Yahya.

Keywords: *Educational Building, Pointed Arch, Wide Eaves, National Architecture, Tile.*

GİRİŞ

Kadıköy İstanbul'un Anadolu yakasındaki en eski yerleşimlerden biridir. M.Ö. 1000'li yıllarda Fenikeliler Fikirtepe bölgesinde *Harhadon* isimli bir ticaret kolonisi kurmuşlardır. Harhadon'dan sonra Moda ile Yoğurtçu parkı arasında *Halkedon (Bakır Ülkesi)* isimli bir yerleşme daha kurulur. Halkedon bölgesi zaman geçtikçe bir devlet merkezi olmuştur. M.Ö. 74 yılında Roma hakimiyetine girmiştir; Roma İmparatorluğu ikiye ayrıldığında da Bizans İmparatorluğu'nun toprağı olmuştur (Akbulut, 1994: 329-330).

Kadıköy 1350 yılında Osmanlı devleti tarafından alınmıştır (Türker, 2008: 12). İstanbul'un fethinden sonra burasının yönetimi İstanbul kadısı Hıdır Bey'e verilmiştir. Kadıköy ismi de kadı Hıdır Bey'den gelmektedir (Ekdal, 1996: 6). Osmanlı döneminde Kadıköy bir sayfiye olarak varlığını sürdürmüştür (Akbulut, 1994: 332). XVI. yüzyılda Beşiktaş ve Üsküdar arasında kayık seferlerinin başlaması Kadıköy'ün gelişmesine katkı sağlamıştır (Ekdal, 1996: 5). XVIII. yüzyılda Kadıköy'de Müslüman nüfusunun artış göstermeye başlamasından sonra, 1761 yılında bölgenin en büyük camisi olan Sultan III. Mustafa İskele Camii inşa edilmiştir (Türker, 1996: 14).

Kadıköy'de zaman içindeki nüfus artışı nedeniyle yeni okulların da kurulmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu da yeni okulların kurulmasına yol açmıştır. XVIII. yüzyıla kadar varlıklı Rumların yaşadığı bu bölgeye, XIX. yüzyılda Hristiyanlar gelmeye başlamışlardır ve bu yüzyılda Kadıköy'ün modern anlamda eğitim

veren ilk okulları kurulmuştur (Ekdal, 1996: 7; Turan, 2010, 2: 81). 1894 yılında Kadıköy'de 24 Müslüman okulu varken, Hristiyanların ve Musevilerin de 19 okulu bulunmaktaydı (Ekdal, 1996: 149). XX. Yüzyılın başlarında ise bölgede çok sayıda okul bulunmaktaydı.¹ Kadıköy'de yaşayan her kesime göre eğitim görebilecekleri okullar o dönemde bulunmaktaydı. Bu dönemde açılan okulların bir kısmı özel olarak inşa edilen yeni okul binalarında açılmışken, bir bölümü de konakta veya köşkte kurulmuştur (Yayım vd., 1998: 353-389). Cumhuriyet döneminde de çok sayıda eğitim binası yapılmış ve okul açılmıştır (Yayım vd., 1998). 1938 yılında Kadıköy'de 20 okul bulunmaktaydı (Anonim, 1938: 24-25).

Batılılaşma döneminde önemli reformların yapıldığı Osmanlı Devleti'nde, XIX. yüzyılda, Sultan II. Mahmut döneminde, önceki dönemlere göre daha keskin reformlar yapılmıştır. II. Mahmut'tan sonra oğlu Abdülmecit'in döneminde, 1839'da Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Fermanla vatandaşlara can ve mal güvenliği konusunda güvence verilmiştir (Türköne, 2002: 681-682; Karatepe, 2002: 723).

Tanzimat döneminde eğitimle ilgili de birçok yenilik yapılmıştır. 1857 yılında Maarif Nezareti kurulmuştur. 1869 yılında ise Mâârif-i Umumiye Nizamnamesi yayınlanmıştır. Eğitim ilk, orta ve yükseköğrenim olmak üzere üç kademeye göre düzenlenmiştir. Bununla beraber ibtidai mektepleri, rüştiye mektepleri, idadiler ve sultaniler kurulmuştur. Yükseköğrenim ise meslek mektepleri, ihtisas mektepleri ve Darülfünun'da verilmekteydi (Tekeli, Basım yılı yok: 466-470; Yayım vd., 1998: 21-25; Akyüz, 2008: 170-171).

II. Abdülhamit döneminde, devletin her alanında olduğu gibi eğitimde de kayda değer gelişmeler olmuştur. Birçok yeni okul binası inşa edilmiş ve yeni okullar kurulmuştur.² Ülkenin her tarafında rüşdiyeler, idadiler ve sultaniler açılmıştır. Bununla beraber öğretmen okulları da ülke çapına yayılmıştır (Tekeli, Basım yılı yok: 471-472; Yayım vd., 1998: 27).

II. Meşrutiyet döneminde de eğitimle ilgili çalışmalar ve tartışmalar devam etmiştir. Eğitim konusuna İttihat ve Terakki Fırkası da önem vermiştir. Parti programının 42. maddesinde eğitime değinilmiştir³ (Sakaoğlu, 1991: 126-129). Bu dönemde, Maarif Nazırı Emrullah Efendi'nin nazırlığında Tuba Ağacı Nizamnamesi yayınlanmıştır.⁴

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, eğitim ve öğretimde birliği sağlayan Tevhid-i Tedrisat Kanunu 3 Mart 1924 tarihinde kabul edilmiştir. Kanunla tüm okullar Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak laik, bilimsel ve ulusal eğitimin temeli atılmıştır (Erdem, 2011: 164).

Bu çalışmada İstanbul'un Kadıköy ilçesinde bulunan, Birinci Ulusal Mimarlık üslubundaki 4 eğitim binası incelenmiştir. Çalışma kapsamındaki yapıların banisi, mimar, mimari özelliklerle süsleme özellikleri hakkında, eldeki bilgiler ışığında genel bir değerlendirme yapmak ve özgün bilgiler sunmak amaçlanmıştır. Bu değerlendirme yapılırken arazi çalışması ve kaynak araştırmasıyla edinilen bilgiler kullanılmıştır. İncelenen okul binalarının özgün özellikleri üzerinde durulmuştur.

¹ Ayrıntılı Bilgi için bkz: Ekdal, 1996: 149-195; Yayım vd., 1998: 353-389; Turan (Haz), 2010, 2: 22-81.

² II. Abdülhamit Döneminde Kadıköy'de çok sayıda okul açılmıştır. Buna ek olarak Kadıköy'deki en eski okullar II. Abdülhamit'in zamanında açılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Müfid Ekdal, 1996: 149-195.

⁴Bu nizamnamenin ana fikri eğitimde yapılacak yeniliklerin yükseköğrenimden başlaması gerektiğidir. Bununla beraber II. Meşrutiyet döneminde, Türk eğitimindeki ilk pedagoji kitabı olan Fenn-i Terbiye de Satı Bey tarafından yayınlanmıştır. Satı Bey aynı zamanda beden eğitimi, alfabe öğretimi, çocuk edebiyatı, müzik ve el işi gibi derslerle laboratuvarı da eğitime kazandırmıştır (Sakaoğlu, 1991: 126-129).

Yapıların mimari ve süsleme özelliklerindeki özgünlüklerle mimarlarıyla banilerine ilişkin bilgiler çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Çalışmadaki plan, bani ve mimarlara ilişkin bilgiler dönem mimarisinin tanınması için de destekleyicidir. Ele alınan yapılarla ilgili yayın sayısının azlığı ve yapılar her yönüyle dönem içinde özgün özellikler taşıdıkları için böyle bir çalışma yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Buna ek olarak çalışma, İstanbul'daki Erken Cumhuriyet Dönemi eğitim yapılarının az bilinen özelliklerine dair çıkarımlar yapılması açısından da ayrıca önem taşımaktadır.

Yapılar yayınlarda geçen en eski isimleriyle çalışmaya dahil edilmiş ve günümüzdeki isimleri de parantez içerisinde verilmiştir. Çalışmada ele alınan yapıların plan, cephe ve süsleme özelliklerini belirten tablolar da çalışmaya dahil edilmiştir. Değerlendirme bölümünde incelenen yapıların bani, mimar alanları ile mimari ve süslemeleri özellikleri konusunda analizler yapılmıştır. Buna ek olarak değerlendirme bölümünde çalışmada ele alınan yapılarla benzerlik gösteren, İstanbul ve Ankara'daki Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi eğitim yapılarıyla karşılaştırmalar yapılmıştır.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi

XIX. yüzyıl sonlarında Türkçülük'ün gelişmeye başlaması, ayrıca Ziya Gökalp'in Türk kültürüne ve Türklüğe ilişkin görüşleri de toplumun aydınlarını ve mimarlarını etkisi altına almıştır (Sözen, 1984: 27-28; Sözen, 1996: 13-14; Tekeli, 2009: 28-30). Buna ek olarak büyük toprak kayıpları yaşanması da Türk Ulusçuluğu'nun gelişmesinde itici güç olmuştur (Yavuz, 1981: 9). Yükselen Türkçülük⁵ düşüncesinin mimariye yansımaları olarak ve Avrupa kökenli mimarlık üsluplarına tepki olarak dönemin mimarları inşa ettikleri eserlerinde klasik Osmanlı dini mimarisine ait öğeleri cephelerinde uygulayarak imparatorluğu güçlü olduğu dönemlere göndermede bulunmuşlardır. Böylece Birinci Ulusal Mimarlık⁶ adı verilen üslup ortaya çıkmıştır.

Birinci Ulusal Mimarlık üslubu, başladığı zamanlarda *Milli Mimari Rönesansı* olarak görülmekteydi. Osmanlı'ya özgü formların uygulanması ve milli duygulara hitap etmesi dolayısıyla *vatansever* mimari olarak kabul edilmekteydi. Daha sonraki yıllarda *Birinci Milli Üslup* olarak isimlendirilmiştir (Bozdoğan, 2015: 33).

Bu dönemde inşa edilen yapılarda Klasik Osmanlı Mimarisi'nin sivri kemer, basık kemer, geniş saçak, çini süsleme, kabara, rozet, mukarnas, kabartma (kıvrım dal, rumi ve palmet), silme gibi öğeler yapıların dış cephelerinde uygulanmıştır. Buna ek olarak Klasik Osmanlı Mimarisi'ne atıfta bulunmak amacıyla yalancı kubbe uygulaması da yapılmıştır. Kesme taş görüntüsü vermek amacıyla cepheler yatay derzlerle sıvanarak kesme taş imitasyonu yapılmıştır. Çatı kenarlarına parapetler yapılmıştır. Merdiven başlarında Klasik Osmanlı Mimarisi'ndeki örneklere benzeyen baba kullanımı görülür. Dönem yapılarında ön cepheler daha gösterişlidir ve daha fazla süsleme unsuruna sahiptir. Genellikle girişler çıkıntılarla dışarıya taşırılarak vurgulanır. Farklı katlardan yapıların giriş kapılarının bulunması da yaygın olarak görülür (Sözen, 1984: 30-32).

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde genellikle ihtiyaca yönelik olarak sivil yapılar inşa edilmiştir. Karakol, han, iskele, istasyon, okul, hükümet konağı, belediye binası, postane, devlet dairesi, hal, apartman, ev, hastane, otel vb. yapılar inşa edilmiştir. Buna ek olarak sayıca daha az olsa dini yapılara da rastlanır.⁷

⁵ Bu Türkçülük kültürel bir Türkçülüktür. Ayrıca, Mimar Kemalettin yazdığı makalelerde de Türk mimarisinin İslam mimarisinden farkını vurgulamıştır (Tekeli, 2009: 38.).

⁶ Doğan Hasol bu üslubu *Birinci Ulusalçı Mimarlık Akımı* olarak isimlendirmiştir (Hasol, 2017: 34).

⁷ Bu yapı türleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Hasol, 2017: 36-55; Demirbağ, 2021.

Milli Mimarlık üslubunu başlatan mimarlar Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Tek'tir. Onların ardından ikinci kuşak olarak Mimar Muzeffer, Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu, Mimar Giulio Mongeri ve Mukbil Kemal Taş gelir. Bebek Camii, Bostancı Camii; Birinci Vakıf Hanı, Dördüncü Vakıf Hanı; Fethiye Medresesi, Medresetü'l-kuzat, Reşadiye Mektebi, Mimar Kemal Ortaokulu; Gazi Osman Paşa Türbesi, Sultan Mehmet Reşat Türbesi ve Harikzedegân Apartmanları Mimar Kemalettin Bey'in İnşa ettiği başlıca yapılarıdır.⁸ Mimar Vedat Bey'in inşa ettiği başlıca yapılar ise Sirkeci'deki Büyük Postane Binası, Defter-i Hakani Nezareti Binası (Tapu Kadastro Müdürlüğü), Nişantaşı'nda kendi evi, Haydarpaşa İskelesi, Kadıköy İskelesi, Bostancı İskelesi, Kastamonu Hükümet Konağı Halk, Fırkası Mahfeli (İkinci Meclis), Ankara Palas (Mimar Kemalettin Bey'le birlikte), Hobyar Mescidi ve Tayyare Şehitleri Anıtı'dır.⁹

Bu dönemde Evkaf Nezareti tarafından birçok mimari eser yaptırılmıştır. Mimar Kemalettin Bey de 1909-1919 arasında Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi müdürlüğü yapmıştır (Yavuz, 1981, s. 16-18). Mimar Vedat Tek de Osmanlı Sarayı'nda Sultan Mehmet Reşat'ın başmimarı olarak çalışmış ve sarayın hâmilğinde eserler inşa etmiştir (Gümüş, 2018: 11-137). Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte İdare-i Hususiye (Özel İdare) tarafından kamu yapıları yaptırılmıştır (Turan (Haz.), 2010, 1: 71.; Yayım vd., 1998: 225).

Yapılar

1. Bostancı Mekteb-i İbtidaisi (Bostancı Halk Eğitimi Merkezi)

Yapı Bostancı semtinde, Bostancı Camisi'nin yanındadır. Bina Mimar Kemalettin Bey'in eseridir. Bahçekapı'daki I. Abdülhamit Külliyesi'nin 1912 yılında yıkılan Sıbyan Mektebi'nin yerine inşa edilmiştir ve inşası 1913'te tamamlanmıştır (Yavuz, 1981: 202; Yavuz, 2009: 215). Yapı önce mektep olarak, daha sonra ise *Bostancı İlkokulu* olarak hizmet vermiştir (Göktürk, 1963, 6: 3001.; Turan (Haz.), 2010, 2: 28). Yapı 1974 yılından itibaren *Bostancı Halk Eğitimi Merkezi* olarak kullanılmaktadır (Turan (Haz.), 2010, 2: 28). Zemin katın doğu köşesinde bulunan mekan *Serap Sedat Çocuk Kütüphanesi*'dir.

Yapı bodrum katla birlikte iki normal kata sahiptir ve L planlıdır (Şekil 1). Yapıya güneydoğu cephedeki ana giriş kapısından giriş sağlanır. Girişin arkasından kuzeybatı yönüne doğru bir koridor uzanır ve koridorun çevresinde dikdörtgen planlı birimler sıralanır. Üst katta katta da aynı mekan kuruluşu göze çarpar. Bu birimler derslik, idareci odası ve kütüphane olarak kullanılmaktadır.

İncelenen yapının L plan şeması ve tek katlı kısımları o dönemde inşa edilen diğer eğitim yapılarına göre özgün noktalar. Bir başka özgün nokta da zemin kattaki dersliklerde, üst kat tavanını destekleyen ahşap sütunların bulunmasıdır.

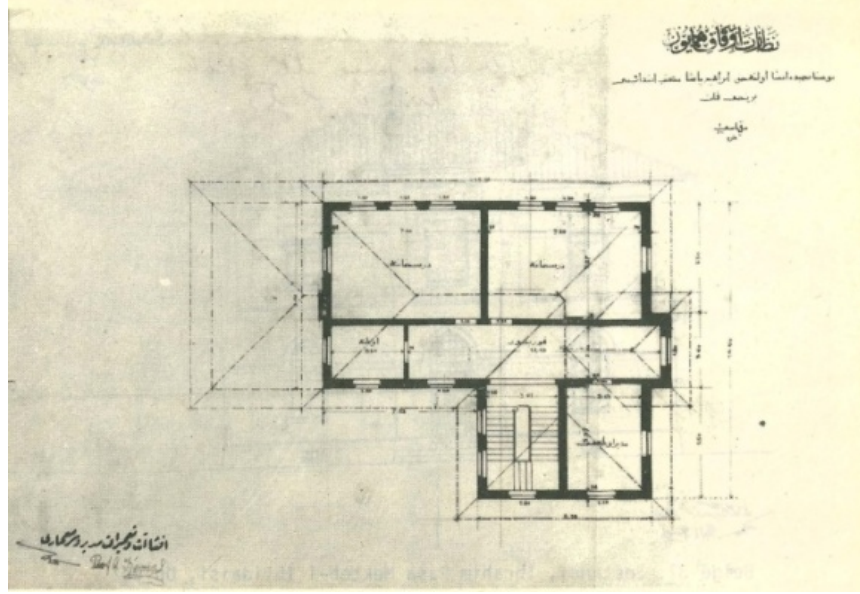
Binanın giriş cephesi simetrik kuruluşludur. Ön cephede, ana girişin olduğu yer dışarı taşarak giriş aksı vurgulanmıştır.¹⁰ Söz konusu çıkma binanın çatı seviyesinden daha yüksektir. Yapının kuzeybatı ve güneybatı cephelerinde ikincil girişler söz konusudur. Yapının zemin kat pencere açıklıkları sivri kemerli, üst kat pencereleri düz atkı kemerlidir (Şekil 2). Pencerelerin üzerinde kaval silmeler mevcuttur. Dış cepheler geniş saçaklara sahiptir. Giriş katın zemininde karosiman kaplamalara yer verilmiştir.¹¹ Tuğladan, yığma olarak inşa edilen yapı volta döşemelidir (Yavuz, 1981: 202).

⁸ Mimar Kemalettin Bey'in hayatı ve eserleriyle ilgili olarak bakınız: (Batur ve Yavuz, 2008; Yavuz, 1981; Yavuz, 2009).

⁹ Mimar Vedat Tek'in hayatı ve eserleri için bakınız: (Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), 2003).

¹⁰ Çıkmanın üst tarafında *Sultan Abdülhamid han-ı evvel ibtidai mektebi* yazılı bir kitabe yer alır.

¹¹ Üst katın zemini laminat parkelerle kaplıdır fakat parkelerin altında karosiman kaplamalar olduğu düşünülmektedir.



Şekil 1. Bostancı İbrahim Paşa Mektebi üst kat planının çizimi
Kaynak: Yavuz, 1981: 205.



Şekil 2. Bostancı Mekteb-i İbtidaisi genel fotoğraf
Kaynak: Kıvanç KOÇAK, Ocak 2018

2. Göztepe Mekteb-i İbtidaisi (Göztepe İlkokulu)

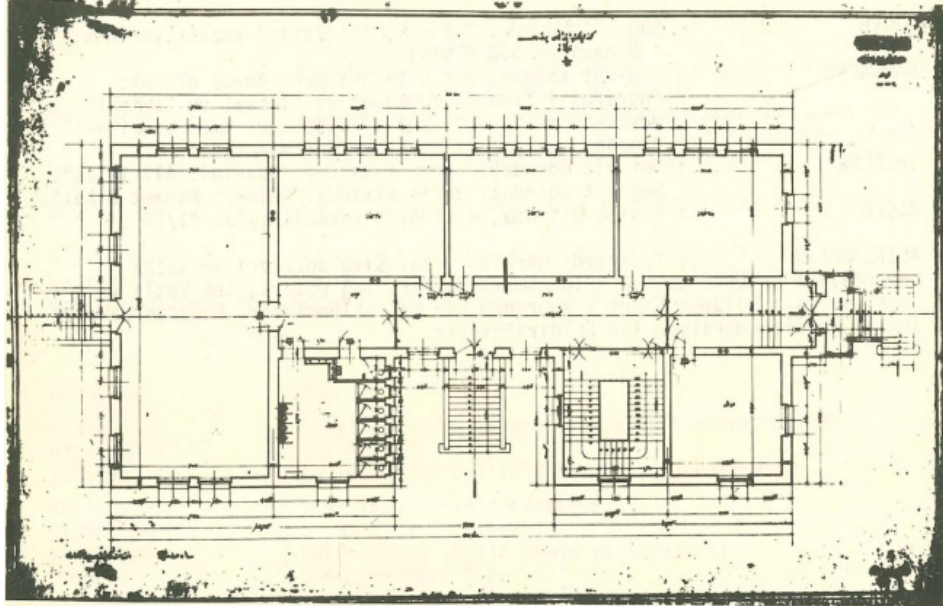
İncelenen yapı 1915-1924 yıllarında yapılmıştır (Yavuz, 1981: 213). İnşasına başlandıktan sonra bir süre inşaat yarım kalmıştır (Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi. kutu 466. gömlek 349918. evkaf İD/93-17. H. 24/03/1339.). İstanbul işgal edildiğinde, işgal güçleri tarafından üzeri brandayla örtülerek kullanılmıştır (Yavuz, 1981: 213). Cumhuriyet'in ilk yıllarında 5. Okul adını almıştır (Anonim, 1938: 25). Bina 1946 *Göztepe Pansiyonlu İlkokulu*, daha sonra ise *Göztepe Etüd ve Beslenme İlköğretim Okulu* olmuştur (Yayın vd., 1998: 361). Yapı ileriki yıllarda *Göztepe İlköğretim Okulu* olmuş ve 2010'lara kadar bu adla gelmiştir (Turan (Haz.), 2010, 2: 43). Evkaf Nezareti (Turan (Haz.), 2010, 2: 43) tarafından yaptırılmış ve Mimar Kemalettin Bey'in eseridir.

Ele alınan bina dikdörtgen planlı ve bodrum katla beraber üç katlıdır. Tüm katlarda koridorun etrafına yerleştirilmiş dikdörtgen ve kare planlı mekanlar görülür. Dikdörtgen planlı birimler derslik, kare planlı birimler idareci odalarıdır (Şekil 3).

Giriş cephesinin orta kısmı dışa çıkmalıdır (Şekil 4). Yapının zemin katlarındaki pencereleri sivri kemerli, üst kat pencereleri ise dikdörtgen biçimlidir. Bodrum kattaki pencereler ise enine dikdörtgen şeklindedir. Pencerelerin üzerinden ve arasından geçen şerit silmeler yapıyı çevrelemektedir. Bu şerit silmeler ve bodrum seviyesindeki korniş cepheyi yatay hatlara ayırır.

Binanın güney cephesinin orta kısmı içe durumdadır. Yapının güney cephesindeki içe çekilmiş alanda bulunan giriş kapısı daha sonraki yıllarda kapatılmıştır. Binanın giriş cephesi dışındaki bir cephesinin geriye çekilmiş olması yapıyı diğer eğitim yapılarından ayıran bir tasarım özelliğidir.

Dış cephelerin köşelerinde plasterler vardır. İç mekan zemininde karosiman kaplamalara yer verilmiştir. Yapı tuğladan, yığma duvar tekniğiyle inşa edilmiştir (Yavuz, 2009: 221). Kıрма çatıyla örtülü olan yapının çatısı geniş saçakla sonlanır.



Şekil 3. Göztepe Mekteb-i İbtidaisi zemin katının plan çizimi

Kaynak: Yavuz, 1981: 218.



Şekil 4. Göztepe Mekteb-i İbtidaisi genel fotoğrafı
Kaynak: Kıvanç KOÇAK, Ocak 2018

3. Kadıköy 35. İlk Mektep (Gazi Mustafa Kemal Paşa Ortaokulu)

Ele alınan bina Kadıköy'de Yeldeğirmeni Mahallesi, Halitağa Caddesi'ndedir. 1925 ve 1927 yılları arasında yapılmıştır. Yapının banisi Mustafa Kemal Atatürk'tür (Turan (Haz.), 2010, 2: 41). Okul binası ilk olarak *Kadıköy 35. İlk Mektep* olarak anılmıştır (Anonim, 1938: 24; Turan (Haz.), 2010, 2: 41); daha sonra *Gazi Mustafa Kemal Paşa İlkokulu* adı verilmiştir. İlkokulların ve ortaokulların birleşmesinden sonra *Gazi Mustafa Kemal Paşa İlköğretim Okulu* olmuştur (Yayımlı vd., 1998: 359).

Zemin katla beraber üç katlı olan yapı U planlı olarak düzenlenmiştir (Şekil 5). Yapının ön cephesi olan doğu cephesinde birinci kattan giriş sağlanırken, arka cephede ise zemin kattan giriş sağlanır. Binanın içinde kuzey ve güney kenarları arasında koridor uzanır; koridorun doğusuyla batısında ise dikdörtgen planlı ve kare planlı mekanlar vardır. Merdivenler ise koridorun kuzeyine ve güneyine yerleştirilmiştir.

Tüm cephelerde, zemin katla birinci katta dikdörtgen biçimli, ikinci katta sivri kemerli pencereler vardır. Yapı geniş saçaklara sahiptir (Şekil 6-7). Giriş cephesinin ortasında bulunan çıkma yapının aksiyal tasarımına vurgu yapar (Şekil 6). Ayrıca giriş cephesinin ortasında ve köşelerinde de çıkmalar vardır. Ortada bulunan çıkma daha geniştir. Çıkmanın ikinci katında üç açıklıklı geniş bir sivri kemer, kemerin önünde ise bir balkon bulunur.

Ön cephede tüm üst kat pencerelerinin üzerinde kaval silmeler vardır. Buna ek olarak tüm pencerelerin arasında, cepheyi dikine kesen silmeler ve ikinci kat pencerelerinin üzerinde mavi renkli çiniler mevcuttur. Arka cephede de en üst kat pencerelerinin üzerinde yeşil çiniler mevcuttur. Söz konusu mavi ve yeşil renkli çiniler tek renkli çinilerdir.

Binanın arka cephesinde bulunan çıkma içindeki giriş kapısı bulunması yapıyı dönemin diğer eğitim yapılarından ayıran bir özelliktir. Üç katlı bir yapı olması ve yalnızca üst kat pencerelerinin sivri kemerli, diğer kat pencerelerinin sadece düz lentolu olması bir başka özgün noktadır. Ön cephesindeki giriş çıkmasında bulunan süslemeler binanın arka cephesindeki çıkmada da bulunması özgün bir ayrıntıdır.

Yapının arka cephesi de, cephenin ortasında bulunan bir çıkmayla hareketlendirilmiştir. Bu çıkmanın üzerinde de yeşil renkli çiniler vardır. Yapının iç mekan zemini de karosiman zemin kaplamalarına sahiptir. Kuzey ve güney cephelerinin ortasında da üç cepheli çıkmalar bulunur. Yapı betonarmedir ve dört yöne eğimli kırma çatıyla örtülüdür.



Şekil 5. Kadıköy 35. İlk Mektep'in Pervititch haritasındaki vaziyet planı
Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/109107>, 2022.



Şekil 6. Kadıköy 35. İlk Mektep'in giriş cephesi

Kaynak: Salt Archives. (2022, 18 Eylül). Albüm: Vilayet-i Hususi İdareleri faaliyetinden, 1928.
<https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/211962/160/AMN160159.jpg>



Şekil 7. Kadıköy 35. İlk Mektep'in batı cephesi

Kaynak: Kıvanç KOÇAK, Nisan 2018

4. Acıbadem 10. İlkokul (Özdemiroğlu İmam Hatip Ortaokulu)

Acıbadem 10. İlkokul'un yerinde Acem Mehmet Efendi Konağı bulunmaktaydı. Konak 1913'te kiralanarak Mahfiruz Sultan Mektebi olmuştur. Konak yıkılarak onun yerine 1930 yılında Acıbadem 10. İlkokul'un günümüze gelen binası inşa edilmiştir (Küçüksezer, 2013: 28; Turan (Haz.), 2010, 2: 70-71). Yapı İl Özel İdaresi tarafından (Turan (Haz.), 2010, 2: 71), o yıllarda yaygın olarak uygulanan tip projelere göre inşa edilmiştir.¹² Yapı 1947-1948 eğitim yılında *Özdemiroğlu İlkokulu* adını almış; daha sonra *Özdemiroğlu İlköğretim Okulu* adını almıştır (Yayın vd., 1998: 382). Bina 2007'de onarım görmüştür (Turan (Haz.), 2010, 2: 71). Kesin bir belge olmasa da söz konusu yapının Mimar Yahya tarafından inşa edilmiş olabileceği değerlendirilmektedir¹³ (Şekil 8).

Yapı bodrum katla birlikte üç kata sahiptir. Plan gelişimi U biçimindedir; aynı zamanda arka kanatların arasında sekizgen planlı bir mekan da bulunmaktadır (Şekil 9 ve Şekil 10). Söz konusu mekan bodrum katla birlikte iki katlıdır ve konferans salonu olarak kullanılmaktadır. Girişin üzerinde ve ön cephe tarafında bulunan balkonlu hacim kare planlı bir dersliktir. Binanın diğer hacimleri dikdörtgen planlıdır. Hacimler kuzey-güney yönünde uzanan koridorun doğusunda ve batısında yer almaktadır.

Giriş cephesi batı cephesidir. Cepheye aksiyal kurgu hakimdir (Şekil 11) ve çıkıntılarla cepheye hareketlilik kazandırılmıştır. Cephenin aksındaki çıkıntıda üç açıklıklı basık kemer vardır. Basık kemerli açıklığın önünde yarım altıgen formlu bir balkon bulunur. Bu basık kemerli pencere dışındaki tüm pencere açıklıkları dikdörtgen biçimlidir. Giriş cephesinde, üst kat pencerelerinin üzerinden geçen şerit silmeler cephe boyunca uzanır. Koridor ve derslik döşemeleri karosiman kaplamalıdır. Yapı tuğla malzemeyle ve yığma duvar tekniğiyle inşa edilmiştir. Bina geniş saçaklıdır ve dört yöne eğimli kırma çatıyla örtülüdür.

Söz konusu yapı bir tip projedir. İstanbul'un farklı ilçelerinde plan ve cephe özellikleri açısından benzer örnekleri vardır. İstanbul genelindeki birebir aynı örnekleriyle birlikte özgün bir tasarım olduğu söylenebilir. Çalışmada incelenen yapıda bulunan ve *M.Y.* yazan kitabeler de yapıya özgünlük katmaktadır.

¹² Fatih ilçesinde yer alan Balat 55. İlkokul (Ulubatlı Hasan İlkokulu)'un binası Acıbadem 10. İlkokul'la aynı plan ve cephe özelliklerine sahiptir. Balat 55. İlkokul da 1930'da yapılmıştır ve bânisi Atatürk'tür. Çeşitli yayınlarda cumhuriyetin 10. yılında, Atatürk tarafından İstanbul'a armağan olarak, tip proje 10 okul yaptırıldığı yazılıdır (Turan (Haz.), 2010, 1: 357.; Yayın vd., 1998: 346.; <http://ulubatlihasanilkokulu.meb.k12.tr/>, 2020). Bu bilgiye göre Acıbadem 10. İlkokul'un da Atatürk tarafından yaptırılmış olması muhtemeldir.

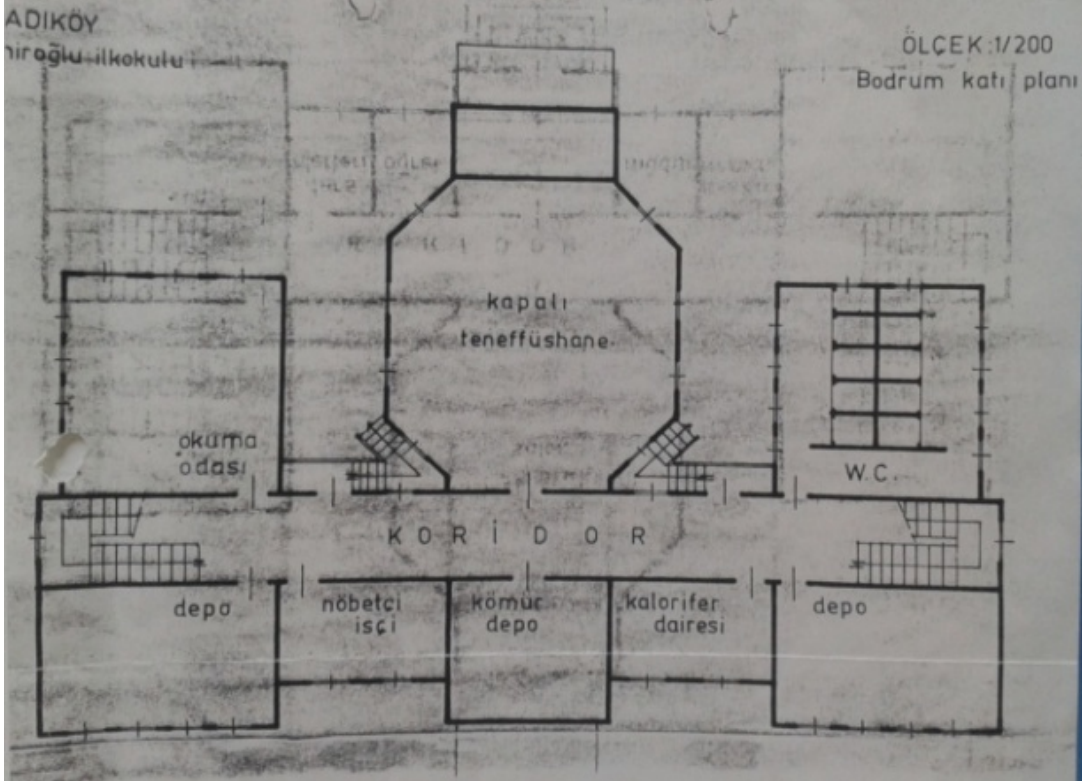
¹³ Bu kitabe Eyüp 38 İlkokul (Nişancı Şehit Eyüp Beyazıt İlkokulu) ve Bakırköy 4. Okul'un (Nükhet Ercan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi) vardır. Bu okul binaları ele alınan yapıyla aynı tarihlerde inşa edilmiştir ve Mimar Yahya tarafından inşa edilmiş olduğu bilinmektedir. Buna göre bu binanın Mimar Yahya'nın eseri olabileceği değerlendirilmektedir (<http://eyupnisanci.meb.k12.tr/>, 2020; Turan (Haz.), 2010, 1: 241.; <http://nuketercantml.meb.k12.tr/>, 2019; Bir başka kaynaktan, Bakırköy 4. Okul'un Mithat Yahya tarafından yapıldığı yazılıdır (Yayın vd., 1998: 183).



Şekil 8. Acıbadem 10. İlkokul'un ön cephesinde, *M.Y.* harfleri bulunan kitabe
Kaynak: Kıvanç KOÇAK, Mart 2019



Şekil 9. Acıbadem 10. İlkokul'un Pervititch haritasındaki vaziyet planı
Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/110019>, 2022



Şekil 10. Acıbadem 10. İlkokul'un bodrum kat planı
Kaynak: Acıbadem 10. İlkokul arşivi



Şekil 11. Acıbadem 10. İlkokul genel görünüşü
Kaynak: Kıvanç KOÇAK, Ocak 2018

Değerlendirme Bâniler

Çalışmada incelenen eserlerin bânileri Cumhuriyet öncesinde ve Cumhuriyet döneminde farklılıklar gösterir. Cumhuriyet döneminden önce inşa edilen yapılar Evkaf Nezareti tarafından (Yavuz, 1981: 202-213), Cumhuriyet Döneminde inşa edilen yapıları ise cumhurbaşkanları ve İl Özel İdaresi yaptırmıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan örneklerden Kadıköy 35. İlk Mektep Atatürk tarafından yaptırılmıştır (Turan (Haz.), 2010, 41). Kadıköy 35. İlk Mektep'le yakın tarihlerde Ümraniye'deki Aşağı Dudullu İlkokulu (Nene Hatun Anaokulu) inşa edilmiştir. Aşağı Dudullu İlkokulu (Nene Hatun Anaokulu)'nun da banisi Mustafa Kemal Atatürk'tür (Turan (Haz.), 2010, 2: 195).

Acıbadem 10. İlkokul (Özdemiroğlu İmam Hatip Ortaokulu) İl Özel İdaresi tarafından yaptırılmıştır. Bu yapıyla aynı tarihlerde inşa edilmiş, aynı plan ve cephe özellikleri sahip olan Balat 55. İlk Mektep (Ulubatlı Hasan İlkokulu)'in Mustafa Kemal Atatürk tarafından yaptırıldığı kaydedilmektedir (Turan (Haz.), 2010, 1: 357.; <http://ulubatlihasanilkokulu.meb.k.12.tr>, 2020). İlgili yayınlarda Balat 55. İlkokul hakkında, Atatürk'ün Cumhuriyet'in 10. yılı için armağan yaptırdığı aynı plan tipindeki 10 okuldan biri olduğu yazılıdır (Turan (Haz.), 2010, 1: 357). Buna göre, Balat 55. İlk Mektep'le aynı planimetriye sahip Acıbadem 10. İlkokul'un da Atatürk tarafından yaptırılmış olması mümkündür.

Mimarlar

Bu araştırma kapsamında incelenen eğitim yapılarından Kadıköy 35. İlk Mektep'in mimarı hakkında bilgi yoktur. Mimarı kesin olarak bilinen yapılar Mimar Kemalettin'in eserleridir. Bostancı ve Göztepe Mekteb-i İbtidaileri'nin mimarı Kemalettin Bey'dir.¹⁴ Acıbadem 10. İlkokul (Özdemiroğlu İmam Hatip Ortaokulu)'un mimarı bizim görüşümüze göre Mimar Yahya'dır.

Acıbadem 10. İlkokul'un ön cephesinde, sağ tarafta ve iki kat arasında kitabe mevcuttur. Bu kitabe dikdörtgen biçimli bir panodadır ve içiçe geçmiş biçimde *M.Y.* harfleri yazılıdır (Şekil 8). Eyüp 38. İlk Mektep (Nişancı Şehit Eyüp Beyazıt İlkokulu) ve Bakırköy 4. Mektep (Nüket Ercan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi) de Acıbadem 10. İlkokul'la yakın tarihlerde inşa edilmiştir ve bu yapılar da aynı yerde, aynı biçimde *M.Y.* harfli kitabelere sahiptir; aynı zamanda mimarlarının da Mimar Yahya Bey olduğu kaynaklarda geçmektedir¹⁵ (Turan (Haz.), 2010, 1. s. 241; <http://nuketercantml.meb.k12.tr/>, 2019). Bu bilgiler ışığında Acıbadem 10. İlkokul'un mimarının Yahya Bey olabileceği tahmin edilmektedir. İstanbul genelinde toplam 12 eğitim binasında *M.Y.* yazılı kitabe bulunduğu bilinmektedir. Aynı tarihlerde yapılmış 12 örnekte kitabeler dikdörtgen biçimli panolarda, ön cephede iki kat arasında ve cephenin sağ¹⁶ tarafındadır.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi eğitim yapılarından, mimarları bilinen örnekler Mimar Kemalettin, Mimar Yahya, Mimar Muzaffer, Mukbil Kemal Taş, Mimar Şefik ve Süleyman Unutulmaz tarafından yapılmışlardır (Alpagut, 2005: 173, 176; Işık, 2010: 41; Öner, 2016: 71). Bu dönemde inşa edilen eğitim binalarının büyük bölümünün mimarı bilinmemektedir.

¹⁴ Bostancı Mekteb-i İbtidaisi günümüzde Bostancı Halk Eğitimi Merkezi ve Göztepe Mekteb-i İbtidaisi ise günümüzde Göztepe İlkokulu'dur.

¹⁵ Bakırköy 4. Okul'un Mithat Yahya Bey tarafından inşa edildiği de kaynaklarda yazmaktadır (Yayım vd., 1998: 183).

¹⁶ İstisna olarak 54. İlk Mektep (Katip Çelebi İlkokulu)'te söz konusu kitabe giriş cephesinin sol tarafında bulunur.

Plan Tipolojileri

Birinci Ulusal Mimarlık dönemi yapılarında plan bakımından ayırt edici bir özellik görülmez. Bu dönem yapılarında daha önce uygulanmış plan şemaları kullanılmıştır. Genel olarak tüm yapı tiplerinde benzer plan şemaları görülmekle birlikte yapıların fonksiyonları da planlamayı etkilemiştir.

Çalışma kapsamında incelenen yapılar plan tipolojisi olarak dikdörtgen planlı, U planlı ve L planlıdır. Bir yapı dikdörtgen planlı, iki yapı U planlı ve bir yapı da L planlıdır (T.1.). Birinci Ulusal Mimarlık dönemi eğitim yapılarında ise genellikle dikdörtgen planlı ve U planlı örnekler yaygındır. Buna ek olarak, Ankara'daki Gazi ve Latife Okulları'nda olduğu gibi, dikdörtgen planın köşelerinin dışa doğru çıkmayla taşması da İstanbul dışı örneklerde yaygın görülen uygulamalardır.¹⁷ Genel olarak dikdörtgen plan ve U plan kurgusu Birinci Ulusal Mimarlık döneminin banka, hükümet konağı, belediye binası, iskele, postane vb. gibi diğer sivil yapılarında da yaygındır (Hasol, 2017: 36-55).

Ele alınan örneklerden dikdörtgen planlı olan Göztepe Mekteb-i İbtidaisi (Göztepe İlkokulu) bodrum katla beraber üç katlıdır. Yapının mekan düzenini girişin ardında uzanan bir koridor ve koridorun üç yanına yerleştirilmiş hacimler oluşturur. Mekan organizasyonu dikdörtgen planlı diğer kamu binalarıyla benzerlik taşır. Güney cephesinin orta kısmının geriye çekilmiş olarak yapılması özgün bir tasarım özelliğidir.

Plan gelişimi U biçimli olan yapılar üç kütleli bir araya gelmesiyle oluşur. Çalışmada ele alınan U planlı örnekler bodrum katla beraber üç katlıdır. Bu binaların bir bölümünde ana girişler U'nun dış tarafında, bir bölümünde ise arka kanatlar arasındadır. Buna ek olarak yan cephelerde veya arka cephelerde de girişleri vardır. Bu yapılarda koridorun U planın kollarına bakan tarafında pencereler, ön tarafında dikdörtgen planlı derslikler bulunur. Yan kanatlar içerisinde de dikdörtgen planlı derslikler ve odalar bulunur.

Kadıköy 35. İlk Mektep (Gazi Mustafa Kemal Paşa Ortaokulu)'in binası U planlıdır. Plan olarak Birinci Ulusal Mimarlık'a özgü bir yeniliği yoktur. İçerisinde farklı işlevlere hizmet eden dikdörtgen biçimli hacimlere yer verilmiştir. Bu hacimlerden büyük olanları derslik, küçük olanları oda olarak fonksiyonlandırılmıştır. Hacimlerin büyük bölümünün inşa edildiği zamanki işlevlerine uygun olarak kullanılmaktadır. Yapının arka kanatlarından bir tanesi küçük ölçülü hacimlere bölünmüştür. Aynı bölünme Kasımpaşa 9. Mektep ve Karagömrük 27. İlk Mektep'te de görülür. Bu bakımdan Kadıköy 35. İlk Mektep Kasımpaşa 9. Mektep ve Karagömrük 27. İlk Mektep'le benzerlik gösterir. Kadıköy 35. İlk Mektep'in tip proje olduğu ve aynı plan özelliklerine sahip 8 yapıdan biri olduğu yayınlarda kaydedilmektedir (Turan, 2010, 2: 41). Yapılan araştırmalarda bu binayla birebir aynı plan özelliklerine sahip olan başka yapılar tespit edilememiştir.

Acıbadem 10. İlkokul'un plan şemasında yenilikler görülür. Yapı tasarım itibarıyla bir tip projedir. Yapının içerisinde dikdörtgen biçimli derslikler bulunmaktadır. Derslik hacimlerinden köşelerde ve arka kanatlarda bulunanlar büyük, aralarda bulunanlar küçüktür. Girişin üzerinde kare planlı bir derslik de mevcuttur. Söz konusu eser U plan şemasındadır, aynı zamanda U planın arka kanatları arasında sekizgen planlı bir hacim bulunmaktadır. Bu hacim günümüzde konferans salonu olarak kullanılmaktadır fakat okulun eski planlarında burasının teneffüshane olduğu yazılıdır (Şekil 10). İstanbul genelinde bu yapıyla aynı plan özelliklerine sahip, incelenen yapıyla beraber, toplam 13 yapı bulunmaktadır. Bu eserlerin 6'si Fatih, 1'i Eyüp, 2'si Beyoğlu, 1'i Şişli, 1'i Kadıköy, 1'i Üsküdar ve 1'i Beykoz ilçelerinde bulunmaktadır. Bu plan tipolojisinin bilinen en eski örneği Sultanahmet'te bulunmaktaydı fakat yapı günümüzde gelememiştir (Dağdelen, 2016: 328). Çapa'daki Dar'ülmuallimat-ı Âliye (Çapa Fen lisesi) binası da U planlıdır ve U'nun kolları arasında oval bir hacim bulunmaktadır.

¹⁷ İstanbul dışındaki Birinci Ulusal Mimarlık dönemi eğitim yapılarının plan gelişimi ve mekan düzeni hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Alpagut, 2005: 171-182; Işık, 2010: 34-41-42; Öner, 2016: 50-115; Öner, 2019: 887-900.

Plan gelişimi L biçiminde olan yapılardan, Mimar Kemalettin Bey'in eseri olan Bostancı Mekteb-i İbtidaisi iki katlıdır. Yapı dikine uzanır ve girişten itibaren arka cephe tarafına doğru koridor uzanır. Koridorun bir tarafında pencereler, üç tarafında dikdörtgen şekilli derslikler mevcuttur. Aşağı Dudullu İlkokulu (Nene Hatun Anaokulu)'nun zemin katında da koridorun üç tarafına derslikler yerleştirilmiştir. Bostancı Mekteb-i İbtidaisi bu bakımdan Aşağı Dudullu İlkokulu'yla benzerlik gösterir.

Bostancı Mekteb-i İbtidaisi Mimar Kemalettin'in diğer L planlı eğitim yapısı olan Reşadiye Mektebi'yle (Reşadiye İmam Hatip Ortaokulu) plan kurgusu açısından benzerlik taşır. Reşadiye Mektebi'nin arka tarafında sekizgen planlı bir mekanı bulunmaktadır. Bu yapıda koridor da L biçimindedir ve koridorun çevresine derslikler yerleştirilmiştir.

Tablo 1: İncelenen yapıların plan tiplerini gösteren tablo

Dikdörtgen Plan	U Plan	L plan
Göztepe Mekteb-i İbtidaisi	Kadıköy 35. İlk Mektep	Bostancı Mekteb-i İbtidaisi
	Acıbadem 10. İlkokul	

Cephe Özellikleri

Birinci Ulusal Mimarlık dönemi genel hatlarıyla bir cephe mimarlığıdır. Üslubun karakteristik özellikleri cephe düzeni ve cephe elemanlarının biçiminden ayırt edilebilir. Batılılaşma öncesi Osmanlı mimarlığında, Klasik Osmanlı Mimarisi'nde görülen formlar ulusal mimarlık üslubunun cephelerinde uygulanmıştır. Dönem mimarları vermek istedikleri mesajı tasarımını yaptıkları eserlerin cephe kuruluşuyla göstermişlerdir.

Çalışmada incelenen yapılar, Birinci Ulusal Mimarlık üslubunda yaygın olarak görülen cephe özelliklerini taşımaktadır. Binaların giriş cepheleri, dönem özelliği olarak diğer cephelere göre daha özenli ve daha gösterişlidir. Yapıların giriş cephesi simetriktir. Girişler çıkıntılarla ana kütlede dışarı taşınarak vurgulanır. Giriş cephelerinin köşeleri de çıkmalıdır. Ele alınan binaların cepheleri Birinci Ulusal Mimarlık akımının karakteristik özelliği olan geniş saçaklara sahiptir. Bazı yapılarda saçaklar ahşap konsollarda desteklenir. Pencere açıklıklarında da Milli Mimari üslubunun karakteristik özelliği olan sivri kemer ve basık kemer yoğun olarak kullanılmıştır (T.2). Buna ek olarak dikdörtgen ve kare biçimli pencereler de vardır. Bodrum kat pencereleri yatık dikdörtgen biçimlidir. asimetrik cephe kurgusuna sahip özgün örnekler de bulunmaktadır. Dönemin diğer yapılarında asimetrik cephe kurgusuna sahip özgün örnekler de bulunmaktadır: örneğin Aşağı Dudullu İlkokulu (Nene Hatun Anaokulu) ve Paşabahçe 39. İlkokul (Paşabahçe Ortaokulu).

Mimar Kemalettin Bey'in eseri olan Bostancı ve Göztepe Mekteb-i İbtidaisi'nin ana giriş cephesinin ortasında, binanın çatı seviyesinden taşan bir çıkma vardır. Bu çıkma binanın çatı seviyesinden taşmaktadır. Giriş cephelerinde simetrik tasarım görülür. Yapılarda zemin katta sivri kemerli, üst katlarda düz atkı kemerli pencereler vardır. Çalışmada incelenen Mimar Kemalettin eserleri, Ayazma Mekteb-i İbtidaisi, Reşadiye Mektebi (Reşadiye İmam Hatip Ortaokulu), Abdülhamid-i Evvel Medresesi (Sultan Selim Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi) ve Ankara Vakıf Numune Mektebi (Mimar Kemal Ortaokulu)'yle cephe kuruluşu açısından benzer özellikler taşımaktadır.

Kadıköy 35. İlk Mektep'in ön ve arka cephelerinin ortasındaki çıkmalarda, üç açıklıklı sivri kemer gözlenir. Bu sivri kemerin benzeri Karagümrük 27. İlk Mektep (Akşemsettin İlkokulu) ve Kasımpaşa 9. Mektep'in (Ahmet Emin Yalman İlkokulu) ön cephesindeki çıkmada da görülür.

Kadıköy 35. İlk Mektep'te, giriş cephesinde birinci kattan, arka cephesinde ise zemin kattan giriş vardır. Dönem yapılarında yaygın olan bu uygulama Şile 1. Okul (Şile Anadolu Lisesi)'da da görülür. Şile 1. Okul'un giriş cephesinde, cephenin ortasında bir çıkma, çıkmanın önünde, birinci kattaki ana girişe çıkan bir merdiven vardır. Merdivenin arka tarafında zemin kata giriş sağlayan bir kapı daha vardır.

Acıbadem 10. İlkokul (Özdemiroğlu İmam Hatip Ortaokulu)'un zemin katın ve birinci katın pencereleri dikdörtgen biçimlidir. Yapıda ana giriş cephesinde üç adet çıkma mevcuttur ve cephe ortasında yeralan çıkmada üç açıklıklı bölünmüş basık kemer vardır. İstanbul genelinde cephe özellikleri olarak bu yapılarla aynı cephe özellikleri gösterdiği bilinen 11 yapı daha vardır. Bu 11 yapının 1'i Üsküdar, 1'i Beykoz, 6'sı Fatih, 1'i Eyüp, 1'i Beyoğlu ve 1'i de Şişli de bulunur. Birinci Ulusal Mimarlık döneminin karakteristik cephe özelliklerinden yalnızca büyük bir basık kemer sahip olan bu yapılar, Ulusal Mimarlık üslubunda olmalarına rağmen, Uluslararası Mimarlık Dönemi'ne geçiş yapısı olarak da kabul edilebilir.

Tablo 2: Yapıların genel cephe kuruluşlarının yer aldığı tablo

Geniş Saçak	Basık Kemer Kullanımı	Sivri Kemer Kullanımı	Giriş Cephesinde Çıkma	Simetrik Giriş Cephesi
Bostancı Mekteb-i İbtidaisi	Acıbadem 10. İlkokul	Bostancı Mekteb-i İbtidaisi	Bostancı Mekteb-i İbtidaisi	Bostancı Mekteb-i İbtidaisi
Göztepe Mekteb-i İbtidaisi		Göztepe Mekteb-i İbtidaisi	Göztepe Mekteb-i İbtidaisi	Göztepe Mekteb-i İbtidaisi
Göztepe Mekteb-i İbtidaisi		Kadıköy 35. İlk Mektep	Kadıköy 35. İlk Mektep	Göztepe Mekteb-i İbtidaisi
Acıbadem 10. İlkokul			Acıbadem 10. İlkokul	Acıbadem 10. İlkokul

Süsleme Özellikleri

Birinci Ulusal Mimarlık döneminde inşa edilen yapılarda ayırtedici unsurlarından biri de süslemelerdir. Mimarlar inşa ettikleri yapıların dış cephelerini, Klasik Osmanlı Dönemi'nin İznik çinilerine benzeyen çinilerle yaygın olarak görülen silme, mukarnas ve kabartma gibi unsurlarla süsleyerek Klasik Osmanlı Mimarisi'ne atıfta bulunmuşlardır.

Çalışmada incelenen örneklerin tamamında silme, karosiman kaplama ve çini süslemeden en az biri bulunur. Silmeler dış cephelerde, pencerelerin ve katların arasında bulunur. Pencereler arasında iki tip silme kullanılmıştır: şerit silme ve kaval silme. Karosiman kaplamalar genellikle yapıların içindedir. Çini süslemeler ise dış cephelerde kullanılmıştır. Tek renkli çini uygulamasına rastlanır. Bu çinilerde mavi ve yeşil renkleri vardır (T.3).

Bostancı Mekteb-i İbtidaisi (Bostancı Halk Eğitimi Merkezi) ve Kadıköy 35. İlk Mektep (Gazi Mustafa Kemal Paşa Ortaokulu) dış cephelerinde kaval silmelere sahiptir. Göztepe Mekteb-i İbtidaisi (Göztepe İlkokulu) ve Acıbadem 10. İlkokul (Özdemiroğlu İmam Hatip Ortaokulu) şerit silmelere sahip olan örneklerdir. Kadıköy 35. İlk Mektep'te, yapının ön ve arka cephesinde, pencereler üzerindeki alınlıklarda mavi ve beyaz renkli çiniler bulunmaktadır. Ön cephedeki çiniler mavi renkli, arka cephedeki çiniler yeşil renklidir. Kadıköy 35. İlk Mektep, giriş cephesinde tek renli çini bulunması bakımından Karagümrük 27. İlk Mektep ve Kasımpaşa 9. Mektep'le benzerlik gösterir.

Karosiman kaplamalar binaların içerisinde yer alır. Bostancı Mekteb-i İbtidaisi, Göztepe Mekteb-i İbtidaisi, Kadıköy 35. İlk Mektep ve Acıbadem 10. İlkokul'un koridorlarıyla derslikleri karosiman döşeme kaplamalarına sahiptir.

Tablo 3: Ele alınan yapıların süsleme özelliklerini açıklayan tablo

Silme		Çini	Karosiman Döşeme Kaplaması
Kaval Silme	Şerit Silme		
Bostancı Mekteb-i İbtidaisi	Göztepe Mekteb-i İbtidaisi	Kadıköy 35. İlk Mektep	Bostancı Mekteb-i İbtidaisi
Kadıköy 35. İlk Mektep	Acıbadem 10. İlkokul		Göztepe Mekteb-i İbtidaisi
			Kadıköy 35. İlk Mektep
			Acıbadem 10. İlkokul

SONUÇ

Sonuç olarak çalışmada incelenen yapılar dönem özelliklerini taşımalarına karşın, kendi içlerinde oldukça özgün özelliklere de sahiptirler. Buna ek olarak, incelenen yapıların bulunduğu İstanbul'un Anadolu yakasında eğitim yapılarının büyük bölümü, nüfus yoğunluğunun daha fazla olduğu Üsküdar Kadıköy'de konumlanmıştır. Birinci Ulusal Mimarlık üslubu özelliğini taşıyan yapılar İstanbul, Ankara, İzmir, Konya gibi büyük merkezler de daha yoğun inşa edilmiştir.

İncelenen yapılarda dönem özelliği olarak sivri kemer ve kemer üzerinde silme kullanımı yaygındır. Bir yapıda basık kemer kullanımı görülür. Giriş cepheleri simetriktir ve giriş kısımları çıkmayla öne

çıkarılmıştır. Plan şeması açısından iki yapıda U plan, bir yapıda dikdörtgen plan ve bir yapıda da L plan görülür.

Çalışmada, Mimar Kemalettin'in eserleri, zemin katlarında sivri kemerli, üst katlar dikdörtgen biçimli pencereleri O'nun diğer yapılarındaki cephe düzenlerini yansıtır. Mimar Yahya'nın eseri olduğu değerlendirilen yapılar ise hem cephe düzeni hemde plan şeması açısından tip projedir.

Kadıköy 35. İlk Mektep'in, kat sayısı farklı olsa da cephe kurgusu açısından Karagümrük 27. İlk Mektep ve Beyoğlu 9. Mektep'le benzerlik göstermesi dikkat çeken bir noktadır. Bu durum Kadıköy 35. İlk Mektep'in tasarım açısından özgünlüğünü göstermektedir. Yapının Atatürk tarafından yaptırılmış olması da ayrıca önemlidir. Buna ek olarak mimarına ilişkin yapılan kapsamlı araştırmalarda hiçbir bilgi bulunamamıştır.

Kadıköy 35. İlk Mektep ve Acıbadem 10. İlkokul orijinalliğini koruyarak günümüze gelmiştir. Bostancı Mekteb-i İbtidaisi ve Göztepe Mekteb-i İbtidaisi'nin sonradan yapılan eklemelerle orijinalliği kısmen bozulmuş fakat büyük ölçüde aslına muhafaza etmektedir.

İncelenen dört yapının inşa tekniğinde Birinci Ulusal Mimarlık üslubuna özel bir teknik ve malzeme yoktur. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilen yapılarda tuğla veya taş malzeme ile volta döşeme tekniği kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemin yapıları yığma duvar tekniği veya betonarme olarak inşa edilmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen yapılar Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ve erken cumhuriyet döneminde inşa edilmişlerdir. Söz konusu okul binaları yapıldığı yıllar devletin ekonomik olarak zor durumda olduğu zamanlarda meydana getirilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanları ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda bu yapıların inşa edilmiş olmaları eğitime verilen önemin arttığının bir göstergesidir. Eğitimin devleti ileriye taşıyacağı düşünülerek ülke genelinde çok sayıda okul inşa edilmiştir.

KAYNAKÇA

Akyüz, Y. (2008). *Türk Eğitim Tarihi M.Ö. 1000 - M.S. 2012*. Pegem Akademi.

Alpagut, L. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Ankara'daki Eğitim Yapıları* (Tez No. 160406) [Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].

Anonim (1938). *İstanbul Okulları Kılavuzu*. İstanbul Öğretmenleri Yardım Cemiyeti Yayını.

Batur, A., Yıldırım Y. (2008). *Mimar Kemaleddin Yapıları Rehberi*. tmmob mimarlar odası istanbul büyükkent şubesi.

Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. Metis Yayınları.

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi. (H. 24/03/1339) kutu 466. gömlek 349918. evkaf İD/93-17

Çakır, C. (2002). Bir Reform Hareketi Olarak Tanzimat: Hazırlanması, İlânı, Tepkiler ve Uygulanması. *Türkler*. 14, 701-702. Yeni Türkiye Yayınları.

Dağdelen, İ. (Haz.) (2016). *Alman Mavileri: 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları*. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.

Demirbağ, U.. Tokat'ta Restorasyonu Yapılan Bir Sivil Yapı Örneği: Pazar Hükümet Konağı. *Sosyal Bilimlerde Akademik Çalışmalar* 3. 427-442. Duvar Yayınları.

- Erdem, A. R. (2011). Atatürk'ün Eğitim Liderliğinin Başarısı: Türk Eğitim Devrimi. *Pamukkale Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Araştırma ve Uygulama Mekezi Dergisi* 2, 163-181.
- Göktürk, H. (1963). Bostancı İlkokulu. *İstanbul Ansiklopedisi*. 6, 3001-3002. Ercan Matbaası.
- Gümüş, M. D. (2018). *II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi* (Tez No. 495788) [Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Hasol, D. (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. YEM Yayın.
- Işık, G. (2010). Kayseri'de Erken Cumhuriyet Dönemi Eğitim Yapıları (Tez No. 282994) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Karatepe, Ş. (2002). Tanzimat Reformları ve Çelişkileri. *Türkler*. 14, 723. Yeni Türkiye Yayınları.
- Küçüksezer, C. (2013). *Evvvel Zaman İçinde Acıbadem*. Kadıköy Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları.
- Nişancı Şehit Eyüp Beyazıt İlkokulu. (2020, 10 Mart). *Tarihçe*. <http://eyupnisanci.meb.k12.tr/>
- Nükhet Ercan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi. (2019, 5 Mart). *Tarihçe*. <http://nuketercantml.meb.k12.tr/>
- Öner, G. Ö. (2016). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Konya'da Eğitim Yapıları (1839-1939.)* (Tez No. 435094) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Öner, G. Ö. (2019). Konya Merkez ve İlçelerinde Erken Cumhuriyet Dönemi Eğitim Yapıları. *Turkish Studies Social Sciences*. 3, 881-903. 10.29228/TurkishStudies.22837
- Plan Çizimi (Acıbadem 10. İlkokul Arşivi)
- Sakaoğlu, N. (1991). *Osmanlı Eğitim Tarihi*. İletişim Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (1992). *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi*. İletişim Yayınları.
- Salt Archives. (2022, 18 Eylül). Albüm: Vilayet-i Hususi İdareleri faaliyetinden, 1928. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/211962/160/AMN160159.jpg>
- Salt Archives. (2022, 17 Kasım). *Haritalar*. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/109107>
- Salt Archives. (2022, 17 Kasım). *Haritalar*. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/110019>
- Sözen, M., Tapan, M. (1973) *50 Yılın Türk Mimarisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Şerifoğlu, Ö. F. (Ed.). (2003). *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şimşek Özel, H. (2018). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e İzmir'de Eğitim Yapıları* (Tez No. 503285) [Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Tekeli, İ. (Basım yılı yok). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 2: 466-470. İletişim Yayınları.
- Tekeli, i. (2009). Mimar Kemalettin ve Eseri Hangi Ortamda Gelişti. Ali Cengizkan (Ed.), *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık/ Toplumsal Yaşam/ Politika*. (s. 23-29). TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını.
- Turan, Ş. (Haz.). (2010). *Tarihe Tanıklık Eden Okullar*. 1. cilt. İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü.

- Turan, Ş. (Haz.). (2010). *Tarihe Tanıklık Eden Okullar*. 2. cilt. İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü.
- Türköne, M. (2002). Tanzimat Ne Zaman Başladı?. *Türkler*. 14: 681-682. Yeni Türkiye Yayınları.
- Ulubatlı Hasan İlkokulu. (2020, 13 Mayıs). *Tarihçe*. <http://ulubatlihasanilkokulu.meb.k.12.tr>
- Yavuz, Y. (1981). *Mimar Kemaleddin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı.
- Yavuz, Y. (2009). *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*. TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını.
- Yayım, A., Yaşar M., Duru, S. Z., Gökçe, H., Kandemir, H. Y., Albayrak, H., Aydın, E., Güler, F., Tuncay, A. (1998). *Cumhuriyetimizin 75. Yılında İstanbul Eğitim Belgeseli*. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.

THE AUDIENCE STRUGGLE BETWEEN TELEVISION, CINEMA, AND OTT PLATFORMS: THE CASE OF NETFLIX AND DISNEY+ IN TURKEY

M. Sami OKUMUŞ
Marmara University, Türkiye
sami.okumus@marmara.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-5845-7917>

<i>Atf</i>	Okumuş, M. S. (2023). The Audience Struggle Between Television, Cinema, and Ott Platforms: The Case of Netflix and Disney+ In Turkey. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 108-123.
------------	--

ABSTRACT

This study examines the actions of Netflix and Disney+, two of the most popular global brands among the many OTT platforms that continue their broadcasts based on domestic and foreign companies with a significant number of users worldwide and especially in Turkey after 2016. In this regard, as a result of the breakthroughs, strategies, and subscription numbers between Netflix, which started broadcasting in Turkey in January 2016, and Disney+, which started broadcasting in June 2022, it is questioned which platform is the spotlight for what reason and to what extent, and the main reflection of this OTT structure on cinema and television is examined. As the trends towards digital entertainment on a global scale changed and gained momentum as of 2020, the revenues in this sector increased by 31% and reached 61.8 billion dollars. This corresponds to a 26% increase compared to 2019, and OTT platforms worldwide reached 1.1 billion online subscribers. In 2020, the revenues of these platforms increased by 32% compared to the previous year, reaching 24.7 billion dollars. Considering that only Netflix shares are traded on the stock exchange with a value of over \$60 billion, the growth rates are seen. The extent and direction of the growth of Netflix, which has 220.67 million users by 2022, and Disney+, which has 221.1 million users, as the leading corporations in this sector is the main issue of this study. This study aims to conclude by discussing the position of OTT platforms in the world and Turkey, the systemic and global structuring of these platforms during the COVID-19 pandemic, and the findings on the similarities or differences between Netflix and Disney+ in Turkey, following the transformations of the compulsory or optional audience perspective in the media and entertainment sector in recent years. Although there are many news and academic studies on Netflix today, since this study is about Disney+, which is a relatively new platform, it is aimed at pioneer studies on this subject, which has not yet been addressed comprehensively.

Keywords: *Netflix, Disney+, OTT, Television, Cinema, Branding.*

TELEVİZYON, SİNEMA VE OTT PLATFORMLAR ARASINDAKİ SEYİRCİ MÜCADELESİ: TÜRKİYE'DE NETFLIX VE DISNEY+ ÖRNEĞİ

ÖZ

Bu çalışmada, dünya genelinde ve özellikle 2016 sonrası Türkiye'de önemli boyuta ulaşan kullanıcı sayıları ile yerli ve yabancı şirketler bazında yayınlarına devam eden birçok OTT platform arasında küresel anlamda en çok rağbet gören global markalardan Netflix ve Disney+'ın aksiyonları mercek altına alınmaktadır. Bu bağlamda, Ocak 2016'da Türkiye'de yayınlarına başlayan Netflix ile Haziran 2022'de yayınlarına başlayan Disney+ arasında gerçekleşen atılımlar, stratejiler ve abonelik sayıları neticesinde, hangi platformun ne sebeple ve ne ölçüde ilgi odağı olduğu sorgulanmakta ve bu OTT yapısının temel ölçüde sinema ve televizyona yansması irdelenmektedir. Global ölçekte dijital eğlenceye yönelik eğilimlerin, 2020 yılı itibarıyla değişerek hız kazanmasıyla bu sektörde ele alınan gelirler %31 artarak 61,8 milyar dolara ulaşmıştır. Bu rakam 2019 yılına oranla %26 arttığı ve dünya genelinde OTT platformlarının da 1,1 milyar online abone sayısına ulaştığı anlamına gelmektedir. 2020 yılında ise, bir önceki seneye nazaran yaşanan %32'lik artışla bu platformların gelirleri 24.7 milyar dolara kadar yükselmiştir. Sadece Netflix hisselerinin 60 milyar doların üzerinde bir değerle borsada işlem gördüğü dikkate alındığında yaşanan büyümenin oranları açıkça görülmektedir. 2022 yılı itibarıyla 220,67 milyon kullanıcıya sahip olan Netflix ile 221,1 milyon kullanıcıya sahip olan Disney+'ın bu sektörde başı çeken kuruluşlar olarak ne çapta ve ne yönde büyüme elde ettikleri de çalışmanın temel meselesidir. Bu çalışmayla, son yıllarda medya ve eğlence sektöründe zorunlu ya da isteğe bağlı izleyici perspektifi dönüşümlerinin izinde, OTT platformlarının dünyada ve Türkiye'deki konumu, COVID-19 salgını sırasında bu platformların sistemsel ve küresel anlamda yapılanması ile Netflix ve Disney+'ın Türkiye özelinde benzeşmesi ya da ayrışması noktasında bulguların tartışılmasıyla bir sonuca ulaşması hedeflenmektedir. Günümüzde Netflix ile alakalı yapılan birçok haber ve akademik çalışma olmasına rağmen bu çalışmanın nispeten daha yeni bir platform olan Disney+ ile alakalı olması sebebiyle, henüz kapsamlı bir biçimde ele alınmamış olan bu konudaki çalışmalara öncülük etmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Netflix, Disney+, OTT, Televizyon, Sinema, Markalaşma.

INTRODUCTION

The world has been subjected to significant and rapid cultural change globally, especially in the last forty years. As Bauman notes, this change and transformation is defined as a phenomenon that cannot be fully understood because it is in a constant state of evolution. The most important factor of this change and transformation is associated with the acceleration of technological developments and increased productivity, as well as neoliberal policies that have connected international markets, especially in recent years, and is described as a pioneering element of these policies. These neoliberal policies, which emerged in the early 1980s, were strengthened by important politicians such as Thatcher and Reagan, and Turgut Özal in Turkey with the shaping of a free international market, and this structure has turned into a phenomenon of globalization that has taken root in all areas and mechanisms of societies, sometimes criticized, by affecting economic, political, social and technological changes and transformations (Bauman and Harvey as cited in Simaku, 2022: 171).

The relationship between technology, broadcasters and viewers in the context of television, which is one of the most important tools serving the phenomenon of globalization to a great extent, is progressing in a continuous change and development that sometimes takes decades and sometimes takes place in a few years. This development becomes more comprehensible when it is analyzed through two basic elements. The first is the shift of power and control mechanisms to an emerging industry; the second is the

possibility of the television industry opening up/shifting to platforms and content related to the use of computers and therefore the internet (Özel, 2020: 117).

The most important element of this consumption mechanism arises from the fact that media platforms are one of the most fundamental actors of the globalization phenomenon. Broadcasting services are the platforms that lead the cultural globalization mechanism in the fastest and most widespread way. Analyzing the dissemination and consumption of this production by the audience through the streaming systems on these platforms constitutes an important step in terms of better understanding and analyzing the effects of global culture and the network society that surrounds us. It is an undeniable fact that broadcast streams, which are consumed by many viewers/users around the world in a global sense, also affect local cultures in a global sense and reveal different forms of viewing to build a new culture (Tok, 2022: 52).

In general, it is seen that television and cinema, which have been the primary means of entertainment and leisure activities for individuals since the mid-20th century, have been replaced by streaming services (OTT) that can be used on smartphones, computers, tablets, or Smart TVs (Gürmeriç, 2019: 2). This is one of the most important indicators of the change in the way of individuals watch (Tok, 2022: 52).

For nearly a century, Hollywood studios have dominated the global movie industry. While they may not always produce the most acclaimed films or dominate in every country, their power and box office revenues are indisputable. However, with the emergence of new online content providers in recent years, along with advances in technology, the big Hollywood studios (i.e. Warner Bros Entertainment, Paramount Pictures, Universal Pictures, Sony Pictures Entertainment, and [following the merger on March 20, 2019] Walt Disney Studios, 21st Century and Fox) are challenging this continued power. Leading streaming service provider Netflix (and Disney+¹) is investing billions of dollars in content production and capturing much of the revenue from the shift in global consumer spending from theater (from \$36.4 billion in 2014 to \$41.1 billion in 2018) to home entertainment (from \$15.8 billion in 2014 to \$42.6 billion in 2018 [MPAA 2019]). Such systemic changes have also led to the claim that “Hollywood is in the middle of a full-blown identity crisis” (Hadida et al., 2020: 213-214).

As a result of technological developments in the field of media and visual communication, it is an indisputable fact that the logic of the production, consumption and presentation mechanisms of traditional media has changed due to the opportunities and conveniences that users have access to. The viewer, who is in a passive position in the traditional media understanding, evolves into an active user position in new media tools and can willingly participate in the position of interlocutor and consumer of differentiated and almost personalized content. This consumption model offers a personalized consumption environment independent of time and space (Özel and Özay, 2021: 299). The fact that global OTT platforms such as Netflix and Disney+ have started to offer “personalized” content through multiple and various algorithms (Tok, 2022: 52) allows them to become a center of attraction in terms of following and consuming these streaming services. Some of the most important factors that cause these platforms to be preferred are the options to select, pause, fast forward or rewind the broadcast stream through the selected/designated user, and to provide feedback on the content, and as a user, to have a say on the content offered. Contrary to the fact that in traditional television streaming, viewers are only a receiver and perhaps involuntary consumers of the programs offered, in OTT platforms, the fact that the viewers can access and actively intervene in the content at any time, place and in any way they want, in an environment where they can have a one-to-one impact, significantly attracts the consumer’s interest in these platforms (Tok, 2022: 55).

¹ There are approximately 500 movies and 7500 TV series owned by the Disney company, including *Star Wars*, *Marvel*, *Pixar*, *Simpsons*, and other content (Özmen, 2020: 65). Another source states that it serves as a platform that provides access to more than 1000 films, including 170 original Disney films, more than 400 TV series, documentaries, programs, and special content collections, and more than 16,000 episodes (Karayel, 2022).

By prioritizing convenience over commitment, OTT platforms are radically changing the relationship between consumers and distributors. The logic of convenience saves consumers from having to leave their homes to watch movies in movie theaters. It also opens up wider and more creative opportunities for filmmakers, freeing them from the feature film format and allowing them to experiment with more diverse narrative forms, including shorter films and episodic content. Such flexibility is also evident in its structure, which is no longer constrained by specific episode numbers and lengths but can change depending on the nature of the story and the viewing experience (Hadida et al., 2020: 221).

These platforms, which operate on a subscription system (Subscription Video On Demand [SVOD]), have seen significant global growth in recent years. While increasing their market share, various platforms broadcasting on a global scale are also strengthening their in-house productions to retain their subscribers and reach new members (Castro and Cascajosa, 2020: 154).

The field has attracted considerable academic attention in recent years as US-based subscription video-on-demand (SVOD) services have expanded internationally, and Internet-based television providers have opened up new possibilities for global audiences (Clarke as cited in Wayne and Castro, 2020: 2).

That study, which will take its place among academic research, is presented to the attention of researchers with the idea that it will serve a significant purpose in Netflix and especially Disney+, which ranks at the top in terms of the number of users worldwide.

THE CHANGING/TRANSFORMING VIEWER PERSPECTIVE, MANDATORY OR VOLUNTARY

Henry Jenkins (2016: 17-21) describes the changes emerging in the new media era as a “culture of convergence”. This phenomenon is a culture where old and new media intersect and where the media producer and the media consumer interact unexpectedly. Jenkins argues that convergence represents a cultural shift in which consumers are encouraged to seek out new information and resources and to make connections between dispersed media content, rather than a technological process that brings together various functions on the same device. This convergence of technology and content is exemplified by Netflix. Jenkins also notes that “while old Hollywood focused on movies, new media conglomerates have a stake in the entire entertainment industry”. (Jenkins and Auletta as cited in Maden, 2020: 54).

Over the past decades, the cinema industry has been strangely immune to change, with theater owners remaining very loyal to the traditional framework of spectacle. The recent rise of streaming, which allows customers to access a multitude of movies or TV series at the touch of a button, has made it more difficult for powerful movie theaters to move forward, placing more burdens on them, and the consequences are beginning to show. Movie theater owners were forced to prolong as long as possible conversations that could disrupt commercial business fashions, thus living to tell the tale of long-term screen exclusivity until they had no choice but to succumb to market forces. Then, as earth-shattering events often tend to do, the global pandemic changed everything that was known and consumed. Movie theater owners were unable to make a profit for months, studios were forced to change their broadcast schedules or fall behind schedule. Several of the big-budget movies scheduled for release were postponed to the following year(s) and others were diverted to OTT platforms (Carter as cited in Okumuş, 2022: 138). In early 2020, the fate of movie theaters seemed bright, but the COVID-19 pandemic forced the decision to suspend indoor movie viewing. Hollywood’s biggest studios have been forced to postpone their anticipated releases, and as a result, movie theaters have had to shrink or disappear altogether to cope with the surge in streaming services. Worldwide business, which generated a record \$42.3 billion in 2019, has seen a massive 72% decline in the last year. Cineworld² reported a

² “The world’s second-largest movie chain” (Saigol as cited in Okumuş, 2022: 139).

loss of more than two billion dollars in 2020 (Li as cited in Okumuş, 2022: 139). In an attempt to mitigate these effects, the 10% “entertainment” tax levied on movie theaters in Turkey has been extended until the end of 2022 in line with a new decision, facilitating tax-free services. (Ensonhaber, 2022a).

In 2020, the entire global theater/cinema and home/mobile entertainment market saw its lowest revenue figure since 2016. This figure decreased by 18% compared to 2019 to 80.8 billion dollars. These figures declined from \$42.3 billion in 2019 to \$12 billion in 2020, with the most negative impact on the theater/cinema halls. With closures across the globe, consumers/viewers have shown a significant shift towards digital content (OTT platforms, video, and electronic sales) for entertainment. The trend towards digital entertainment accelerated in 2020, with revenues increasing 31% to \$61.8 billion. Digital media revenues accounted for more than three-quarters of total cinema, home/mobile entertainment revenues. There are 1.1 billion online video subscribers worldwide, up 26% from 2019. There has also been a significant increase in online video subscriptions, which are among the drivers of digital entertainment. In 2020, this figure totaled 308.6 million subscribers, up 32% year-on-year. Revenue from online video subscriptions increased by 35% in 2020; up to 24.7 billion dollars (Adgate, 2021).

Box office revenues in North America declined from approximately \$11.4 billion in 2019 to \$2.2 billion in 2020 (Carter as cited in Okumuş, 2022: 139). Cinema advertising expenses in the UK decreased significantly in 2020, down by 80% compared to 2019. By 2025, these losses are expected to be recovered over the next few years and only reach 2019 values (Sutcliffe, 2021). Furthermore, as PwC principal CJ Bangah noted, “The movie industry took a major hit in 2020 and therefore revenues are expected to return to pre-pandemic levels only after 2024” (cited in Linnane, 2020). In addition, the competition to increase the share of streaming streams by OTT platforms is expected to intensify in the coming months and years. The current problems in the movie industry will grow even more than before the pandemic, which will cause producers to change their position in the ecosystem, which in turn will change viewing habits (Okumuş, 2022: 144). As a result of these changes, the most important question that the cinema industry is currently facing is whether the abandonment of cinema is a brief aberration or a fundamental lifestyle change due to the emergence of social distancing rules in recent years and individuals today trying to stay away from crowded environments (Carter as cited in Okumuş, 2022: 138). When the issue is considered within the framework of this question, it is predicted that people will never “completely” lose their interest in cinema, as in the case of radio and television, but that it will occupy less space in the lives of individuals in the near future (Okumuş, 2022: 144).

SYSTEMIC POSITION OF OTT PLATFORMS IN TURKEY

The main reason why television channels, movie theaters, and satellite platforms are being pushed aside is the increasing popularity of OTT platforms. The most important reason for this is the sense of freedom that these platforms offer to each user (A.A, 2019). In order to both control and tax this freedom, the Radio and Television Supreme Council (RTÜK) has regulated a law in Turkey, and as of September 2019, OTT platforms are expected to shape their broadcasts and administrative structure by this law.

As in other countries around the world, OTT platforms entering the Turkish market are subject to legal regulations to ensure that they comply with certain procedures, especially since foreign broadcasting organizations are not included in both tax and monitoring mechanisms by the state. Although these regulations may be seen as censorship by some users, Radio and Television Supreme Council (RTÜK) President Ebubekir Şahin stated that this is not the case and explained the current situation as follows:

Unfortunately, companies that generate millions of Turkish liras of revenue through the subscription system and broadcast on-demand on platforms over the internet are currently not subject to any regulation or tax obligation in our country. They have no legal responsibility. Control over their earnings is impossible. A distorted situation also emerges here. While those who subscribe to on-demand broadcasting services from existing licensed platforms fulfill their responsibilities and pay taxes to the state on various items, internet-based companies that generate high amounts of revenue from their subscribers do not pay a single penny of tax to the state (A.A, 2019)

In the opposing view of this statement, it is also criticized that this regulation is not a license regulation, but a censorship study with an additional protocol (Farooq, 2019).

Facing similar criticism as in Turkey, the French government passed a law requiring digital platforms in the country to allocate 20-25 percent of their revenues to national productions, and Netflix announced that it has allocated a budget of 200 million euros for 2022. Likewise, it is reported that France, which announced an agreement of 40 million euros with Amazon and Arcom, will also make this situation valid for the Disney company. 11 out of 27 European countries are known to have implemented this and similar “sanctions”. Denmark, for instance, has decided to levy a 6% tax on online platforms in its country and announced that the cash from this tax will be spent on the development of the country’s television sector. At this point, it is emphasized that the “fragmented and mediatized” image created by the digital platforms that have started to serve in the country should be prevented, and the tax is taken for this reason. In Turkey, five per thousand of the annual revenues of digital platforms are transferred to RTÜK and 7% to the Ministry of Treasury and Finance as tax (Koloğlu, 2022).

In addition to Netflix, there are now dozens of global or regional OTT platforms³ and new ones are being added every day. Small, medium and large-scale companies cannot remain indifferent to this developing technology, and it is known that even newly established national channels are working to establish a similar platform at this stage⁴.

In addition to the content consumed on OTT platforms within the framework of developing technologies, it is also seen that cinema is always in a race with television in this process (Voight, 2021). According to the “Television Viewing Trends” research conducted by RTÜK in 2020, the average daily television viewing rate has decreased by 30% in the last 12 years. In addition to this information, OTT platform volume is expected to grow by 30% in the next 4 years (Batuhan, 2020).

According to another study conducted by DORinsight (2019)⁵, 71 percent of the participants who watch TV series or movies online prefer Netflix, 36 percent prefer Puhu TV, 22 percent prefer BluTV and 9 percent prefer Apple TV (as cited in digitalage, 2019).

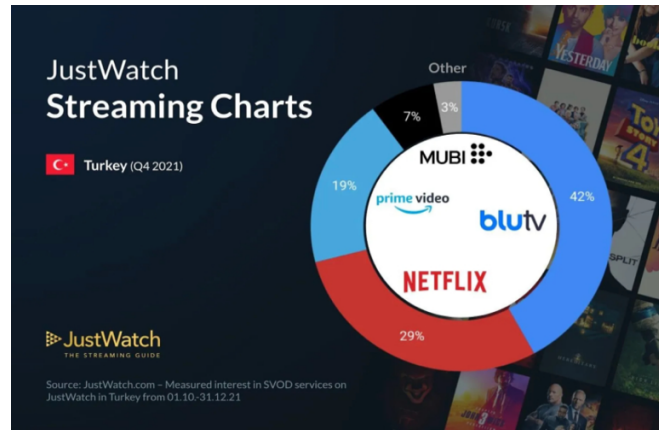


Figure 1. Percentage Distribution of SVOD Services in Turkey between October 1, 2021 and December 31, 2021

Source: Nazli, 2022

³ For detailed information; Okumuş, 2022: 141-142.

⁴ Given the undeniable importance of these channels, it is known that the Turkish Radio and Television Corporation (TRT), which has been in service in Turkey since 1968 and is the official institution and public broadcaster of the state, has been working to offer its multilingual International Digital Platform to users in the first quarter of 2023 (TRTHaber, 2022).

⁵ In the Cinema and Online Series/Film Platforms Survey, 5,313 people representing Turkey and belonging to the ABC1C2DE socio-economic segment participated (as cited in digitalage, 2019).

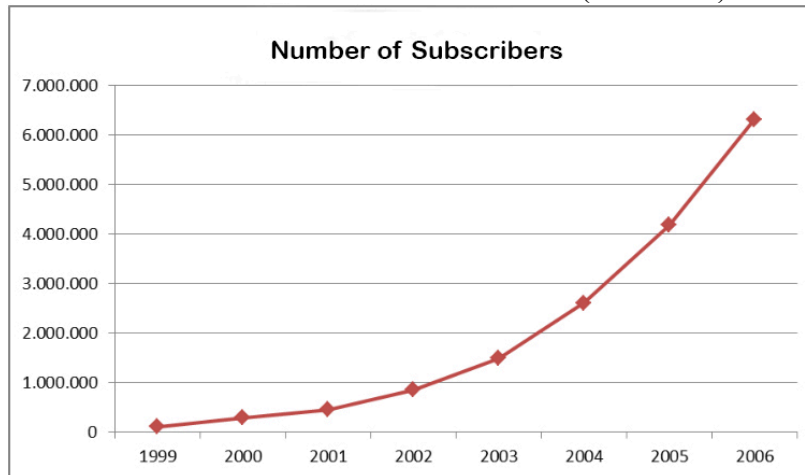
In addition to this information, the visual above shows the viewership rates of the SVOD platforms in terms of percentages, based on the research conducted by Justwatch across Turkey in the three-month period between October 1, 2021, and December 31, 2021. According to these rates, although Netflix has a significant number of users worldwide, with 29% of Turkish viewers, it is seen that it lags behind BluTV, which was launched by Doğan Holding (DOHOL) in 2016 (Nazli, 2022) and has a 42% share. This is followed by prime video with 19% and the MUBI platform with 7%.

THE COVID-19 PANDEMIC AND THE SYSTEMIC AND GLOBAL STRUCTURING OF NETFLIX

The most important transformation that Netflix, which has been in service since 1997, has experienced in its own adventure has been the launch of the streaming service on its platform in 2007. In this year, Netflix started to broadcast licensed content and offered its subscribers the use of a digital library of licensed content from which they could choose TV series and movies to watch at their discretion (Sharma as cited in Erkek, 2019: 102). In the same year, the company moved away from the original DVD sales system it had maintained since its inception by releasing billions of DVDs through the platform on demand (Anderson as cited in Erkek, 2019: 102).

In the light of the data compiled from the content features tabs on Netflix's website, it is learned that the platform started to offer a personalized recommendation system in 2000. Based on the number of Netflix's subscribers from 1999 until 2007, when the platform started streaming TV series and movies over the internet instead of DVDs, the significant increase in the number of memberships every year can be easily seen (Netflix as cited in Kopuz, 2019: 46).

Table 1. Number of Netflix Subscribers (1999-2006)



Source: Kopuz, 2019: 46

Netflix, which serves as an OTT platform today, is one of the oldest companies providing streaming services in this sense, although it has changed its systemic structure within itself. As of 2016, it has become a global company serving 130 countries, including Turkey⁶ (Özmen, 2020: 62). In 2018, Netflix spent a total of 13 billion dollars on the content it will publish, and 85% of this budget is allocated for original shows (Morgan as cited in Maden, 2020: 53).

In 2010, Netflix started to provide services to countries other than the US (cited in Çamur, 2020: 57), and in 2011, it started its activities in Latin America and the Caribbean, especially in Canada, and in the following years, it has become a global brand that serves in all countries except China, Syria, Crimea and North Korea. Chronologically, Netflix has evolved from a movie rental company to an internet-

⁶ As of 2020, Netflix has more than 1.5 million members in Turkey (Yağcı, 2020).

based rental company, from an internet-based movie rental company to a content provider that broadcasts content over the internet, from a brand that provides content over the internet to the first internet-based broadcasting network that produces content and wins awards for the content it produces (Media Netflix as cited in Kopuz, 2019: 46).

Netflix, one of the most popular platforms in the world, is reported to have 93.8 million users by the end of 2016 (Statista as cited in Benlevi, 2017: 2). By the end of 2019, it had reached approximately 160 million subscribers in more than 190 countries⁷ and has offices in Europe, Asia and the America, as well as production studios (Clarke as cited in Wayne and Castro, 2020: 2).

The most significant element of Netflix is that, contrary to the conventional culture of watching advertisements, it does not impose the user/subscriber to watch any advertisement⁸ in any way, regardless of the type of package purchased. Netflix, which carries out a “watchable from all countries policy”, offers content with budgets of billions of dollars to users at affordable prices, thereby supporting its stated viewability issue. In addition to all these matters, it also offers its users a technical infrastructure that can be easily perceived by different consumers from every language and every country with different language voice-overs and subtitle options (Denu, 2021).

Thanks to Netflix’s branding strategy, which has made it popular among young people (especially Generation Z), a new popular culture has emerged that facilitates online socialization. At the same time, it also leads to an uncontrolled hedonism that increases the feeling of addiction in viewers, who do not feel comfortable until they finish the content/series/movie they are following (Simaku, 2022: 181).

It is known as a result of the researches that the majority of young people, especially between the ages of 15-24, watch television on their smart devices. In addition, while it has been determined that the average age is directly proportional to the duration of television viewing, it has been observed that the number of days of television viewing decreases as the level of education increases. The rise of platforms that offer video streaming based on viewer preference as a competitor to TV broadcasting continues day by day. These new platforms, which radically affect the television industry, also affect and change consumer behavior (Variety as cited in Uslu, 2022). The most important indicator of this change is that they increase the feeling of addiction in viewers, make them feel uncomfortable without finishing the content/series/movie they follow, and at the same time lead to uncontrolled hedonism (Simaku, 2022: 181).

According to RTÜK’s research, the main reasons for the decline in television viewing rates were cited as the low quality of generation programs and TV series. On the other hand, OTT platforms, which have made significant investments in terms of broadcasting and content quality, are also facing serious competition in broadcasting streams. According to PricewaterhouseCoopers’ data, the volume of this sector, which reached 23 billion dollars at the end of 2019, is expected to exceed 30 billion dollars in 2022. Considering that OTT platforms reached more than 600 million users worldwide in 2018 and cable TV had 556 million users in the same year, it is clear how the sector is making rapid progress (Yağcı, 2020). It is also reported that as of April 2022, the number of Netflix users in Turkey alone is more than 3.5 million (Variety as cited in Uslu, 2022). One of the most important steps taken to reach this number of users is the company’s efforts to attract the attention of Turkish users with content produced with local actors and in local venues before entering Turkey.⁹

⁷ According to 2019 data, videos are watched on Netflix every day for the time equal to 18,000 years (Ece, 2019).

⁸ At this point, it is stated that both Netflix and Disney+ are preparing for ad-based streaming to benefit from a new revenue stream as subscriber growth has slowed down. The most important reason for returning to this perspective is that Netflix lost 1.2 million of its 5.5 million net earnings in the first quarter of 2022, down from 5.5 million in the previous year (Spangler, 2022b).

⁹ Netflix CEO Reed Hastings stated about Netflix’s launch in Turkey: “Considering the worldwide recognition of Turkish TV series, Turkish people bring quality stories to the screens and they will work to make these quality

THE DIVERGENCE OR CONVERGENCE OF NETFLIX AND DISNEY+ IN TURKEY

As the name suggests, the Disney Channel was a television channel that was part of the cable channels in Turkey, broadcasting 24 hours a day and serving the country for many years. Although it had a structure that produced content for children aged 7 in the first period of its establishment, it is known that the average age of the viewers has also increased thanks to the diversification and development of the content shown later. In the statement made by Disney Channel Turkey on its social media account, it was stated that they will end the service of this channel, but their content will take place on their new digital platform, Disney+. On June 14, 2022, due to the Disney+ platform, which will start broadcasting in Turkey, Disney Channel will stop broadcasting on Thursday, March 31, 2022, at 23:59 and will be completely removed from the channel ranking on Saturday, April 2 at 23:59 (cnnturk, 2022). In a developing world, where technological infrastructures are changing significantly, it is unthinkable that companies on many local and global scales do not get their share of this change. Acting with this very perspective, Disney+ has decided to continue its efforts to present its content to users on a single online platform with a corporate move.

The OTT broadcasting platform, which is booming today and whose share of the pie has reached serious figures, attracts the attention of all kinds of investors, local or foreign, small or large, and creates the ground for them to advance their work in this direction. In this respect, Ahmet Ziyalar, the head of Inter Medya production company, mentions that Disney+ is “investing like there is no tomorrow” in Turkey. It is clearly understood from this statement that they carry out the process with the awareness that the steps to be taken to break the existence or, so to speak, the monopoly of a formation like Netflix in the market should be big in this sense. In addition, it is also reported that Disney+ pays very high sums to writers, screenwriters, directors and actors (Ziyalar as cited in Uslu, 2022). In addition, the following information is important in terms of understanding how much importance Disney+ attaches to the sector and what kind of investment it makes. It is a well-known fact among Turkish producers that since working with the desired actor or actress in the planned shooting schedule in the projects determined due to the fact that too many films or series of films are handled in both the cinema and television industry may cause problems, agreements are made with well-known actors or actresses at the beginning of the year/season, preventing them from making a deal with any other production (in Turkey), and a strategy is developed to use these people in good projects that will be taken over or decided to be produced by the platform.

From the Disney side, it is seen that it has realized a structural change in our country that does not exist in any other country, because it also creates a monopoly in this sense by tying all the star names to itself (Koloğlu, 2022).

Global companies such as Netflix and Disney+ are increasingly trying to personalize their content for each user in order to increase engagement and minimize the distance between their products/programs and their consumers (Valkenburg et al., 2016: 332). In order to do this, Disney+, as Netflix, offers its users various technological opportunities. Among these, the most important features are the ability to

content recognized all over the world, and they will grow with both Netflix original content and quality content published in Turkey” (Media Netflix as cited in Kopuz, 2019: 59). With this perspective, in Turkey, Netflix signed an agreement with O3 Medya production company, a Turkish company owned by MBC Group, and on December 14, 2018, Netflix released a two-season fantasy series called *The Protector (Hakan Muhafız)* starring Çağatay Ulusoy. In the last month of 2019, it also released its second Netflix original Turkish series, *Atiye (The Gift)*, starring Beren Saat and Mehmet Günsür in the fantasy and action genre, consisting of 8 episodes. Then, in the first quarter of 2020, an 8-episode youth series called *Aşk 101 (Love 101)* was also released (Özmen, 2020, p. 62). These projects were followed by the TV series *Fatma*, which was released on April 27, 2021 (Vivarelli, 2022).

create 7 different profiles on the platform, access to high quality broadcasting from 10 different devices, and the option to watch with IMAX Enhanced¹⁰ technology (İçözü, 2022).

In the summer season of 2022, Disney+ (dailysabah, 2022) launched its broadcasting operations in 41 countries¹¹ around the world and started its operations in Turkey in June 2022. In a very short period of time, Disney+ caused Netflix to “lose” viewers/subscribers worldwide and surpassed Netflix with the number of new subscriptions it acquired. Netflix lost 200 thousand users in the first quarter of 2022 and 970 thousand users in the second quarter. As a result of this loss of around one million users on average, it is seen that Disney+¹² has 221.1 million users and has taken the leadership in a very short time against Netflix, which has 220.67 million users worldwide (Ensonhaber, 2022b).

Among the moves to get ahead, it can be seen that Disney+ also implemented a similar move that Netflix made for the Turkish market. Netflix’s strategy of including local productions in its stream to reach Turkish subscribers or potential customers was also implemented by Disney+, which launched with *Escape*¹³, *Between the World and Us*, *Star*, and *Ben Gri* and announced that more productions will be added in the coming days (boxofficeturkiye, 2022).

Based on the information that Disney+, which has shown a serious upward trend in the recent period, has reached 9.2 million users in the last three months, analysts predict that this growth will continue to increase throughout the year (Erdoğan, 2022). Disney+ gained 14.4 million new subscribers in the last quarter of 2022, surpassing Netflix, the largest and closest competitor of Walt Disney, which also includes Hulu and ESPN+, with 221 million subscribers worldwide. According to Reuters, Disney shares increased by 6.9 percent to \$120.15 as of August 10, 2022. According to a survey conducted by the American research company FactSet, Disney+’s *Star Wars* series, with content such as *Obi-Wan Kenobi* and *Ms. Marvel*. Marvel, it was expected to reach 10 million new subscribers in the last quarter, but the data obtained at the last point shows that this result was realized above expectations. Haris Anwar (investing analyst) said, “While Netflix is struggling to gain more subscribers, Disney is increasing its market share. Disney has more advantages to grow in international markets due to its ability to deliver its services quickly and acquire new customers”, which is important to understand the company’s strategies. To this end, Disney aims to reach a total subscriber base of between 215 and 245 million by the end of September 2024 (bbc, 2022).

According to Gurufocus data as of September 27, 2022, Netflix has 8 major shareholders: Capital Group with a 9.1% stake, The Vanguard Group with 7.8%, BlackRock Inc. (BLK) with 6.3%, State Street Corporation (SSgA Funds Management) with 3.9% and Fidelity Investments with 3.8%. The list of shareholders also includes Leslie J. Kilgore [as Chief Marketing Officer-35,196,000 shares], David A. Hyman [as Chief Legal Officer-31,610,000 shares], and Gregory K. Peters [as Chief Operating Officer-13,090,000 shares], who are senior executives and members of the Board of Directors (GuruFocus as cited in Arrieche, 2022a).

¹⁰ IMAX Enhanced means that it conforms to the exacting quality standards set by IMAX. This means clearer and brighter images with less noise and grain, as well as impressive sound thanks to Dolby Atmos competitor DTS:X (Plummer, 2022).

¹¹ For country details, see Spangler, 2022a and Middleton, 2022.

¹² It is also reported in the news that Disney+ has launched sales through an “advertisement package” and that the price of this advertisement package is set at 7.99 dollars, while the price of the package without advertisements will be sold at 10.99 dollars. It is predicted that the Disney+ subscription, which currently costs 34.99 TL in Turkey, will also affect users in Turkey after this price change (Ensonhaber, 2022b).

¹³ Produced by O3 Medya and Same Film, the series was written by Engin Akyürek and written by Ali Doğançay; the drama, action, and adventure series was directed by Yağız Alp Akaydın. It stars Engin Akyürek, İrem Helvacıoğlu, Aziz Çapkurt, Onur Bay, Leyla Tanlar, Aras Aydın and Levent Ülgen (NTV, 2022).

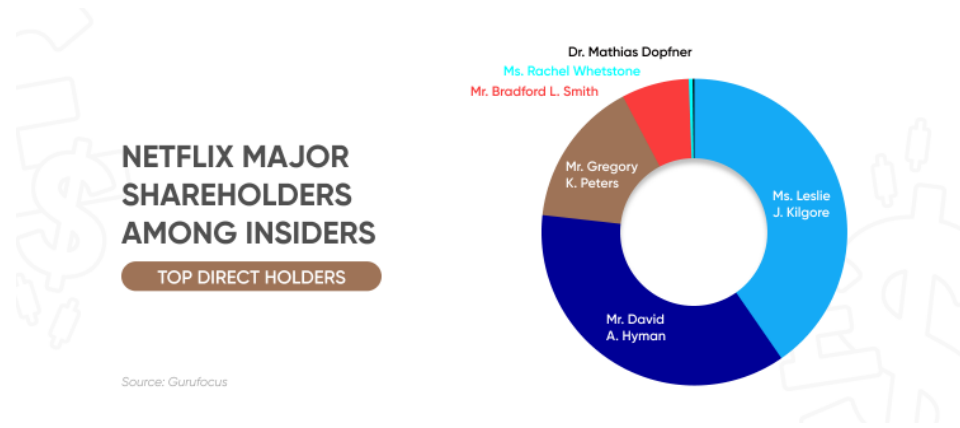


Figure 2. Netflix major shareholders among insiders

Source: GuruFocus as cited in Arrieche, 2022a.

According to data compiled by Market Screener as of August 29, 2022, Disney’s major shareholders are The Vanguard Group with 7.4%, State Street Corporation (SSgA Funds Management) with 4.3%, BlackRock Fund Advisors with 2.1%, State Farm Investment Management Corp. with 1.9% and Geode Capital Management with 1.7%. As with Netflix, the company’s shareholders list also includes senior executives and members of the Board of Directors. Disney’s shareholders include Christine M. McCarthy [Senior Executive Vice President and CEO, 165,707 shares], Susan E. Arnold [Chairman of the Board of The Walt Disney Company, 43,812 shares] and Brent A. Woodford [Executive Vice President of Controllershship, Finance and Tax at the Walt Disney Company, 28,031 shares], who are estimated to own 1% of all outstanding common shares, most of which were granted through stock options in exchange for their services to the company (GuruFocus as cited in Arrieche, 2022b).

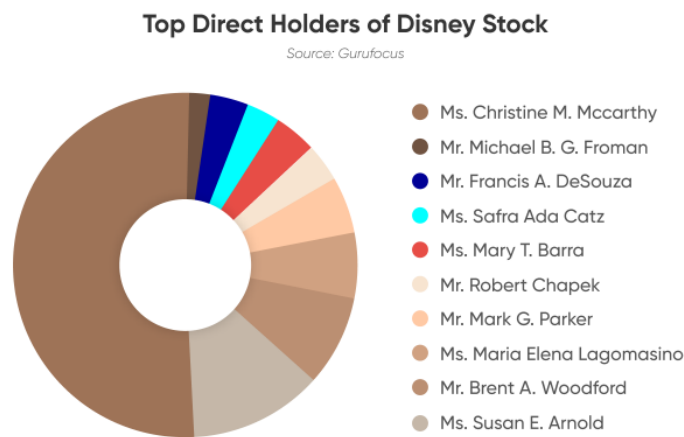


Figure 2. Top direct holders of Disney stock

Source: GuruFocus as cited in Arrieche, 2022a.

In light of this information, it is noteworthy that the name BlackRock, the investment firm that owns shares in both digital platforms (6.3% in Netflix and 2.1% in Disney), stands out among the shareholders.

BlackRock¹⁴ is the world’s largest asset management firm with over \$10 trillion in assets under management. This company is known for its iShares ETFs and other sophisticated asset management

¹⁴ For detailed information about the company, blackrock.com.

solutions and products (BlackRock, 2022). It is clear from the information above that BlackRock's funds own significant percentages of Netflix and Disney's shares. Therefore, this information supports the view that these two platforms, which appear to compete, actually serve a specific purpose and investment network, despite certain differences. In fact, in some of the news reports cited in the study, it is seen that the users lost by Netflix are regained by Disney, providing a continuous cash flow to the global investors who are in charge of this business.

Considering that Netflix's shares are publicly traded on Nasdaq with a value of over 60 billion dollars (Bloomberg as cited in Benlevi, 2017: 2), it is clear in the light of these data how large the revenues are with ongoing market shares in billions of dollars worldwide through OTT platforms. In this respect, the size of the investments made by the BlackRock investment company, which owns percentage shares of both Netflix and Disney, in these platforms alone is also understood in the light of these figures. While the purpose of this study is to look at the issue from an economic point of view, on the other hand, it is clearly understood that although these two major platforms are imposed to be in a race and even a war with the news served to users around the world, large shareholders such as BlackRock lose "audience/subscribers" in one lane in this race, but win in the other lane.

Of course, this is a reflection on a visible scale. Considering the fact that global companies are/can be in an intricate network of investments and interactions, it also hides the fact of what kind of partnership shareholders are or can be in.

CONCLUSION

In the globalizing world, it is witnessed that a very serious transformation has taken place both technologically and culturally with the changes experienced in the last forty years. As a result of this change and transformation, the production and consumption of individuals are also subject to change to the same extent, and steps are being taken to eliminate the boundaries of consumption in the global sense and to feed on a monopoly flow on the axis of a single world order. For this purpose, technological developments associated with neoliberal policies linking international markets are tried to be revealed through the structures created by their existence.

The investments made by Netflix, one of the most important representatives of the OTT platform structure that has emerged in recent years, have not only allowed Netflix to expand its structure positively in a period such as the global pandemic, which has associated the whole world with its problems, but also opened the door to a world where people can easily access content such as hundreds of movies and series from the comfort of their homes with its easy and user-friendly interface, and we have witnessed a very rapid change in the codes of our entertainment culture.

In early 2020, following the mandatory prevention of indoor movie watching due to the global pandemic, Hollywood's major film companies had to postpone their anticipated films before they could release them or developed a strategy to mitigate the effects of the crisis by contracting. The worldwide business volume, which achieved a record revenue of 42.3 billion dollars in 2019, fell by a massive 72% in 2020. From the point of view of experts who predict that the revenues that can be obtained after this decline will only reach the pre-pandemic figures between 2024-2025, it is seen as a normal process to invest in other platforms in order for this large entertainment industry to survive until then. From this point of view, it is inconceivable that a large-scale organization such as Disney, which is at the forefront of the world's entertainment sectors, as well as Netflix, will get a share of this market.

Compared to the previous year, OTT platforms had 1.1 billion online subscribers worldwide in 2020, up 26%. As a result of this rise, it is calculated that it caused an increase of 32% compared to the previous year. With this increase in online video subscriptions, total revenues increased to 24.7 billion dollars.

As a result of the significant investments and developments in the OTT platform market in the last two years, it becomes more understandable how fast and large the development and increase has been, considering that only Netflix is traded on the stock exchange at a value of 60 billion dollars.

Considering this kind of structure of Disney+, which carries out an investment budget on a larger scale and with a more predatory strategy against Netflix, which will invest 200 million euros annually for 2022 only in France, important reference information is obtained in terms of the investment scales of these large OTT platforms with interlocutors in more than 190 countries. Considering these investments within the scope of targets that grow and develop every year, it is important in this context that Netflix, which allocated/spent a budget of 13 billion dollars for the content it will broadcast in 2018, will allocate a budget of what size in the 2023-2024 season against Disney+.

Disney+, which surpassed Netflix by reaching a significant number of users (221.1 million) in a very short time as a result of its breakthroughs and promotions against Netflix, is expected to enter the coming year as the leading OTT platform in terms of content, production, revenue, and users.

The mobility of other organizations that have started and will start broadcasting on a national and international scale will also be determined by leading companies such as Disney+ and Netflix. Because while Netflix is working to gain more subscribers, Disney's goals to increase its market share are already underway. Since Disney's growth rate has exceeded forecasts with the strategic breakthroughs made, it is estimated that revenues will exceed the growth rates set for the coming months and next year.

In addition to this information, it is already known that, apart from Disney+, other global brands, especially HBO Max, which will soon start broadcasting in Turkey, will also take part in this sector. Although they have a significant number of productions that reach very long periods of time, it is predicted that OTT platforms should continue to invest significantly and increase their user numbers and revenues or at least maintain them at some level at the point of renewing the content on their platforms at certain intervals with the content that users consume at a significant speed and number.

Although these platforms, which are funded by some global investment companies such as BlackRock (which owns 6.3% of Netflix and 2.1% of Disney), may appear to be losing users from one channel by funding all kinds of promising platforms it can be seen that a harmless and profitable gain is maintained on their behalf by transferring the cash flow generated globally from one channel to another.

In addition to the news about Netflix, which has made a name for itself as a result of the investments it has made in recent years, it is clearly seen from the literature studies how generously it has been discussed in both national and international academic studies. However, while this is not the case with Disney+, which is a relatively new formation, this research points to an important point in terms of serving as a key for academic studies that will increase day by day.

REFERENCES

- A. A. (2019, August 4). RTÜK President Şahin responds to censorship criticism. *Ensonhaber*.
<https://m.ensonhaber.com/medya/rtuk-baskani-sahinden-sansur-elestirilerine-yanit>
- Adgate, B. (2021, April). The Impact COVID-19 Had on The Entertainment Industry In 2020. *Forbes*.
<https://www.forbes.com/sites/bradadgate/2021/04/13/the-impact-covid-19-had-on-the-entertainment-industry-in-2020/?sh=19df2cf250f0>
- Arrieche, A. (2022a, September 29). Netflix shareholders: Who owns the most NFLX stock? *Capital*.
<https://capital.com/netflix-shareholder-who-owns-most-nflx-stock#:~:text=Another%20one%20of%20Netflix's%20biggest,world's%20largest%20asset%20management%20firm>

- Arrieche, A. (2022b, August 29). Disney shareholders: Who owns the most DIS stock? *Capital*. <https://capital.com/disney-shareholder-who-owns-most-dis-stock>
- Batuhan. (2020, February 17). Television's Throne is Shaking: 'Video Platforms' to Grow 30 Percent in the Next 4 Years. *Onedio*. <https://onedio.com/haber/televizyonun-tahti-sallaniyor-video-platformlari-onumuzdeki-4-yilda-yuzde-30-buyuyecek-897417>
- BBC (2022, August 11). Disney surpasses Netflix for the first time in total subscribers. *BBC*. <https://www.bbc.com/turkce/articles/cndykj50ke7o>
- Benlevi, M. (2017). *The Impact of Customer Relationship Marketing on Customer Loyalty: The Case of Non-Material Subscription Business Models: Netflix and Spotify* (Unpublished MA Thesis). Bahçeşehir University.
- BlackRock Company (2022). History. <https://www.blackrock.com/corporate/about-us/blackrock-history>
- Boxofficeturkiye (2022, June 7). Three more local series announced for Disney Plus Turkey. *boxofficeturkiye*. <https://boxofficeturkiye.com/haber/disney-plus-turkiye-de-yer-alacak-uc-yerli-dizi-daha-aciklandi--4241>
- Castro, D. & Cascajosa, C. (2020, Spring). From Netflix to Movistar+: How Subscription Video-on-Demand Services Have Transformed Spanish TV Production. *Journal of Cinema and Media Studies*, 3 (59), 154-160.
- Cnnturk. (2022, April 1). When is Disney Channel Turkey closing? Official statement from Disney Channel. *cnnturk*. <https://www.cnnturk.com/teknoloji/disney-channel-turkiye-kapaniyor-mu-neden-disney-channeldan-resmi-aciklama-geldi>
- Çamur, M. (2020). *New Media and Ideology: An Althusserian Approach to Netflix Produced TV Series (The Sample of Messiah ve Designated Survivor)*. (Unpublished MA Thesis). Atatürk University.
- Dailysabah (2022, January 26). Disney+ to launch in Turkey, 41 other countries this summer *Dailysabah*. <https://www.dailysabah.com/business/tech/disney-to-launch-in-turkey-41-other-countries-this-summer>
- Denu (May 20, 2021). Beautiful TV Series and Movies Not Available on Netflix Turkey *Onedio*. <https://onedio.com/haber/netflix-turkiye-de-yayinlanmayan-birbirinden-guzel-dizi-ve-filmler-982775>
- Digitalage (2019, March 5). Research: Cinema or Netflix? *digitalage*. <https://digitalage.com.tr/arastirma-sinema-mi-netflix-mi/>
- Ece, A. (2019, July 20). We Watch 18,000 Years of TV Series Every Day! *Onedio*. <https://onedio.com/haber/her-gun-18-000-yillik-dizi-izliyoruz-populer-kultur-ogeleriyle-ilgili-oldukca-sasirtici-26-istatistik-880024>
- Ensonhaber (2022a, May 27). 0% tax on cinemas extended until the end of the year. <https://m.ensonhaber.com/yasam/sinemadaki-yuzde-0-vergi-yil-sonuna-kadar-uzatildi>
- Ensonhaber (2022b, August 12). Disney Plus, which dethroned Netflix, raises its packages. <https://m.ensonhaber.com/teknoloji/netflixi-tahtindan-eden-disney-plus-paketlerine-zam-yapti>
- Erdinç, R. (2022, May 12). Disney+ shock to Netflix! *Shiftdelete*. <https://shiftdelete.net/netflix-disney-sok>
- Erkek, R. (2019). *The Effects of New Media Technologies on the Film Industry: The Case of Netflix*. (Unpublished MA Thesis). Istanbul University.
- Farooq, U. (2019, August 21). Turkey extends censorship rules to streaming services. Critics say political dissent is the real target. *Los Angeles Time*. <https://www.latimes.com/world->

nation/story/2019-08-20/turkeys-censorship-laws-against-immoral-material-set-to-include-streaming-services

Gürmeriç, C. (2019). *Behavioral Changes of the Audience by the Algorithmic Recommendation Systems Inside Video-on-Demand Platforms Considering the Example of Netflix*. (Unpublished MA Thesis). İhsan Doğramacı Bilkent University.

Hadida, A. L., Lampel, J., Walls, W. D., Joshi, A. (2021). Hollywood studio lmmaking in the age of Netflix: a tale of two institutional logics. *Journal of Cultural Economics*, (45), 213–238.

İçözü, T. (2022, June 7). Disney+ announces local productions and app features exclusive to Turkey. *Webrazzi*. <https://webrazzi.com/2022/06/07/disney-turkiye-lansman/>

Karayel, F. (2022, June 13). Disney+ launches vast, high-quality content in Turkey. *Dailysabah*. <https://www.dailysabah.com/arts/cinema/disney-launches-vast-high-quality-content-in-turkey>

Koloğlu, S. (2022, July 28). Europe asked, Turkey passed... Netflix and Disney transferred millions of euros. *Odatv4*. <https://www.odatv4.com/kultur-sanat/avrupa-istedi-turkiye-es-gecti-netflix-ve-disney-milyonlarca-euro-aktardi-245951>

Kopuz, S. (2019). *Global Strategies in Advertising Netflix Turkey Example*. (Unpublished MA Thesis). Yalova University.

Linnane, C. (2020, December 4). Why cinema will survive the coronavirus pandemic. *MarketWatch*. <https://www.marketwatch.com/story/why-cinema-will-survive-the-2020-pandemic-2020-10-30>

Maden, A. (2020). *Lgbtiq+ Discourses in Netflix in a Postmodern Context*. (Unpublished MA Thesis). İbn Haldun University.

Middleton, R. (2022, March 29). Disney+ unveils launch plans for 40+ countries, incl South Africa, Turkey & Poland *Tbivision*. <https://tbivision.com/2022/03/29/disney-unveils-launch-plans-for-40-countries-incl-south-africa-turkey-poland/>

Nazli, A. (2022, June 27). Disney+ comes online in Turkey *Intellinews*. <https://www.intellinews.com/disney-comes-online-in-turkey-248760/>

NTV (2022, April 28). How much does a Disney Plus subscription cost? (When is Disney Turkey going live?). *ntv*. <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/disney-plus-uyelik-ucretleri-ne-kadar-disney-turkiye-ne-zaman-yayina-basliyor,J8j5WfwfV0qjVRQO030-Yg>

Okumuş, M. S. (2022). The effects of Covid-19 pandemic on audience practices in cinema, television, and OTT platforms. *Istanbul Ticaret University Journal of Social Sciences*, 21 (43), 133-147.

Özel, S. (2020). The Netflix effect in the age of video on demand services. *İnsan&İnsan*, 7 (26), 115-138.

Özel, S. ve Özey, D. (2021). Audience selection and recommendation algorithms in new media the Netflix case. *İlef Journal*, 8 (2), 297-324.

Özmen, İ. (2020). *Reception of Digital Platforms in the Context of Uses and Satisfactions Netflix and BluTV Example*. (Unpublished MA Thesis). Firat University.

Plummer, L. (2022, September 29). What is IMAX Enhanced? Everything you need to know about the latest home cinema format *Stuff*. <https://www.stuff.tv/features/what-is-imax-enhanced/>

Simaku, X. (2022). Netflix and Chill: An Analysis of Turkish Generation Z Viewers on the New Hedonistic Product. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (58), 170-184.

Spangler, T. (2022a, March 29). Disney Plus Sets Launch Dates, Pricing for 42 Countries in Europe, Middle East and Africa. *Variety*. <https://variety.com/2022/digital/global/disney-plus-launch-dates-pricing-europe-middle-east-africa-1235217714/>

- Spangler, T. (2022b, October 19). Behind Netflix and Disney+'s Dash for Streaming Ad Cash. *Variety*. Retrieved November 10, 2022, from <https://variety.com/2022/digital/news/netflix-disney-plus-ad-plans-analysis-1235408143/>
- Sutcliffe, C. (2021, June 16). Cinema advertising post-pandemic: what does the future hold for the silver screen?. *The Drum*. <https://www.thedrum.com/news/2021/04/16/cinema-advertising-post-pandemic-what-does-the-future-hold-the-silver-screen>
- Tok, D. (2020). Gamechangers in New Media: Streaming Culture Practices Among a Group of Netflix Turkey Users. (Unpublished MA Thesis). Istanbul Bilgi University.
- TRTHaber (2022). "TRT prepares new digital platform: It will be multilayered and multilingual" *TRTHaber*. <https://www.trthaber.com/haber/gundem/trtden-yeni-dijital-platform-hazirligi-cok-katmanli-cok-dilli-olacak-678772.html>
- Uslu, A. (2022, April 3). Netflix's Current Number of Subscribers in Turkey is Announced!. *Onedio*. <https://onedio.com/haber/netflix-in-turkiye-deki-guncel-abone-sayisi-belli-oldu-1058854>
- Valkenburg, P. M., Peter, J., Walther, J. B. (2016). Media Effects: Theory and Research. *Annual Review of Psychology*, (67), 315-338.
- Vivarelli, N. (2022, April 2). Netflix, HBO Max, Amazon Prime Up the Ante in Turkish TV Production and Storytelling *Variety*. <https://variety.com/2022/tv/spotlight/turkish-tv-netflix-amazon-hbo-max-1235220335/>
- Voight, J. (2021, July 4). When you see the movie in the theater, you really feel it. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/filmi-sinemada-izleyince-gercekten-hissedersin-41845759>
- Wayne, M. L. ve Castro, D. (2020). SVOD Global Expansion in Cross-National Comparative Perspective: Netflix in Israel and Spain. *Television & New Media*. 22 (8), 1-18.
- Yağcı, S. (2020, February 17). 'Video platforms' are on the rise! *Dünya*. <https://www.dunya.com/ekonomi/video-platformlari-yukseliyor-haberi-462721>

DÖNÜŞTÜRÜLEN BİR KARAKTER OLARAK HAMLET: AKİ KAURISMAKI'NİN HAMLET UYARLAMASI

Mehmet ARSLANTEPE
Kocaeli Üniversitesi, Türkiye
mehmetarslantep@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6045-6382

Efe ÖNAL
efeonale@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1841-1353

<i>Atıf</i>	Arslantepe, M. & Önal, E. (2022). Dönüştürülen Bir Karakter Olarak Hamlet: Aki Kaurismäki'nin Hamlet Uyarlaması. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 124-135.
-------------	---

ÖZ

Sinema, ortaya çıktığı yüzyıl nedeniyle diğer sanat disiplinlerinden daha yeni bir anlatım aracıdır. Bu yenilik sinema için bir dezavantaj yaratmasının aksine bütün disiplinlerin biçimlerini ve dillerini alarak yeniden üretmesini sağlamıştır. Bu yeniden üretimle sinema kendine özgü yeni bir dil geliştirmiştir. Bu dilin ortaya çıkışı anlatı biçimlerine yeni bir boyut kazandırmıştır. Anlatılara dahil olan karakter ögesi ve zaman/mekân ögesi dönüşüme uğramıştır. Uyarlama filmler bu dönüşümü karşılaştırmalı olarak inceleyebilmek için önem kazanmıştır. Bu makalenin inceleme konusunu oluşturan Fin yönetmen Aki Kaurismäki, yazılı dile ait eserlerden sinemaya yaptığı uyarlamalarla yazılı eserlerde var olan karakterleri günümüz dünyasında anlatmıştır. Hamlet uyarlaması ile izleyicinin zihnindeki var olan "Hamlet" imgesinden yararlanmıştır. Bu imgeleri kendi karakterleri haline getirmiştir. "Hamlet", Shakespeare'in kurguladığı "Hamlet" değil, Kaurismäki'nin kurguladığı "Hamlet"e dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, Hamlet, Kaurismäki.

HAMLET AS A TRANSFORMED CHARACTER IN AKI KAURISMAKI'S ADAPTATION OF HAMLET

ABSTRACT

Cinema is a newer means of expression than other art disciplines due to the century in which it emerged. This innovation did not create a disadvantage for the cinema, but enabled it to reproduce by taking the forms and languages of all disciplines. With this reproduction, cinema has developed a new language of its own. The emergence of this language has added a new dimension to narrative forms. The character element and the time/space element included in the narratives have been transformed. Adapted films have gained importance in order to examine this transformation comparatively. Finnish director Aki Kaurismäki, who is the subject of the article, has described the characters that exist in literature in today's world through his adaptations from literary works to cinema. With the adaptation of Hamlet, he benefited from the existing "Hamlet" image in the mind of the audience. He made these images his own characters. "Hamlet" has turned into "Hamlet" constructed by Kaurismäki, not "Hamlet" fictionalized by Shakespeare.

Keywords: Adaptation, Hamlet, Kaurismäki.

GİRİŞ

Toplumsal değişimler anlatıların gelişimi için de önem taşımaktadır. Toplumu oluşturan bireylerin değişen toplum anlayışı ile anlatılardaki konumları değişmiş, bu da anlatılardaki karakterleri dönüşüme uğratmıştır. Anlatıyı oluşturan yazarlar ya da yönetmenler toplumun bir parçası olarak bu dönüşümü dile getirmişlerdir. Anlatıdaki karakterin olaylara karşı verdiği tepkiler, hayata bakış açısı, bireyselliğinin/toplumsallığının farkında oluşu dönemin toplumsal değişimlerine denk düşmektedir. Bu dönüşüm sadece anlatı dünyasında kalmamış, farklı disiplinlerde de dünyanın algılanış biçimi değişmiştir. Bu algılanış biçiminin değişmesi, görsel sanatların gerçekliği yeniden üretirken dünya karşısındaki *bir özne olarak sanatçıyı da göz önünde bulundurmuş ve üretimlerin bir parçası haline getirmiştir*. Tıpkı yıllar sonra sinemanın *auteur kuramında* yapacağı gibi, bir eserin içerisinde *yaratıcının* da izlerini görmek mümkün olmuştur. Bütün bu değişimlere tanık olan insan ise anlatı dünyasındaki *karakterin dönüşümünü* getirmiştir. İnsanın toplumdaki konumunun değişmesi ve bireyselliği anlatıların türünü değiştirmeye başlamıştır.

Toplumda kişi olarak kendini var eden insan kurmaca evren söz konusu olduğunda bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek olan ve kurmaca olan arasındaki ayrımı belirtmek için bu tanımlama önemli bir noktada durmaktadır. Toplumdaki kişiler, kurmacadaki karakter hakkında fikir vermektedir. Anlatının gelişmesiyle birlikte ikisinin arasındaki sınır belirsizleşmeye başlasa da kurmaca evreninde oluşturulan bu karakterler için birçok teori ortaya atılmıştır. Anlatım araçları değişse de -sinema, tiyatro, roman, öykü gibi- karakter teorileri bu araçlara göre yeniden şekillenmiştir. Sinemadaki karakter ve romandaki karakter sunumu birbirinden farklılaşmıştır. Biri metne dayalı bir karakter sunumu yaparken diğer biri de görselliğe dayalı gerçek bir karakter sunumu yapmıştır. Gerçeklik söz konusu olduğunda karakter/kişi ayrımının sınırları belirsizleşmeye başlamıştır.

Karakter teorileri Aristoteles'ten beri varlığını sürdürmektedir. Uzun bir süre Aristoteles'in düşünceleri hakimiyetini korurken 20. yüzyılın ortalarından itibaren bu görüş sarsılmaya başlamıştır. Aristoteles, karakterin eyleme bağlı olduğunu söylemiş, yapısalcılar tarafından uzun bir süre bu gelenek devam etmiştir. Bu düşünceye göre karakterler olay örgüsünün birer parçası olarak işlevsel olmuştur. Bu da karakterlerin sadece işlevsel düzeyde incelenmesine sebep olmuştur. Bu düşüncenin sarsılmaya başlaması Henry James ve E. M. Forster tarafından gerçekleştirilmiştir. James, Aristotelesçi gelenekten farklı olarak eylemlerin ve karakterlerin birbirinden farklı düşünülmemeyeceğini savunmuştur. Forster ise James'in düşüncesini daha ileriye taşımış, olay örgüsünün karşısına karakteri koymuş ve karakterin daha önemli olduğunu söylemiştir. Temel olarak bu iki zıt düşünce uzun süre varlığını korumuş olsa da bugün karakter teorilerine baktığımızda karakterin ölümüne kadar gelen bir süreçten söz edilebilmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016). Yüksek modernizmin 1920 ile 1940 yılları arasında geliştiği dönemde edebiyatta ve bütün sanatlarda radikal değişimler ve deneysellikler yaşanmıştır. Gerçekçilik sıkıcı ve tahmin edilebilir olarak görülmüştür. Yönetmenlerde ve yazarlarda seyirciyi pasifleştiren gerçeklik illüzyonuna karşı bir duruş ortaya çıkmıştır. Yazarlar daha cüretkâr konulara ve karakterizasyonlara yönelmişlerdir (Shepherd-Barr, 2019: 61-62).

Tüm bu gelişmelerin bir kısmının neredeyse sonunda ortaya çıkan sinema sanatı hem görselliği hem de anlatıyı sunmasıyla disiplinler arası bir yapı kazanmıştır. Sinemanın bu disiplinler arası yapısı aynı zamanda kendi dilini oluşturmasını da sağlamıştır. Bu dili oluştururken kendisinden önce gelen tiyatro, edebiyat gibi sanat dallarından beslenmiş ve bu disiplinlere ait öğeleri kendi evreninde yeniden yaratmıştır. Anlatılarda değişen karakter yapısı sinema söz konusu olduğunda bir dönüşüm daha yaşamıştır. Bunu karşılaştırmalı olarak görebilmek için sinemanın bir türü olan “uyarlama filmler” önem taşımaktadır.

Tiyatro oyunlarından yapılan uyarlamalarda Hamlet oyununun her zaman ayrı bir önemi olmuştur. Hamlet oyununda dil son derece etkili bir biçimde kullanılmıştır. Oyun oldukça uzun süreli ve iddialıdır. İngiliz Edebiyatının en güçlü trajedilerinden biri olarak da görülmektedir. Goethe'den Dickens'a,

Joyce'tan Murdoch'a pek çok yazar için bir esin kaynağı olmuştur. Külkedisi masalından sonra sinemaya en çok uyarlanmış öykü olduğu da iddia edilmektedir (Thompson ve Taylor, 2006: 74).

Filmografisinde birçok uyarlama film bulunan Aki Kaurismäki, *Hamlet Goes Business* (1987) filmiyle Hamlet karakterini sinemayla birlikte dönüştürmüştür. Bu makaleye konu olan Kaurismäki, doğrudan uyarlama yöntemini kullanmamıştır. Orijinal eserdeki Hamlet'in olay örgüsüne çoğu zaman sadık kalmış fakat karakteri sinemanın anlatım araçlarıyla dönüşüme uğratmıştır. Bunu yaparken sinemanın mimetik anlatı yapısını kullanarak anlatıcıyı gizlemiş, bunun sayesinde de uyarladığı orijinal eserin *oyun kurucu* özelliğini filmin biçimi haline getirmiştir. Mimesis genel olarak anlatıcının ortadan kalktığı ya da gizlendiği ve olayların taklitle bizzat kendi kendilerini ifade ettiği anlatı formu olarak açıklanmaktadır (Ünal, 2015: 13).

Bu makalenin amacı Kaurismäki'nin Hamlet uyarlamasındaki dönüşen karakterlerin izini sürmektir. Bunu yaparken anlatıbilimin temel kavramlarından söz edilmiştir fakat yapısal bir analiz yapılmamıştır. Bu makalede anlatıbiliminden yararlanılarak karakterleştirme teorileri ile karakterlerin nasıl dönüştürebileceği üzerine Aki Kaurismäki'nin Hamlet filmi ele alınarak betimsel bir çalışma ortaya konulmak istenmiştir.

SİNEMADA KARAKTER

Sinemada karakterin sunumu izleyicinin ilgiyle izlediği bir anlatıdır. Film izleyicisi bir filmde öncelikle karakteri anlamak istemektedir. Karakterin izleyici tarafından kabul edilmesiyle bir filmin ilgi çekiciliğinin arttığı iddia edilebilir. Karaktere verilen dışsal ve içsel özelliklerle karakterin inandırıcılığının sağlanması hedeflenmektedir. Çekim tekniklerinin gelişimi ile sinemada karakterin sunumu ve inandırıcılığı sağlama konusundaki uygulamalar da değişmiştir. Sinema dilinin gelişimi ile de karakterlerin sunumunda yeni arayışlar ortaya çıkmıştır.

Sinema ilk yıllarında sadece hareketli bir görsellik sunarken zamanla sesi de kullanmaya başlamıştır. Böylece karakterin sadece fiziksel özellikleriyle değil, iç dünyasıyla yansıtılabileceğinin farkına varılmıştır. Sessiz sinema döneminde daha çok tipler ortaya konulurken sesli filmlerle birlikte karakterler tiplerin yerini almıştır. Konuşan karakterler içinde buldukları toplumu ve sahip oldukları kültürü gösterebilmektedirler (Aslanyürek, 2004:104).

Sinemada karakterler üç boyutlu ele alınmaktadır. İnsanın, her nesnenin olduğu gibi, derinlik, yükseklik ve genişlik olarak üç boyutu bulunmaktadır. İnsanın sosyal bir canlı oluşu nedeniyle bedensel, sosyolojik ve psikolojik gibi üç boyutu daha bulunmaktadır. Karakteri de bu söz konusu boyutlar oluşturmaktadır. Önceki boyutlarla birlikte karakter tamamlanmaktadır. Filmlerde insanın karakterini göstermek için üç yol kullanılmaktadır. Birincisi tiyatrodaki olduğu gibi kişinin replikleri ve hareketleriyle vermektir. İkincisi, karakter hakkında diğer karakterlerin söylemleri ve görsel ayrıntılarıdır. Üçüncüsü ise, senaryo yazarının öykülemeci anlatımıdır. Ortaya konulan karaktere gündelik yaşamın karmaşıklığı da verilerek çok boyutlu bir görünüm elde edilmektedir (Akyürek, 2008: 108, 177-178).

Karakter çiziminde doğrudan ve dolaylı olmak üzere iki ana yöntem kullanılmaktadır. Romanlarda kullanılan açık ve kapalı karakterleştirme ile benzerdir. Karakterin doğrudan çizimi betimleme, diyalog ve davranış ile yapılmaktadır. Betimleme sinema filmlerine daha az uygunluk göstermektedir. Filmdeki konuşmalar konuşan kişinin toplumsal, kişisel ve psikolojik durumu hakkında fikir vermektedir. Bu konuşmalar diyaloglar ve monologlardır. Karakterin monologları kendisi, başkası ve başka konular hakkında söyledikleridir (Akyürek, 2008:182-185). Sinema görsel bir sanat olduğundan diyalog kullanımına dikkat edilmelidir. Klasik anlatıya sahip filmler aksiyonları *mimetik zaman* ve *mekân* ilişkileri ile verdiği için filmde bir anlatıcıya yer verilmesi filmdeki şimdiki zaman hissini bozabilmektedir. Bu durum ise film seyircisini gerçeklik hissinden uzaklaştırmaktadır. Bu nedenle karakterin karşısına herhangi bir figür (insan, hayvan, nesne) konularak diyalog kullanılmaktadır (Ünal, 2015: 144).

Karakterin doğrudan aktarımını son olarak sağlayan unsur ise karakterin davranışlarıdır. Karakterlerin davranışları onların ideallerini ve değerlerini vermektedir. Filmin süresi içinde karakterin değişime uğraması gerekmektedir. Sinema, oluşturduğu karakteri öykü ilerledikçe bütünlemektedir. Film süresince karakterin davranışları ve tutumu değişebilmektedir. Böylece karakterin tutarlılığı ve değerleri ortaya çıkmaktadır (Akyürek, 2008: 185-186). Syd Field'a göre karakter içsel ve dışsal olarak iki yaşama sahip bulunmaktadır. İçsel yaşam, karakterin film başlayıncaya kadar olan yaşamıdır. Sosyal çevresi, ailesi, eğitimi ve davranışlarıdır. Dışsal yaşam ise film başladıktan sonraki olayları içermektedir. Burada karakterin ahlaki duruşu, değerleri, inançları ve tutumları ortaya çıkmaktadır. İçsel ve dışsal yaşam bir bütün halinde olmalıdır. Böylece karakterin davranışları izleyici tarafından mantıklı görülebilecektir (Ünal, 2015: 132).

Karakterin dolaylı anlatımı ise karakterin olaylara verdiği tepki ya da filmdeki öteki karakterlerin ana karakter hakkındaki tutumlarıyla sağlanmaktadır. Dolaylı aktarım karşıtlık yaratarak, yardımcı karakterler veya ikincil kişiler ve benzerlikler ile sağlanabilmektedir. Dramatik yapılarda karşıtlık yaratmak önemli bir unsurdur. Çatışma iki karakter arasında gerçekleşmektedir. Karşıtlık yaratmak, aynı olaya farklı karakterlerin farklı tepkiler vermesini sağlamaktadır. Böylece film karakterleri hakkında bir düşünceye sahip olunabilmektedir. Karakterin izleyiciye aktarımını sağlayan diğer bir unsur da ikincil kişilerdir. İkincil karakterler öykünün gidişini değiştirebilecek kadar önemlidirler (Akyürek, 2008:187-191). Filmler öncelikle bir karaktere yoğunlaşmaktadır. Diğer karakterler onun öyküsünün iç ve dış aksiyonlarını harekete geçirmek için kullanılmaktadırlar.

Karakter yaratma tekniklerinin birçok unsuru ve inceliği bulunmaktadır. Sinema görsel bir sanat olarak yazılı dilden aldığı karakter tekniklerini kendi görsel diline uyarlamıştır. Klasik karakter teorileri klasik ya da popüler filmlerde görülebilmektedir. Edebiyat ya da tiyatro eserleri film diline uyarlanırken bazı değişimler geçirmektedir. Karakterlerin sunumunda da kimi değişiklikler yapılmaktadır. Film yönetmeninin tarzı ve sanat görüşü de klasik karakterlerin yeniden yorumlanmasında etkili olmaktadır.

Sinemada uygulanan farklı uyarlama yöntemleri filmdeki karakterin aktarımını da farklılaştırmaktadır. Doğrudan aktarım yöntemiyle yapılan filmlerde uyarlanan karakter üzerinde değişiklik yapılmadan metne sadık kalınmaktadır. Doğrudan uyarlamalarda metne sadık kalınması iki eser arasında biçimsel olarak da benzerlikler oluşmasını sağlamaktadır. Sinemanın henüz ilk yıllarında klasik bir anlatı sunan Hollywood sineması bu yöntemi oldukça fazla kullanmıştır (Çetin, 1999: 159-160). Eser sadık kalınmış olan uyarlamalarda yönetmen eserin temel yapısını derinlemesine incelemeli, eserin atmosferini ve türünü korumalıdır. Eseri bilen izleyici de bu uyumu beklemektedir (Miller, 2009: 246). Yorumlama yönteminde ise metnin yorumlanmasıyla bir dil oluşturulmaktadır. Bu yorumlama yöntemiyle yapılan filmlerde sinemanın imkanları ve dili kendini daha fazla gösterebilmektedir. Eserdeki karakterin sahip olduğu özellikler, hayata bakış açısı gibi tutumları ön planda tutulmaktadır. Zaman/mekân gibi anlatıya ait diğer öğeler ise sinemanın dili ile tekrardan üretilmektedir. Fakat bunu yaparken eserin özü korunmakta ve uyarlaması yapılan eserin olay örgüsü parçalara ayrılabilir. Bir diğer uyarlama yöntemi ise esinlenme yöntemidir. Yönetmen bir anlatıdan, bir resimden veya yaşanmış bir olaydan esinlenerek serbest bir uyarlama yapabilmektedir. Öyle ki sadece bir metne sadık kalınmadan senaristin özgün senaryosu içerisinde başka metinlere ait karakterler ima edilebilmektedir. Bu yöntemde artık tamamen sinemanın imkanları dahilinde bir yeniden üretme söz konusudur (Çetin, 1999: 161-164). Var olan bir eseri, sinemanın dinamikleriyle bir eseri tekrarlamaktan ziyade yeniden üretmeyi içermektedir. Bu yeniden üretim sırasında uyarlanan eser tamamen değişebilir veya uyarlanan eserlerin karakterleri, mekânı, zamanı yaratıcı yönetmenin elinde onun karakterleri, zamanı ve mekânı haline gelebilmektedir.

Bu makalenin inceleme konusu olan Aki Kaurismaki sinemasındaki uyarlama filmlerin çoğunda yukarıda açıklanan uyarlama türlerinden farklı parçalar görülebilmektedir. Aki Kaurismaki ve birçok başka yönetmenin neden uyarlama filmleri yapmayı tercih ettiği ise uyarlamaların izleyici üzerinde bırakacağı etkiden kaynaklanmaktadır. Sinema izleyicileri uyarlanan eserin farkındalığı ile filmi

izlediklerinde bir ön bilgiye sahip olmaktadır. Bu ön bilgi ile yola çıkan yönetmenler izleyici üzerinde oluşan beklentiden faydalanmaktadır. Uyarlanan eserden yola çıkarak tasarlanan filmde esere dair beklentiye giren izleyici doğrudan uyarlamalarda eserin ne derecede sinema evrenine taşındığını incelemektedir. Fakat tam tersi durumda yorumlama ve esinlenmede yönetmen bu beklentiye kullanarak izleyiciyi manipüle edebilmektedir (Kırel, 2004: 118). Aki Kaurismaki uyarlama yaptığı filmlerde bu etkiyi kullanmıştır. İzleyicisinin gerçek bir Hamlet uyarlaması izleyeceği düşüncesiyle filmi kurgulamaktadır.

Bu çalışmada Aki Kaurismaki'nin klasik bir karakteri ele alışı incelenmektedir. *Suç ve Ceza, Hamlet ve Kibritçi Kız* Kaurismaki tarafından filme uyarlanmıştır. Kaurismaki'nin sinemasında yukarıda adı geçen filmlerindeki dönüşen karakterlerinden bu makale için sadece Hamlet seçilmiştir.

Karakter Türleri ve Tasnifleri

Anlatıbiliminden yararlanarak karakter türlerine ve tasniflerine kısaca da olsa bakmak yararlı olacaktır. Karakterlerin eserde kurulmaları ve sonra da başka bir eserde orijinal karakterlerin dönüşüme uğratılmasını görebilmek için karakter türlerine kısa bir giriş yapmak gerekmektedir.

Karakter üzerine düzenleme yapan E. M. Forster, *düz/yalınkat ve yuvarlak karakter* ayrımı yapmıştır. Düz ya da yalınkat olarak isimlendirdiği karakter tek bir nitelikten veya düşünceden oluşmaktadır. Bu karakterler tek bir cümleyle bile açıklanabilmektedirler. Bu karakter sınıfı tip özelliği (tek boyutlu) göstermekte veya karikatürize edilmektedir. En büyük yararı görüldükleri anda okuyucu tarafından tanınabilmeleridir (Forster, 1985: 108,109). Bu karakterler bir değişim göstermemektedirler. Yuvarlak karakter ise tam tersi özelliklere sahiptir. Üç boyutlu, olaylardan etkilenip değişiklikler gösteren karmaşık bir yapıdadırlar (Derişcemaloğlu, 2016: 143). Forster'a göre bir karakter okuyucuyu inandırıcı bir biçimde şaşırtabiliyorsa çok yönlüdür. Şaşırtamıyor ise yalınkattır. Şaşırtabiliyor olmasına rağmen inandırıcı olamıyorsa, yuvarlak gibi görünen aslında yalınkat bir karakterdir (Forster, 1985: 114, 119).

Harvey, *ana karakter/protagonist, fon karakterler (background), kart (card) karakterler ve de ip karakterler (ficelle)* olarak dördü bir karakter kategorilendirmesi yapmıştır. Ana karakter ve fon karakter, yalınkat ve yuvarlak ayrımına benzemektedir. Kart karakter, düz karakter özelliğinde fakat gerçekçi ve canlıdır. İp karakter ise tersidir ve yuvarlak özelliktedir. Ewen ise *karmaşıklık, gelişim ve iç dünyaya nüfuz etme* şeklinde bir sınıflama yapmıştır. Hochman, ise karşıtlarını da gösteren bir sınıflama yapmıştır: *Üsluplaştırma,-doğalcılık, tutarlılık- tutarsızlık, bütünlük-parçalılık, gerçekçilik-sembolizm, karmaşıklık-basitlik, şeffaflık-bulanıklık, hareketlilik- durağanlık* ve son olarak *kapalılık-açıklık* (Derişcemaloğlu;2016:144-149).

Belli başlı karakter türlerinden söz edildikten sonra karakterleştirme tekniklerine de giriş yapmak karakterleri yorumlamak için gerekli görülmektedir

Karakterleştirme ve Karakterleştirme Teknikleri

Batı kültüründe anlatılar karakter üzerine temellendirilmiştir. Kişinin ya da bireyin öyküsü bir karakter oluşturularak anlatılmıştır. Diğer dramatik aksiyon öğeleri de karakterin kişisel ve psikolojik özelliklerini ortaya çıkarmak, karakterin amacını göstermek, dost ve düşmanlarıyla ilişkilerini göstermek için düzenlenmiştir. Modern dönem, bireyin öyküsünün anlatıldığı bir dönemdir. Büyük öyküler dönemidir de denilebilir.

Karakter oluştururken sorulacak önemli sorulardan biri *bir karakter yaratmak ne demektir?* ya da *karakter nasıl yaratılır?* olmaktadır. Fakat bu sorulara cevap verirken kendi karşıtı da beraberinde gelmektedir. Karakter yaratırken aynı zamanda onu *yaratmamış* gibi kurgulamak, geçmiş gibi göstermek gerekmektedir. Bu önerme her anlatı için geçerli olmasa da karakterin işlevi bunu gerektirmektedir. Hikâye anlatıcısı, anlatı içerisindeki bir karakterin sunumunu yaparken genellikle

gerçeklikten beslenebilmek ve hikâyenin etkisini artırabilmek için yaratılan öykünün kurmaca olduğunu inkâr etmektedir. Hikâye anlatıcısı, yarattığı öyküdeki karakterlerin yaşanmış bir olaydan oluştuğunu ya da herhangi birinden duyulan gerçeklikten beslenen fakat *tekrardan üretilmemiş/yaratılmamış* hikayeler olduğunu söylemektedir. Hikâyenin gerçekten yaşanmış olduğu hissi okuyucunun okuduğu anlatıya daha fazla bağlanmasına sebep olmaktadır (Ranci re, 2019:101).

Karakter hakkındaki teoriler genelde gerçek kavramı üzerinden yapılmaktadır. Bir karakter oluşturulurken genellikle fotoğraf tasviri ile karakter okuyucusuna tanıtılmaktadır. Bu tasvir genel olarak karakterin fiziksel gerçekçiliğine hitap etmektedir. Söz konusu tasvirler okuyucuda net ve doğrudan bir karakter imajı çizmeye olanak sağlayan görsel betimlemelerden oluşmaktadır (Wood, 2013:75).

Karakter hakkındaki bu gerçeklik tartişmaları Aristoteles'e kadar gitmektedir. Aristoteles, *Poetika*'da *sanatçılar, eyleme giren insanları taklit etmektedir* demektedir. Bu önermeden sonra birçok düşünür bu anlayişta devam etmiş ilerleyen yıllarda bu düşünce yıkılmış veya farklı boyutlara taşınmıştır. Bazı d ş n rl r buradan yola çıkarak eyleyenlerin ikinci planda olduğunu söylemiş ve bununla birlikte eyleyenlerin karakterden ayrılması gerektiğini belirtmiştir. Eylemi gerçekleştiren insanlar (eyleyenler) drama için vazgeçilmezdir ama Aristotelesçi anlamda *karakter* sonradan eklenmiştir. Aristoteles, iyi ve başarılı bir trajedi için gerekli olmadığını söyler fakat eyleyenlerin karakteristik özelliklere sahip olmasını gerektiğini belirtir. Bu karakteristik özellik ise eyleyenlerin eylemlerinden yola çıkarak ortaya çıkmaktadır. Buna  rnek olarak cinayet işleyen biri katildir, bunun ayrıca belirtilmesine gerek yoktur. Bu örnekten yola çıkarak Hardison, eyleyenlerin karakteristik özelliklerinin karakter eklenmeden -yani ethos- önce belli olduğunu söylemektedir (Akt. Chatman, 2009:101). Aristoteles, tüm karakterlerin soyluluğa ve bayağılığa indirgenebileceğini söylemektedir.  nk  ona göre, karakter farkını kötülük veya erdem belirlemektedir (Aristoteles, 2015: 21). Aristoteles'in bu görüşü devam eden karakter teorilerini anlamak için önemli bir noktada durmaktadır. Aristoteles'in indirgelediği bu iki temel özellik, karaktere değil, eyleyenlere dair özelliklerdir. Chatman, Aristoteles'in oluşturduğu bu karakter tasarımının anlatı kuramına uygun olmadığını söylemektedir. Fakat yok sayılmayacak kadar birçok soruyu da içerdiğini söylemektedir. Aristoteles birçok temel noktaya vurgu yapmış ve ondan sonra ortaya çıkacak olan karakterleştirme teorilerini etkilemiştir. Aristoteles'ten ilhamla ortaya çıkan karakter teorileri dört temel prensip üzerinde durmuştur (Chatman, 2009:102). Eyleyeni, belirli bir ahlak görüş açısına sahip olması, eylemle bağlantılı özelliklere sahip olması, kendine has özellikleri barındırması ve tutarlı olması bu dört temel prensip içerisinde sayılmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016:134).

Karakter tutarlılığını sağlayan bazı ilkeler bulunmaktadır. Bu konuda Rimmon-Kenan *tekrar, benzerlik, tezat ve çıkarım/gerektirme* gibi dört ana ilkeden söz etmektedir. Karaktere ait bir davranışın tekrar edilmesi ya da değişik durumlarda aynı davranışların gösterilmesi karakterin özelliğidir. Farklı durumlarda da aynı davranışı sergilemek, yine karakterin bir özelliğini göstermektedir. Tezat ise karakterin çelişkili davranışlarda bulunmasıdır. Bu durum karakterin kişiliğindeki tezatlığı sergilemektedir. Karakter hakkında çıkarım yapmak ise ilk olarak fiziksel özelliklerin psikolojik bir duruma işaret etmesidir. İkinci olarak ise psikolojik özelliklerin psikolojik bir durumu göstermesidir.   nc s  ise hem fiziksel hem psikolojik özelliklerin yine psikolojik bir durumu ifade etmesidir (Dervişcemaloğlu, 2016: 150-151). Buradan sonra da karakterleştirme tekniklerine kısa bir giriş yapmak yararlı görülmektedir.

Karakterleştirme anlatıcı tarafından ya da kurmaca içindeki başka bir karakter tarafından yapılabilir. *Fig ral karakterleştirme* ya karakterin kendince yapılmakta ya da metindeki başka bir karakter tarafından yapılmaktadır. Anlatıcının karakterleştirmesinde karakter, anlatıcının kendisidir (Dervişcemaloğlu, 2016:153, Jahn, 2015:113). Temel ayırım, *açık ve kapalı karakterleştirme*  zerinedir. *Açık karakterleştirme* ima ile olmaktadır. Karakterin davranışları, konuşması, fiziksel özellikleri, giyimi, aksesuarları ile yapılmaktadır (Jahn, 2015:114-115, Dervişcemaloğlu, 2016:153-154). Karakter teorileri

ya da teknikleri yazılı anlatılar için oluşturulmasıyla beraber sinema filmleri de bu teorilerinden ve tekniklerinden yararlanmıştı.

AKİ KAURİSMÄKİ SİNEMASI

Aki Kaurismäki yönetmenliğe F.M. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanını sinemaya uyarlayarak başlamıştır. Andersen masallarından *Kibritçi Kız (Tulitikkutehtaan Tyttö)*, Shakespeare'in *Hamlet* oyunundan uyarladığı *Hamlet İş Dünyasında (Hamlet Liikemaailmassa)* ve Henri Murger'in aynı adlı romanından uyarlanan *Bohem Hayatı (Boheemielamaa)* gibi çalışmaları onun genel olarak uyarlamalar üzerine eğildiğini göstermektedir. Kaurismäki'nin filmlerinde sıklıkla işçiler, kaybeden insanlar konu edilmiştir.

Aki Kaurismäki'nin özgün sinema dili, filmlerindeki kara mizah, melankoliye sahip kaybeden insanların öyküleri ilk filmlerinden itibaren görülebilmektedir. İlgi alanı global kapitalist dünyada yalnız kalan ve kaybeden bireydir. Filmlerindeki donuk, kaybeden, alkolik ve melankolik karakterler değişen kültüre karşı gelişen tepkisini göstermektedir. Karakterleri çoğu zaman bir eylemde bulunmamaktadırlar. Filmlerine konu olan ana sorun Finlandiya'nın hızlı geçirdiği kültürel değişimdir. 20. yüzyılın sonlarında köyden kentte olan göç nedeniyle gelişen kültürel değişimler bazı sorunlar ortaya çıkarmıştır. Kentli aydın insanlar ile kırsal halk kentte bir araya gelmiştir. Aki Kaurismäki'nin filmlerinde uyumsuz insan tipleri onun filmlerindeki karakterlerin temelini oluşturmuştur (Algan, 2015:136-137). Kaurismäki kendi toplumunda yaşanan kültürel değişimi ve etkilerini filmlerinde yansıtmıştır.

Aki Kaurismäki Sinemasında Üstkurmaca Olarak Uyarlama

Üstkurmaca (metafiction), üstü/ötesi anlamındaki *meta* ön eki ve kurmaca anlamındaki *fiction* kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. *Meta* eki, kendisini işaret etme, kendinin kurgu olduğunun bilincinde olma, *üstü/ötesi* anlamıyla tiyatrodan (metatiyatro) ya da öykülü kurmaca filmlerde de kullanılan bir terimdir (Krysinski, 2014: 74). Kurmacanın terimsel olarak karşılığı yaşanmamış olaylara ve gerçekliği olmayan karakterlere denk gelmektedir. Bu terimden yola çıkarak sinemanın bir anlatı sunması ve bu da gerçek dünya ile kurmaca arasında bir sınırın olduğunu göstermektedir. Üstkurmaca söz konusu olduğunda ise gerçek dünya ile kurmaca iç içe geçmektedir. Gerçek ve kurmaca arasında keskin bir ayrım söz konusu değildir (Çakır, 2019: 12-13).

Aki Kaurismäki sinemasının önemli özelliklerinden biri filmlerinin çoğunun uyarlama olmasıdır. İlk filmi *Suç ve Ceza* romanının uyarlamasıdır. Kaurismäki sinemanın imkanlarını kullanarak var olan eserleri sinemaya uyarlayarak onları dönüşüme uğratmıştır. Uyarlamalarında üstkurmaca denilebilecek bir anlatı oluşturmuştur.

Hamlet filmindeki karakterler bir kurmaca içerisinde olduklarının farkındadırlar. Uyarlandıkları eseri okumuş ve biliyor gibi hareket etmektedirler. Bu durum açık bir şekilde izleyiciye gösterilmemekte, ima edilmektedir. Eseri okumuş olan izleyicinin anlayabileceği şekilde yapılmaktadır. Filmde anlatı düzeyleri karmaşıktır. Hamlet ve anlatıcı birbirine karışmaktadır.

Kaurismäki'nin *Hamlet*'inde, oyunun tersine Hamlet babasını öldürmektedir. Filmde izleyiciye bu bilgi verilmemektedir. Hamlet babasını kendisinin öldürmesine rağmen bir *Hamlet* oyunu içerisindeymişçesine olay örgüsünü takip etmektedir. Filmin sonlarına doğru bu bilgi izleyiciye verilmektedir. Kaurismäki, *Hamlet* uyarlaması içerisinde bir *Hamlet* uyarlaması daha ortaya koymuştur. Hem anlatıbilimin kavramlarından biri hem de sanatın bir kavramı olan yavru anlatı (mise en abyme) oluşturulmuştur. Filmde Hamlet şoförü tarafından öldürülmüştür. Hamlet şoförünün kız arkadaşını öpmeye kalkışmıştır. İntikam öyküsü olarak *Hamlet* uyarlaması tam olarak bu noktada gerçekleşmektedir.

Tiyatro oyununda *Hamlet*'in amcasının cinayet işlediğini anlayabilmek için oyuncular tutarak bir oyun hazırladığı sahne üstkurmacaya bir örnek oluşturmaktadır. Aki Kaurismäki de bu sahneyi aynen

kullanmaktadır. Filmde, Hamlet cinayeti kendisinin işlemiş olmasına rağmen amcasına bu oyunu oynamaktadır. Filmde bir Fin olan Hamlet, zehirleyerek babasını öldürmüştür. Bu durum izleyiciye açıkça verilmemektedir. Hamlet cinayet işleyen kendisi olmasına rağmen amcasına bu oyunu düzenlemiştir. Düzenlenen oyun, Aki Kaurismäki'nin Shakespeare'den aldığı bir üstkurmacadır. İzleyici Hamlet'in amcasıyla beraber bu oyuna düşmektedir. Hamlet amcasına küçük dozlarda zehir vermektedir. Ölüm aniden olmamıştır. İzleyici ve Hamlet'in amcası filme ait olan, Hamlet'in oluşturduğu üstkurmacanın içerisine girmektedir.

Hamlet İş Dünyasında (Hamlet Liikemaailmassa, Aki Kaurismäki, 1987)

Sinopsis: Hamlet İş Dünyasında, William Shakespeare'in Hamlet adlı oyunundan uyarlanmıştır. Aki Kaurismäki, Hamlet'i Helsinki'nin sanayi bölgesine taşımıştır. Fin Hamlet, kendisini şirket içi güç savaşlarının içerisinde bulacak ve babasının katilini bulmaya çalışacaktır.

Dönüştürülen Bir Karakter Olarak Hamlet

Film serbest bir uyarlama gibi gözükse de Shakespeare'in Hamlet'indeki aynı olaylarla ilerlemektedir. Diyaloglar ve karakter isimleri de değiştirilmemiştir. Kaurismäki'nin Hamlet'ini serbest bir uyarlama yapan ise bir karakter olarak Hamlet'in Kaurismäki tarafından dönüşüme uğratılmasıdır.

Shakespeare'in Hamlet isimli oyunu intikam üzerine kuruludur. Oyundaki diğer bir karakter olan Claudius tarafından bakıldığında ise tahtı ele geçirme öyküsüdür. Özdeşleşme filmde Hamlet ile sağlanmaktadır. Claudius, oyunda yaptığı kötülükler nedeniyle ölmüştür. İzleyici, Hamlet'in intikam planını takip ederken bir bakıma olacakları tahmin etmektedir. Hamlet'in ölümü, planladığı intikamının sonuçlanması ve yaşadığı acının bir ödülüdür. Hamlet'in ölmesi beklenilmedik değildir. Perde arkasına saklanmış halde ölen Polonius'un ölümü ise şaşırtıcıdır. Ölümü planlanmamıştır. Bir anlamda da trajikomiktir. Hamlet oyunu hakkında yapılan bu açıklamalar Kaurismäki'nin Hamlet filminin karakterlerini anlayabilmek için önem taşımaktadır.

Kaurismäki'nin Hamlet'inin yaşadığı yer Helsinki'nin sanayi bölgesidir. Oyundaki krallık ya da saray mekânı filmde izleyici karşısına fabrika ortamı olarak çıkmaktadır. Hamlet bu yeni mekânında bir patronur. Oyundaki güç savaşının ve entrikaların döndüğü ortam artık bir krallık değildir. Ortak işletilen bir aile şirkettir. Kaurismäki, Shakespeare'in Hamlet'inin olay örgüsünü, karakterlerini ve intikam hikâyesini değil, Hamlet karakterini bağlamından koparmayı hedeflemiştir. Sadece Hamlet karakterini değiştirmek istemiştir. Hamlet'in değişmesiyle hikâyede de değişimler olmaktadır.

Hamlet oyununu okumuş bir izleyici filmin açılış sahnesinde Hamlet'in babasının birisi tarafından zehirlenerek öldürüldüğü anlamaktadır. Kaurismäki, filmi izleyeceklerin Shakespeare'in Hamlet oyununu bildiğini düşünmektedir. Kaurismäki de izleyici de bir kralın onun yerine geçecek biri tarafından öldürüleceği bilgisinden hareket etmektedir. Sinemanın anlatım olanakları burada kendini göstermektedir. Kaurismäki, sinemanın mimetik anlatımı sayesinde birisinin zehirlendiğini göstermektedir. İzleyiciyi aslında burada oyuna getirmektedir. Hamlet, babasını masasında uyuyor zanner, üzerini örter. Biryandan da elindeki salami yemektedir. Hamlet, babasının masasının altına düşen bardağı eline alır. Görüntü olarak bir kanıtı yok etmeye çalışmaktadır. Sinema seyircisi için bu tür sahneler bir film klişesi olarak suçlunun kanıtları yok etmeye çalışması anlamına gelmektedir. Kaurismäki, tam bu noktada izleyicisinin aklına Hamlet'in babasını öldürdüğü düşüncesini sokmaktadır. Oyunda hayaletin işlevine benzer bir şekilde yönetmen bu kez cinayet konusunda Hamlet'in üzerine dikkat çekmektedir.

Babanın (patronun) ölümünden sonra Ophelia ve babası Polonius tanıtılmaktadır. Oyunda da olduğu gibi Hamlet, Ophelia ile yakınlaşmaktadır. Karşıt karakter olarak Hamlet'in şoförü ve kız arkadaşı gösterilmektedir. Şoför ve kız arkadaşı, orjinal metinde bulunmamaktadırlar. Aki Kaurismäki'nin sinemasında işçi sınıfının önemli bir yeri vardır. Bu karakterler filmin gidişatını değiştirecektir.

Hamlet'in annesi Hamlet'in amcası Klaus (Clauidus) ile evlenmek istemektedir. Klaus şirketin başına geçer. Anne, Rosencrantz ve Guildenstern'e Hamlet'le ilgilenmelerini söyler. Oyunda olduğu gibi Hamlet ile babasının hayaleti konuşurlar. Hayalet, bir cinayete kurban gittiğini söyler. Hamlet, oyundaki Hamlet gibi intikam hissiyle dolmaz, hayaleti umursamaz. Hayalet olarak görünen babanın/patronun talebi intikamının alınmasıdır. Hamlet ve hayalet arasındaki konuşma şu şekildedir:

Hayalet: Beni hor görme ve dikkatle dinle. Ben babanın ruhuyum. Günahlarım yüzünden gönderildiğim cehennem o kadar sıcak ki arada sırada serinlemek için gizlice kaçıyorum. Seni çok fazla düşünmesem de babanı, öldürülmesinin intikamını alacak kadar sevdiğine inanıyorum.

Hamlet: Öldürülmek mi?

Hayalet: Kesinlikle sersem. Soruşturma tam bir maskaralıktı.

Hamlet: Devam et, hava soğuk ve yemeğe geç kalmak istemiyorum.

Hayalet: Hevesli görünüyorsun. Sabah olmak üzere ve ben cehenneme dönmek zorundayım. Ama ondan önce ne yapman gerektiğini söyleyeceğim. (Kaurismäki, 1987)

Shakespeare'in Hamlet'inde ise farklıdır:

Hemen anlat bana. Anlat ki,
Düşünce hızıyla, aşk duyguları gibi kanatlanayım,
Fırlayıp gideyim öcünü almaya. (Shakespeare, 2007: 69)

Kaurismäki sinemasının ana özelliklerinden bazıları bu sahnede ortaya çıkmaktadır. Onun filmlerindeki karakterler olaylara fazla tepki vermemekte, hiçbir şey için acele etmemektedirler. Aile bağları ise zayıftır. Kaurismäki'nin Hamlet'i, Hamlet'in öyküsünden haberdar biri gibi davranmaktadır. Hayaleti gördüğünde çok şaşırılmamakta, yemeğe gecikmek istemediğinden ve havanın soğuk olduğundan söz etmektedir. Bu yaşananları, bilinen ve sıradan bir olay gibi karşılamaktadır.

Filmdeki karakterleri ve konumlarını anlayabilmek için önemli bir diyalog da Shakespeare'in Hamlet'indeki Horatio'yu hatırlatan şoför Simo ve Hamlet arasında geçmektedir. Toplantıya girmeden önce spor yapan Hamlet yanındaki şoförü Simo ile konuşmaktadır:

Hamlet: Bugünkü toplantı ilginç olabilir. Ne yazık ki sen gelemiyorsun. Senin gelmene engel olan, işçi sınıfından olman. Biz, üst sınıf insanların gittiği hoş yerlere gelemezsiniz.

Simo: Bu yüzden hep bunalımdayım.

Hamlet: Şaka mı yapıyorsun?

Hamlet: Simo, bu arada toplantıyı istediğim şekilde -tanrı olarak- bitirdikten sonra tuhaf davranmaya başlırsam endişelenmemelisin. Bu sadece belirli bir amaca ulaşmak için yapılan bir gösteri.

Simo: Neden yaptığın şeylerin beni ilgilendirdiğini düşünüyorsun? Ben sadece araba kullanmayı seviyorum. Bir de Helena'yı seviyorum.

Hamlet: Ama hala diğerleri gibi, iyi bir şeyler yapmak istiyorum insan olarak. Sabahları ilk iş ne yaparım biliyor musun?

Simo: Umurumda değil.

Hamlet: Kusarım. İşte bu kadar kötü hissediyorum. (Kaurismäki, 1987)

Filmdeki önemli bir kırılma noktası ve orijinal oyunda olmayan bir intikam öyküsünü de filme katan Hamlet'in, Simo'nun kız arkadaşı Helena'yı öpmeye kalkışmasıdır. Hamlet öyküsü tam bu noktada farklılaşmaktadır. Simo'nun Hamlet'in burjuva ahlakı ile sorunu yoktur. Simo en çok işini ve kız arkadaşını sevmektedir. Bu olaydan sonra Hamlet'e kinlenmektedir. Hamlet istediklerine kolayca sahip olacağına inanmaktadır. Hamlet bir anlamda işçi sınıfının öfkesiyle karşılaşmaktadır. Filmde orijinal Hamlet öyküsünün dışında kalan bir olay daha gerçekleşmektedir. Diğer bir kırılma noktası da Laertes ve Claduis'un Hamlet'e oynadığı oyunun başarısız olmasıdır. Burada da Kaurismäki bize kendi Hamlet'ini göstermektedir.

Ölen babasının yere düşen bardağını alıp temizleyen Hamlet seyirciye cinayet işlediğine dair bir şüphe bırakmaktadır. Gerçekte babasını öldürenin kendisi olduğu Simo ile olan diyalogundan anlaşılmaktadır. Hamlet, şirketin yönetimini ele geçirdikten sonra şirketi satacağını söylemektedir. Simo'ya:

Hamlet: Birkaç baş dönmesi geçirdim, son zamanlarda normalden daha çok yememe rağmen, iştahımla ilgili bir sorun yok. Ama ne kadar yemiş olsam da kendimi aç hissediyorum. Açlık... Biraz garip değil mi? Her neyse, düşüncelerimi toparladım. Her şeyi Wallenberg'e satacağım. Klaus'un güce olan tutkusu takdire değer. Ama aslında o, katıksız bir kemirgendi. (Kaurismäki, 1987)

Hamlet'in güçten ve açlıktan bahsederken karşısında Simo olması oldukça anlamlıdır. Simo, tepkisiz bir şekilde Hamlet'i izlemektedir.

Hamlet: Ruhumu yatıştırmak ve kalbimi ağırlığından kurtarmak istiyorum. Bana ihanet edemezsin, seninle çocukluktan beri arkadaşız. Babamın nasıl öldüğünü biliyor musun?

Simo: Klaus zehirledi onu.

Hamlet: Yanlış. Ben Yaptım. Kalbinin yavaş yavaş güçsüzleşmesi için Klaus, ufak dozda zehir veriyordu ona. Babamla iyi geçinemedim. Bu yüzden Klaus'a izin verdim. Nihayet, beklemekten sıkıldım ve kendim ilgilenmeye karar verdim. Klaus'un zehiri sakladığı yeri keşfettim. Bir gece ondan önce gizlice içeri girdim ve şişenin içindekini daha güçlü bir maddeyle değiştirdim. (Kaurismäki, 1987)

Simo, bu itirafı duyduktan sonra kendisine ve Hamlet'e içki hazırlar. Simo Hamlet'in bardağına gizlice zehir koyar ve onu zehirleyerek öldürür. Böylece yeni bir intikam öyküsü ve yeni bir Hamlet ortaya çıkmıştır denilebilir. Yeni Hamlet, işçi sınıfına dahil bir Hamlet'tir. Kaurismäki, filmlerinde daima işçi sınıfını anlattığı gibi Hamlet uyarlamasında da yine işçi sınıfına dair bir hikâye anlatmıştır. Simo bu cinayeti Hamlet gibi güce sahip olmak için işlememiştir. Hamlet'in kendi kız arkadaşını elinden almak istemesi ve onu küçümsemesi intikamının nedenleridir. Simo, Hamlet'in masasına oturup sözleşmeyi yırtar. Simon, kız arkadaşını ve köpeğini alarak oradan gider. Yeni Hamlet Helsinki'nin banliyösünde kız arkadaşı ile birlikte bir kaçak hayatı yaşamaktadır.

SONUÇ

Aki Kaurismäki'nin Hamlet uyarlamasında, Kaurismäki'nin kendi oluşturduğu Hamlet karakterleri ve Hamlet oyunları söz konusudur. Bunların, filmin başkarakteri olan babasını öldüren Hamlet, Hamlet'i öldürerek intikam alan Simo ve izleyicinin bildiği filmde takip etmeyi düşündüğü Hamlet karakterleri olduğu iddia edilebilir. Filmdeki farklı Hamlet oyunlarına baktığımızda ise bir uyarlama eser olarak Hamlet İş Dünyasında, filmin başkarakteri Hamlet'in kurmaca içerisinde kurmaca yarattığı Hamlet oyunu, izleyicinin izlediği ve aklındaki Hamlet oyunu ve arka planda Simo'yla birlikte gelişen yeniden inşa edilmiş bir Hamlet oyunu olmak üzere dört oyunla karşılaşmaktayız. Bu filmde izlenen çok katmanlı kurmaca yapı, farklı anlatı türlerini birbirine bilinçli karıştıran sinematografik bir üstkurmaca örneğidir. Karakterler aracılığıyla yapılan bu üstkurmaca, karakterler tarafından söylenmemekte, fakat ima edilmektedir. İma, dil sürçmeleri ya da kaynak metne yapılan bir atıfla yapılmaktadır. Karakterlerin bu yapısı filmin yapısına hizmet etmekte ve olay örgüsünü çevirmektedir.

Shakespeare'in metninde Hamlet'in şüphelerini açığa çıkarmak için kullandığı yöntem oyun kurmadır. Soruyu doğrudan sormaktansa dolaylı yoldan cevabı aramaktadır. Aki Kaurismäki'nin Hamlet'inde oyun kuruculuk filmin bütününe nüfuz etmiştir. Film, anlatı düzeyleri arasında dolaşmıştır. Filmin başında Hamlet'in bardağı temizlemesi kurulan ilk oyundur. Bununla birlikte izleyici kendi zihninde bir oyuna sürüklenmektedir. Daha sonra Fin Hamlet orijinal eserdeki Hamlet'in yaptığı oyunları yaparak, izleyicinin filmsel düzeye ait olan kurmaca karakterlerle birlikte düştüğü, kurulan ikinci oyundur. Son oyun, Simo'nun Fin Hamlet'i öldürmesi ve arka planda gerçekleşen Simo'nun kurduğu, izleyicinin tanık olmadığı oyundur. Bir Hamlet olarak Simo'nun kurduğu oyun, oyunbozanlıktır denilebilir. Çünkü Fin Hamlet'in kurduğu oyunu bozmuş ve beklenmedik bir sona yol açmıştır. Simo gerçek dünyaya ait bir

Hamlet'tir. Hamlet olan Fin Hamlet ise kendi kurduğu gerçekliğe sahiptir. Fin Hamlet, kendi etrafında yaşanan gerçek intikamın farkına varamamıştır.

Geçmişten günümüze kadarki sürede anlatının unsurları, toplumsal değişimlerle beraber değişmiştir. Sinemanın kullandığı anlatılar bazı yönetmenlerce tükenmiş olarak görününce yeni yollar ve yöntemler aranmıştır. Sinema dilinin çoksesliliği, metinlerarası yapısı değişime ve gelişime oldukça açıktır. Aki Kaurismäki, yaptığı uyarlama filmler ile anlatının olanaklarını ve sınırlarını geliştirmiştir. Filmlerindeki uyarlama karakterler çok katmanlıdır.

Özellikle akademik çalışmalarda sinema bir anlatım aracı olarak ele alınmıştır. Sinemanın dilinin incelenmesi bu dilin değişiminin incelenmesini de getirmiştir. Sinema kendine özgü dilini kurarken var olan sanatların dilinden de faydalanmıştır. Kendine özgü anlatım araçlarıyla da kendi dilini geliştirmiştir. Bu şekilde bir üretim var olan kurmaca karakterlerin sinemayla dönüşmesini de gerçekleştirmiştir. Sinemanın kendi dilini geliştirmesiyle var olan karakterler bazen değiştirilmeden alınmış bazen de bağlamından koparılıp sinemaya uyarlanmıştır. Aki Kaurismäki'nin uyarlama filminde kurmaca evrene ait olan karakterler tekrardan kurmaca evrene ait olan diğer karakterlerle içkin bir durumdadır. Bir üstkurmacanın kurulduğu görülmüş, izleyicisinin kafasındaki uyarlanan orijinal eserin imgesinden yararlanılarak anlatı düzeylerinin ihlali yapılmıştır. İhlal etme durumunun Aki Kaurismäki sinemasının temel özelliği olduğu sonucuna varılabilir.

Aki Kaurismäki, kurmaca bir karakterin, izleyicinin gerçek dünyasına ait olan bir eserin kurmaca evrende de var olduğunu düşünerek karakterlerini ve izleyicisini sanki bir kuklaya çevirmiştir. Filmin sadece bir uyarlama olmadığı söylenebilir. Kurmaca evrene ait filmsel düzeydeki karakterin kendi hayatının da başka bir eserin uyarlaması olduğu görülmüştür. İzleyicinin, karakterin hangi Hamlet olduğunu anlayabilmesi için bulmacayı çözmesi gerekmektedir. Bulmaca çözüldüğü zaman görülmektedir ki Aki Kaurismäki karakterini, karakter de izleyicisini, izleyici de kaynak esere ait olan orijinal karakteri sanki iplerle oynatmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akyürek, F. (2008). *Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak*. MediaCat Kitapları.
- Algan, N. (2015). Aki Kaurismäki: Kuzey Avrupa'da İşçi Sınıfının Öykücüsü. F. Başaran (Ed.), *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (s. 135-147) içinde. Yordam Kitap.
- Aristoteles. (2015). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Çev. Samih Rifat, Can Yayınları.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. Pan Yayıncılık.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çev. Özgür Yaren, De ki Yayınları.
- Çakır, S. (2019). *Ümit Ünal Filmlerinde Özdüşünümsellik*. (Tez No. 553770) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi]
- Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. (Tez No. 87036) [Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi]
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. Dergâh Yayınları.
- Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür, Adam Yayıncılık.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları.
- Kırel, S. (2004). Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı?. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (1), 115-134.
- Miller, W. (2009). *Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin*. Hayalbaz Kitap.

- Ranci re, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*.  ev. Yunus  etin, Metis Yayınları
- Shepherd-Barr, K.E. (2016). *Modern Dram Sanatı*.  ev. Beliz G u bilmez, Dost Kitapevi.
- Taylor, N. ve Thompson, A. (2006). *Hamlet: The Arden Shakespeare*. Thomson Learning.
-  nal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. Hayalperest Kitap.
- Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İŞler?*.  ev. Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları.

ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞANIN İZLERİNE DAİR BİREYSEL SÖYLEMLER

Mehtap PAZARLIOĞLU BİNGÖL
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
mehtap.bingol@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9979-2604>

<i>Atıf</i>	Pazarlıoğlu-Bingöl, M. (2022). Çağdaş Sanatta Doğanın İzlerine Dair Bireysel Söylemler. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 136-154.
-------------	--

ÖZ

Doğa, sınırsız farklı biçimleri ile her zaman sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde doğa, bünyesinde barındırdığı matematik ve geometri içeren sonsuz düzeneği ile öğretici bir kimlik de taşımaktadır. Sanat yapıtlarında doğa çözümlmelerine Rönesans'tan güncel sanat akımlarına kadar hemen hemen her dönem rastlanılmaktadır. Empresyonizm ile 1870'li yıllarda doğanın kompozisyonları değişen ışık değerleri göz önünde bulundurularak anlık olarak resmedilmiş ve Kübizimde ise doğa geometrik bir çözümlleme ile ele alınmıştır. Art Povera'da (yoksul sanat) sanat dünyasına doğadan gelen gerçek nesnelerin katılımıyla, geleneksel olmayan malzemeler sanata dahil edilmiş, Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat, Yeryüzü Sanatı gibi yeni sanat hareketleriyle insan-doğa ve yaşam ilişkileri sorgulanmaya başlamıştır. Bu bağlamda doğayı odağına alan sanatsal ifadelerde hem doğal çevrenin tahribatına yönelik bir farkındalık oluşturmaya çalışılmış hem de doğanın kendisi üzerinde doğaya yapılan müdahalelerle kavramlar/fikirler öne sürülmüştür. Çalışmanın amacı, çağdaş sanatta doğaya yönelik çözümlmelere odaklanan sanatçıların eserleri üzerine okumalar gerçekleştirmektir. Araştırma bu kapsamda Nils Udo, Anna Garforth, Yong Ju Lee, Katerina Apale, Shona Wilson, Catriona Pollard ve Georgia O'Keeffe'nin sanat anlayışlarına odaklanmaktadır. Ayrıca, araştırmacı tarafından yapılan eserlerdeki doğaya yönelik izler, biçim ve içerik yönünden açıklanmaktadır. Makalede betimsel yöntem ve tarama modeli kullanılarak, durumlar üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmadan elde edilen bulgular olduğu gibi sunulmaya çalışılmıştır. Çalışma, hem birebir doğayı deneyimleyen sanatçıların yapıtlarını ve doğadan esinle/yorumla görsel biçime dönüşen eserleri analiz etmek hem de doğanın sanattaki yansımalarını ortaya koyabilmek açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Resim, Doğa, Soyutlama.

INDIVIDUAL DISCOURSES ON TRACES OF NATURE IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

Nature has always been a source of inspiration for artists with its unlimited different forms. From this point of view, nature carries an instructive identity with its infinite mechanism that includes mathematics and geometry. Nature solutions in works of art can be found in almost every period, from the Renaissance to contemporary art movements. With Impressionism, the compositions of nature in the 1870s were instantly depicted by taking into account the changing light values, and nature was handled with a geometric analysis in cubism. In Art Povera (poor art), with the participation of real objects from nature to the art world, non-traditional materials were included in art, and human-nature

and life relations began to be questioned with new movements such as Land Art, Environmental Art, Ecological Art, Earth Art. In this context, in artistic expressions that focus on nature, it has been tried to create awareness about the destruction of the natural environment and concepts/ideas have been put forward, with the interventions made on nature itself. The aim of the study is to perform readings on the works of artists who focus on the analysis of nature in contemporary art. In this context, the research focuses on the artistic understanding of Nils Udo, Anna Garforth, Yong Ju Lee, Katerina Apale, Shona Wilson, Catriona Pollard and Georgia O’Keeffe. In addition, traces of nature in the works made by the researcher are explained in terms of form and content. In the article, the findings obtained without making any changes on the situations were tried to be presented as they were, by using the descriptive method and scanning model. The study is important both in terms to analyzing the works of artists who have experienced nature and the works inspired by nature/transformed into visual form with interpretation, as well as revealing the reflection of nature in art.

Keywords: *Contemporary Art, Painting, Nature, Abstraction.*

GİRİŞ

Doğa, kendi içerisinde sanatsal bir boyut taşımaktadır. Sanatın başlangıcından günümüze sanatçılar doğayı taklit ederek yeni görme biçimlerini geliştirmişler ve özgün sanat yapıtları üretebilmişlerdir. Ağaçlardan dağlara, denizlerden bulutlara kadar doğanın bünyesinde sonsuz çeşitlilikte biçim ve değişim bulunmaktadır. Bu çeşitlilik sanatçıların en büyük ilham kaynağıdır. Doğa alışılmışın sınırlarını aşan bir geometriye sahiptir. Doğadaki bu uzamsal ilişkilerin bir yansıması olarak eserlerde öklid ya da öklid dışı geometrilerin de oldukça sık kullanımına rastlanmaktadır. Desen çalışmaları sanat dallarının temelini oluştururken geometri kuralları da desenin temelini oluşturmaktadır. Özellikle heykel, resim, seramik, grafik sanat dallarında fibonacci sayı dizilimlerinden yararlandığı görülen yapıtlar, doğaya ait nesnelere özlerinden oluşturulmuş esinlenmeler olarak değerlendirilebilir.

Doğanın içerisinde yaşayan insanların doğadan bağımsız olabilmeleri mümkün değildir. Doğa ve insan arasında doğrudan ya da dolaylı olarak belirli bir iletişim biçimi bulunmaktadır. Bu anlamda sanat tarihine bakıldığında sanat eserlerine yansıyan doğa formları görülebilir. Sanayi toplumu ile birlikte insanların doğaya müdahaleleri artmış ve doğanın kontrolü söz konusu olmaya başlamıştır. Özellikle yeni sanat biçimlerinde sanatçılar doğa zemininde üretimlerini gerçekleştirmekte ya da doğa sanata dönüşebilirken, bazı yapıtlarda ise sanat eserlerinin doğa içinde biçimlenmesi olasılıkları görülmektedir (Yeldan, 1).

Tarih boyunca insanlığın doğanın kaynaklarını sorumsuzca/sorgusuzca tüketmesi sebebiyle doğaya ait olan insan, doğanın canlı yapısını bozup onu yok etmeye yönelik davranışlarda bulunmaktadır. İnsanın yaptığını yine insan farketmiş ve sanat aracılığıyla bu tahribata bir başkaldırı niteliği taşıyan sanatsal eylemlerde bulunmuştur. 20. yüzyıla denk gelen bu sanat seslenişleri, endüstrileşme, orantısız kentleşme, hızlı nüfus artışı sonucu ortaya çıkan yeni tüketim bilincini sorgulamakta ve çevrenin korunmasına yönelik bir yapılanma içermektedir (Kayahan ve Çevik, 2021: 3).

Doğal kaynakların kontrolsüz bir biçimde kullanılması, iklim değişikliği gibi çeşitli değişimleri meydana getirmekte ve insanların kendi hataları sonucu kendi yaşamlarını olumsuz yönde etkileyen doğal akışın bozulmasına sebep olmaktadır. Çevre bilinci gelişmeden gerçekleşen tüketim anlayışı doğanın öz yapısını değiştirirken insanların yaşam kalitelerini de kötü yönde etkilemektedir (Oğurlu, Türkoğuz ve Aksu, 2018: 264). Çevreye yönelik bir farkındalık kazandırmak sanatçıların yeni bir söylemi niteliğinde eserlerde okunmaktadır.

1900 öncesi sanatta doğanın kullanımı manzara eserlerin görülmesi ile varlığını sergilerken, günümüze ulaşan süreçte doğanın kendi bünyesinde ekolojik çözümlerle karmaşık yapıtların ortaya çıktığı görülmektedir. Özellikle 1960’lı yıllar ile birlikte çevre kirliliğine duyulan tepki, yeni sanat biçimlerini

beraberinde getirmiş ve doğanın/çevrenin korunması bilincinin oluşturulmasına yönelik önemli bir rol üstlenerek sanat çalışmaları yeni içerik ve formlarda belirmiştir (Aydın ve Zümrüt, 2013: 54-55).

Doğa, yaratılışı itibarıyla kendi bünyesinde belirli bir düzen ve dizilime sahiptir. Belirli alanlarda sonsuz oluşumlar görülmektedir. Doğaya dair bu eşsiz dizilimler cebirsel ve geometrik çözümlerle ifade edilebilirken, doğayı açıklayan bu geometri fraktal geometri olarak tanımlanmaktadır. Fraktallar, altın oran, simetri ve kaosu da barındıran, sonsuz bir döngüde kendini yineleyen dizilimler olarak ifade edilebilir. Doğanın gizemli döngüsü ve bu fraktal yapısı sanatçıların doğa çözümlerini özgün bir dille ele almalarını sağlayacak sonsuz olasılıklar oluşturmaktadır (Cengiz, Uluşık ve Kara, 2020: 563).

Andy Goldsworthy, sanatsal bir ifade biçimi olarak ortaya koyduğu doğayı kendine özgü bir anlatım dili ile yorumlamaktadır. Mevsimin değişen koşullarında doğa bünyesinde gerçekleşen her bir iz onun sanatının önemli yapıtaşlarıdır. Yağmurun bir nesne/özne etrafında bıraktığı lekeden, kurumuş yapraklar ya da ağaç dalları ile oluşturduğu düzenlemelere kadar doğaya ait her bir detayı sanatsal bir söylem olarak gösterebilmektedir. Doğaya ait nesnelere doğanın yaşayan canlılığı bağlamında değerlendirilerek, oluşum sürecine yağmur, sis, kar, hava, rüzgar gibi dinamizm hatlarını dahil etmekte ve sanatını doğa-sanat bileşkesinde ortaya koymaktadır. Doğayı sanatının merkezine yerleştiren sanatçı, doğaya ait olan ile doğada sanat yapıtı üretmekte ve doğanın yaşamsallığını sanatsal kaygılarla görsele dönüştürmektedir.

Yeryüzü sanatı, Çevresel Sanat, Doğa Sanatı, Ekolojik Sanat gibi farklı başlıklarda ele alınan yeni sanat biçimlerinde doğa bir sanat eseri olarak ele alındığı gibi aynı zamanda sanat mekânı olarak da değerlendirilmektedir. Bu anlamda geleneksel sanat yöntemleri dışında gerçekleşen sanat yaklaşımlarında çoğu zaman ekosisteme odaklanmış özgün çözümler görülmektedir. Bu ifade biçimlerinde sanatçı, mimar, mühendis, biyolog ve daha farklı alanlardaki insanların işbirliğinde gerçekleşen disiplinlerarası projeler dikkat çekmektedir (Kayahan ve Çevik, 2020: 34, 36).

Doğada eser üreten sanatçılar, doğanın hızlı ve sürekli değişen koşullarına bir çözüm olarak eserlerinin fotoğrafını çekerek ya da video kaydını alarak kalıcılığını sağlamaktadırlar. Zaman içerisinde kendiliğinden çürüme, bozulma, yıkılma, dağılma gibi doğal etkilere maruz kalabilecek eserlerin belgesi ancak bu yollarla geleceğe aktarılabilir. Gelişen teknoloji insanların hayatlarına kolaylık getirirse de doğanın tahrip olduğu ve temiz çevrenin zarar gördüğü bir döngü başlamıştır. Bu noktada sanatçılar tüketim odaklı yaşantılarda doğanın uğradığı zarara ya da doğal dengenin bozulmasına ilişkin bir farkındalık oluşturabilmek adına doğayı sanat mekânı olarak değerlendirirken, doğanın kendisini de esere dönüştürebilmektedirler.

Çağdaş sanat, teknoloji ve bilimsel gelişmeler ışığında ele alındığında sanatçıların doğadan esinlenerek, etkilenecek, doğayı koruma ve doğanın farkında olunmasına odaklanarak doğayı sanatın öznesi konumuna getirdikleri görülebilir. Çevreye yönelik tüm tüketim biçimleri ve çevresel kaynakların kontrolsüz tüketimine yönelik eleştirel söylemler sanatçıların odağında yer almaktadır. Bu anlamda doğaya dair gerçekleştirilen tüm güncel sanat pratiklerinde insan-doğa ilişkisi yeniden sorgulanarak ele alınmalıdır (Kayahan ve Çevik, 2020: 44-45).

Sanatçılar doğaya dair izleri, yeryüzü biçimlerinde ritmik yapıları, benzerlikleri ve doğanın açıklamasına dair sembolik dili belirli metaforlarla görsel olarak ifade etmişlerdir. Özellikle 1960 sonrası birbiri ardına gelişen sayısız sanat akımı ifade olanaklarının çeşitlenmesine sebep olmuştur. Sanatçılar doğaya ait biçimleri birebir yansıtmaktansa, hareket halinde olan canlı doğanın anlamını irdeleyip çözümlenmeye çalışarak özgün yorumlarıyla farklı anlatımlar ortaya koymuşlardır (Boynukalın, 2017: 1321).

Fraktal yapılar, doğanın sonsuz olanağı içerisinde ulaşmak mümkündür. Sınırsız bir örüntüye sahip fraktal yapılar, hücrelilikten tüm dünyaya uzanan biçimler olarak belirirken, doğanın bu matematiksel ağını çözebilmek üzere günümüzde dijital teknolojilerden de yararlanılmaktadır. Fraktal geometri, mimari alanında etkili yapıların ortaya çıkmasında büyük bir öneme sahiptir. Leonardo da Vinci'nin hayvan-bitki eskizlerinde ve insan vücudu çizimlerinde, matematik ve sanat ilişkisinin belirgin bir şekilde görüldüğü birim artı sistem, altın oran, fraktal örüntüler dikkat çekmektedir (Cengiz, Uluişik ve Kara, 2020: 567-568).

Çağdaş sanatta endüstri çıkmazı olarak da değerlendirilebilecek doğaya dair bir saldırıdan söz edilebilir. Bu anlamda Amerikalı sanatçılar doğanın tahribatına yönelik eserlerinde metaforik yaklaşımlar sergilemişlerdir. Yeryüzü, estetik amaçlar için ele alınabilecek bir mekân olmanın yanı sıra sosyal, psikolojik ve teknoloji alanlarında bağlantıların yansıtılabileceği, içinde tarih/efsaneler barındıran, hayatın canlı yüzünü gösteren metaforik bir zemin sunmaktadır. Bu yapıyla doğaya ait her bir biçim sanatçıların eserlerinde konu olabilmekte ve bu biçimler anlam değişimleri ile özgün ifade biçimlerine dönüşmektedir (Boynukalın, 2017: 1323-1324).

Doğa, insanı da içinde barındıran ve onun da dahil olduğu, canlı ve cansız tüm varlıkları kapsayan geniş bir çerçevede ele alınmalıdır. Zamana bağlı döngüde doğada sürekli etkileşim içindedir. Doğanın değişim ve dönüşümleri içeren hareketli yapısı dolayısıyla zaman kavramını da tanımlamaktadır (Tetikçi, 2010: 3-4).

Gökyüzü ve yeryüzüne ait tüm varlıklar eser üretim sürecine dahil elemanlardır. Doğanın içinde ona ait her ne varsa tümü resmin elemanı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Ağaçlar, kayalar, yapraklar, deniz, bulutlar, taşlar doğal olan tüm unsurlar sanatçının elinde bambaşka bir görsele dönüşerek tekrar doğanın devinim sürecine dahil olabilir. Bu yapılanmada sanat yapıtı doğadan yola çıkarken doğanın içerisinde yer edinerek yine doğanın bir parçası olarak ona geri döner. Doğanın varlıkları insana yaşam alanı sunarken, insanın doğayı değiştiren/dönüştüren çalışmaları da yeniden doğaya dönebilmekte ve bu devingen süreçte insan-doğa bağlantısı süreklilik teşkil etmektedir.

Sanatta varlık gösteren her bir biçim ya da içerik doğadan izler taşımaktadır. Sanatçılar doğaya dair izlenimlerini kendi bakış açıları çerçevesinde yorumlayarak birbirinden çok farklı, özgün eserler ortaya koymaktadırlar. Bu oluşum, insana dair olan ile doğanın uyumlu birleşiminden kaynaklanmaktadır.

Sanatçıların çeşitli dönemlerde doğayı nasıl yorumladıklarına bakılacak olursa birbirlerinden oldukça farklı yapıtlar ortaya koydukları görülecektir. Van Gogh doğaya dair izlenimlerini kendi göz-gönül süzgecinden geçirirken tamamen kendine ait fırça vuruşları ile o güne kadar hiç görülmemiş yeni bir anlatım tekniği ile biçimlendirdiği anlaşılmaktadır. Fransız post-empresyonist ressam Paul Cezanne modern sanatı doğuran gözlemlerinde doğanın geometrik esaslara bağlı kalınarak ele alınması gerekliliğini vurgulamıştır. Ardından Picasso'da doğanın tamamıyla geometrik bir çerçevede ele alınıp yorumlanan Kübizm eserleri görülmektedir. Hemen hemen her sanat alanında görülen doğanın özgün yorumları sanatçıların ruh durumları, kültürel birikimleri, çağın özellikleri gibi değişkenler çerçevesinde değerlendirilmelidir. 1970'li yıllarda Richard Estes, Chuck Close gibi fotogerçekçi sanatçılar, doğaya ait görüntüleri tamamıyla fotoğraf gerçekçiliğinde aktarmaya çalışmışlardır. Bu yapıtlarda doğanın analiz edilmesi, gerçeklik-yansıma üzerine düşündürmek, yüzeysel ile derin olan arasındaki ince ayırmanın fark edilmesi yönünde eleştirel bir yaklaşım söz konusudur.

Rönesans döneminden günümüze değin doğa imgesi sanatsal anlatımlarda kendini göstermektedir. Doğaya dair yorumlar genellikle huzurlu ve sakin uçsuz bucaksız manzaraları ortaya koyan resimlerde görülmektedir. 19. Yüzyıl gerçekçilik akımından izlenimcilğe giden yolda yine doğaya dair izlenimler/ifadeler söz konusudur. 20. ve 21. yüzyıl ise doğa, sanatçıların özgün bakış açıları ile birbirinden çok farklı biçimlerde ve içeriklerde sanat yapıtlarında yerini almaktadır (Toprak, 2018: 3).

ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞA ÜZERİNE SANATÇI OKUMALARI

Nils Udo

1937 yılında Almanya’da doğan Nils Udo, insanların doğadaki tahribatlarına yönelik bir farkındalık yaratmak için çalışmalar gerçekleştirmektedir. Covid-19 Pandemisi ile insanlar doğaya daha fazla özlem duymuş ve toprağın, yeşilin kıymetini daha iyi anlayabilmişlerdir. Doğal ürünlere ilgi her geçen gün artarak devam etmektedir. Udo’nun çalışmaları bir uyandırma çabasıdır.

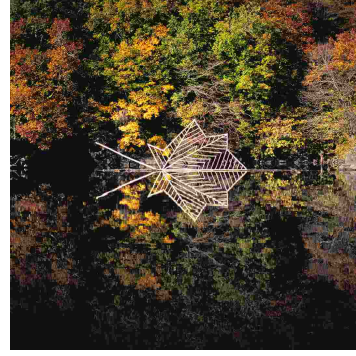
Udo, kariyerine resim ile başlamıştır. Paris’teki atölyesinde uzun yıllar resim yapan sanatçı, doğadan malzemeleri kullanarak çalışmalarına eklemeye başlamıştır. Altmışlı yılların ortalarında Bavaria’daki Alman kırsalına taşınarak, sanatını doğada gerçekleştirmeye başlamıştır. Doğanın tehlikede olduğunu fark ederek çevresel sanat hareketleri çerçevesinde üretimler yapmıştır. Onun sanatı iki farklı kategoride ele alınabilir. Birinci olarak, bir orman ya da bir kumsal gibi dünyanın farklı yerlerinde doğanın içinde yaptığı heykelleridir. Heykellerini sadece bölgenin mevcut doğal malzemelerini kullanarak gerçekleştirmiştir. İkinci kategori için beton ve doğanın tonları arasındaki kontrastla oynayarak mekânlarda, binalarda yaptığı heykelleri ile doğadan bir parçayı şehirlere geri getirdiği söylenebilir. Sanatçı, eserlerini oluşturmadan önce bulunduğu mekânı gözlemleyerek, çevreyi, havayı, ışık ve gölgeyi, farklı bitkileri görmeye çalışarak geçirmekte ardından yerel malzemeleri toplayarak çalışmasına başlamaktadır. Kentsel bir ortamda tıpkı bir mimar gibi düşünerek, çizgileri, etrafındaki binaları ve sanatını zaten var olan bir oluşuma nasıl dahil edebileceğini gözlemleyerek çalışmaktadır. Çalışmalarının asıllarını bir çok insan sadece fotoğraflarından görebilmektedir çünkü yapıtlarını bazen insanların kolay ulaşamayacakları çok uzak mekânlarda yapmaktadır. Udo için doğa kendiliğinden bir sanattır (Art For The Environment, 2016).

Udo’nun 1998 tarihli “Kızıl Kaya Yuvası” başlıklı çalışması, bambu, toprak, portakal, misket limon ile oluşturulmuştur. Çalışma, Britanya’nın eski büyük ormanlarının yok edilmesine karşı çıkmak üzere hazırlanmıştır. Udo, nesli tükenen bitki örtülerinin erezyona sebep olabileceğini ve korunmasının gerekliliğini vurgulamaktadır (Demir, 2020: 26).

Nils Udo, 2000’li yıllardan itibaren, doğal ortamların yumuşak renkli sahnelerini betimleyen resimler de yapmıştır. Sanatçı, insanlığın doğayla ilişkisini ve doğa üzerindeki etkisini inceleyen büyük, bulunduğu bölgeye özel enstalasyonlar da yaratmaktadır. En çok bilinen çalışmaları arasında yerden yükselen düzgün katmanlı çubuklardan oluşan anıtsal kaseler ve kar yığınlarının içine yuvalanmış meyveler bulunmaktadır. Geniş ağaç dikme kurulumları da yapan Nils Udo, fantastik eserlerini dünya çapında 40’tan fazla ülkeye taşımıştır. Mexico City, Yeni Delhi veya Namibya ülkeleri olmak üzere, her coğrafyanın belirli topolojilerinden ilham almaktadır. Enstalasyonları, yaşam döngüsü ve doğal tarih üzerine yansımalar olarak belirlemektedir (Artsy, 21.09.2022).



Şekil 1



Şekil 2

Şekil 1: Nils Udo, Clemson Kili, Çam, Bambu – Yuva, ABD, 2005.

Kaynak: <https://www.nils-udo.com/art-in-nature/?lang=en>

Şekil 2: Nils Udo, Sonbahar Raft VI, Soyulmuş Kestane Dallarını, Douglas Köknar Gövdesi, Fransa, 2012.

Kaynak: <https://www.nils-udo.com/art-in-nature/?lang=en> 21.09.2022

Anna Garforth

Anna Garforth, doğadan aldığı malzemeler ile tipografik çözümlere ulaşmaktadır. “Mossenger” isimli grafiti projesinde Şair Elly Stevens’in bir şiirini yosun malzemesi ile özgün bir dille görsele dönüştürmüştür. Yosunu kullanarak yazı yazan sanatçı, medeniyet ile doğayı birleştirdiğini ve kelimeler kadar yosunların da izleyici tarafından fark edilmek üzere tasarlandığını dile getirmektedir. Garforth, projesi ile insan-doğa ilişkisini sorgularken, şehir yaşantısının bireyleri doğadan uzaklaştırması ve insanın doğaya müdahalesi konularında bir farkındalık oluşturmak istemektedir (Okur, 2009: 32).

Farklı materyalleri bir arada kullanarak özgün tipografik tasarımlar gerçekleştiren Anna Garforth, alanında önemli bir grafik tasarımcıdır. BingBang, Hackney çevresindeki taş duvarlardan toplanan yüzlerde yosun tutamından oluşmaktadır. Big Bang, Londra’daki bir sergi için tasarlanmıştır. Etkileyici dokular ve yeşilin farklı değerlerinden oluşan bir koleksiyondan oluşan parça, doğa ananın güzelliğini ve kırılabilirliğini da hatırlatmaktadır. Garforth, doğal dünyanın insan yapımı dünyayla yenilikçi yollarla nasıl bir arada var olabileceğini etkinlikleri, topluluk projeleri, atölyeler ve kampanyaları ve yosun kreasyonlarıyla göstermektedir. Kuru çiçekler ve yabani yulaf gibi doğal malzemeleri deneyerek bitki temelli sanatın dünyasını çeşitlendirmektedir (Floelondon, Algar, Sophie. (2013) ve Anagli, Mimi. (2021).



Şekil 1



Şekil 2



Şekil 3

Şekil 3-4-5: Anna Garforth, Büyük Patlama, Rus Kulübü / Doğu Londra 2012.

Kaynak: <https://www.floelondon.com/the-big-bang>

Yong Ju Lee

Yong Ju Lee, Seul merkezli Yong Ju Lee Architecture'nin müdürüdür. Çeşitli ölçeklerde ve farklı malzemelerle günlük yaşam için tasarımlar üretmektedir. Eserleri Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi (Seul), Modern Sanat Müzesi (New York) ve Venedik Bienali gibi dünya çapında sunulmaktadır. Sanatçı ayrıca Kore Kamu Mimarisi Ödülü, İF Tasarım Ödülü ve Design Vanguard gibi dünyaca ünlü ödüller almıştır. Yonsei Üniversitesi ve Columbia Üniversitesinden akademik dereceler almıştır. Sanatçı, akademik kariyerine Seul Ulusal Bilim ve Teknoloji Üniversitesi'nde devam etmektedir (Yong Ju Lee, 26.09.2022).

Bireylerin iletişim halinde olabildikleri, toplumsal paylaşımların gerçekleştiği, bilgi/kültür alışverişinin sağlandığı kamusal mekânlar etkileşimli ve sosyal paylaşımlı ortak alanlardır. Farklılıklar bir arada yeni bir bütünlük oluşturabilir (Çevik ve Bingöl, 2021:148). Kamusal alanlar, kamuya ait olan, bireylerin mahrem alanlarının dışında topluluk olarak var olabilecekleri açık ya da kapalı mekânlardır. Bu alanlar insanların bir arada etkileşimde bulunabilecekleri, fikir alışverişlerinin gerçekleşebileceği ve birey olmak dışında birlikte yeni bir bütün oluşturabilecekleri çok kapsamlı, belirli kuralları olan alanlardır (Çevik, Bingöl ve Demirci Şenkal, 2021:681).

Bu açıdan değerlendirildiğinde “Kök Bankı” (Root Bench), Yong Ju Lee Architecture tarafından Seul'deki Hangyang Parkı için tasarlanan ve kamusal alanda yer alan bir enstalasyondur. Bu tasarım kentsel bir mobilya olma özelliği taşımaktadır. Dairesel yapısının çapı yaklaşık 30 metredir. Çimlere yerleştirilen bu halka açık mobilya tasarımı, dinamik bir kök yayılımı göstermektedir. Kuşbakışı görüntüsü ile bir ağacın köklerini anımsatmaktadır. Eğrisel biçimleriyle üzerine oturulduğunda kimi yerlerde yüksek kimi yerlerde ise alçak bir zemin üzerinde konumlanmaktadır. İnsanların oturabilecekleri ya da yaslanarak dinlenebilecekleri alanlar sunulmaktadır. Merkezden yayılan organik şekil mekânsal bir bağlantı oluşturmaktadır. Bilgisayar algoritması ile tasarlanan sanat eseri, üç boyutlu geometrisi ile dinamik bir görüntü ortaya koymaktadır. Yeşil alan içerisinde görsel olarak etkisi oldukça kuvvetli ve mekâna zıt bir biçim yansıtması ile ilgi çekici bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Merkezden dışarıya yayılan tasarımda beton temelli metal çerçeve, ana yapı olarak genel formu desteklemekte ve ahşap kaplama ile yapılandırılmaktadır. Farklı yüksekliklerde tasarlanan eğrisel planında bazı yerler 25 cm. yükseklikte bir çocuk sandalyesi, bazı yerler 45 cm. yükseklikte standart bir tabure ve bazı yerler ise 75 cm. yüksekliğinde bir masa olarak kullanılabilir. Dairesel yapısı ile çimle kaynaşarak doğadaki sınırları eriterek tasarım ile doğa arasında uyumlu bir geçiş sağlamaktadır. İşlevsel yönünün dışında enstalasyon parkın izleyici kitlesini arttırmakta ve alana özgün bir ifade kazandırmaktadır (Arkitektuel ve yongjulee, 26.09.2022).



Şekil 6



Şekil 7

Şekil 6: Yong Ju Lee, Kök Bankı, Ichon-dong, Yongsan-gu, Seul, Güney Kore, 700 m². 2018, Fotoğraf: Yong Ju Lee Architecture, Kyungsub Shin, Dae Won Lee ve Kyung Mo Choi. Tasarım Ekibi: Seung Joon Lee, HyeokHun Dong, Seongmin Moon. Hangang Art Park.

Kaynak: <https://www.archdaily.com/906027/root-bench-yong-ju-lee-architecture/5bf2ec0708a5e54696000ef-root-bench-yong-ju-lee-architecture-photo> 26.09.2022.

Şekil 7: Yong Ju Lee, Kök Bankı, Ichon-dong, Yongsan-gu, Seul, Güney Kore, 2018, Fotoğraf: Yong Ju Lee Architecture, Kyungsub Shin, Dae Won Lee ve Kyung Mo Choi. Tasarım Ekibi: Seung Joon Lee, HyeokHun Dong, Seongmin Moon. Hangang Art Park.

Kaynak: <https://www.archdaily.com/906027/root-bench-yong-ju-lee-architecture/5bf2f68f08a5e5469600010e-root-bench-yong-ju-lee-architecture-photo> 26.09.2022.

Katerina Apale

Ressam olarak yolculuğu çocukluğuna ve Riga’da ressam olan annesinin etkisine kadar uzanmaktadır. Letonya Sanat Akademisi’nde sanat eğitimi alan sanatçı, çok sayıda uluslararası etkinliğe katılmıştır. Lisans eğitimi sırasında değişim programıyla Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne gider ve 2008 yılında Güzel Sanatlar Yüksek Lisansını tamamlar. 2014 yılında Avustralya’ya taşınan Apale’nin bu süreci sanat hayatında önemli bir evreyi tanımlamaktadır. Avustralya’nın eşsiz yerli florası ve faunasının olağanüstü güzelliği onun için yeni bir deneyim olmuştur. Resimlerinde kuşların, çiçeklerin desenlerinin akışkan biçimleri ile ışığın etkileşimi ilham kaynağı olmuştur. Avustralya doğasının neşeli ve eşsiz renk zenginliğini yakalamak üzere yağlı ve akrilik boya kullanmaktadır (Apale, 2019).



Şekil 8



Şekil 9

Şekil 8: Katerina Apale, Protealar ve Saksaganlar, Tuval Üzerine Akrilik. 102x102 cm.2022.

Kaynak: <https://www.apale.art/2022.html> 10.10.2022.

Şekil 9: Katerina Apale, Protealar ve Koi, Tuval Üzerine Akrilik. 120x110 cm.2022.

Kaynak: <https://www.apale.art/2022.html> 10.10.2022.



Şekil 10



Şekil 11

Şekil 10: Katerina Apale, Gynea Lily ile Natürmort ve Yeşil Muhabbet Kuşları, Tuval Üzerine Akrilik. 101x101 cm.2021.

Kaynak: <https://www.apale.art/2021.html> 10.10.2022.

Şekil 11: Katerina Apale, Gelinciklerin Dansı, Tuval Üzerine Akrilik. 152x76 cm.2021.

Kaynak: <https://www.apale.art/2021.html> 10.10.2022.

Katherina Apale, sözlü iletişim duygu ve düşüncelerini ifade etmekte yetersiz kaldığında resmini dünya ile diyalog olarak ifadelendirmektedir. Parlak renklerinin senfonisi, girift figürlerle buluşmaktadır. Geçmişte çok farklı konuları resmeden sanatçı son yıllarda konu olarak natürmort üzerinde yoğunlaşmaktadır. Renge dair sevgisi, cesur şekilleri sanatsal kariyeri boyunca sürekli devam etmiştir (bluethumb, 2021).

Eserlerini doğanın eşsiz biçimlerinden ilham alarak gerçekleştiren sanatçının renk skalası oldukça güçlüdür. Umutsuzluğu yok eden bir coşku ile fırça izlerini yerleştirmektedir. Doğanın içerisinde insana dair olanı bitkilerde ve yaşamın özünde bulan sanatçı, insanı yine kendi var oluş yerine döndürmekte ve haz, sevgi, neşe, huzur, mutluluk gibi olumlu duyguların insanlara yeniden aktarılması konusunda başarılı bir tavır sergilemektedir.

Shona Wilson

Wilson, "Offering" serisinde doğadan malzemelerden ve Wilson'ın kendi topladıklarından yararlanarak sürdürülebilir sanat pratiğini yücelten asamblajlar üretmektedir. Tematik olarak, çağdaş yaşamlarımız içinde bir zamanlar kolektif varlığımızın önemli bir parçası olan doğadan kopukluğumuzu irdelemektedir. Bu yolla doğal dünyadaki otantik yerimizi yeniden keşfetmeye davet etmektedir. Wilson, kültürün doğa ile birlikte var olduğunun unutulmaması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Varoluşu dokuyan karmaşık doğa ağına bütünsel ve uyumlu bir yaklaşımla eserlerini oluşturan Wilson, tohum kabukları, dallar ve kemiklerin desenleri, kar taneleri gibi fraktal yapılar, diatomlar, ses ve titreşimlerin görsel tezahürleri olan simatikler dahil olmak üzere insanın algısı dışında kalan doğal fenomenleri simgelemektedir. Wilson'ın referans verdiği soyut örüntü ve biçimlerin kökleri, dantel yapımı, mandalalar, yantralar vb. ile görsel bağlantılar yoluyla evrensel maneviyatımıza ve baskın kültürel mirasımıza dayanmaktadır (Arthouse Gallery, 2016).



Şekil 12



Şekil 13

Şekil 12: Shona Wilson, *Offering No 2. Buluntu ve işlenmiş dallar, tohum ve kemikler.* 2016. 130x130x10 cm.

Şekil 13: Shona Wilson, *Offering No 4. Buluntu ve işlenmiş ince dallar, tohum kabukları, kerevitler, ekindnakuyruklar, tüyler ve kemikler.* 2016. 105x105x10 cm.

Kaynak: http://www.arthousegallery.com.au/exhibitions/shona_wilson/offering/ 29.09.2022.

Yirmi yılın üzerinde bir sanat kariyerine sahip olan sanatçı, genellikle atlanmış ve görünmeyen şeylere odaklanarak, gündelik hayatın görünüşte önemsiz öğelerinin harikalarına dikkat çekmek için mikro olanı güçlendirmekte ve bağlamından kopararak sanat eseri olarak yorumlamaktadır. Son serisinde doğa ve kültürü ayrılmaz bir bütün olarak ele alan sanatçı, Omi International Artists Residency, New York ve Traveling Scholarship, Noosa Regional Gallery, QLD dahil olmak üzere kayda değer ikamet ve bursların sahibi olmuştur. 2004 Blake Ödülü ve 2003 Waterhouse Doğa Tarihi Sanat Ödülünde finalist olan sanatçının çalışmaları Macquarie Bank, Artbank, Shepparton ve Stanthorpe Regional Gallery, Macquarie University Art Gallery ve Manly Art Gallery ve Müzesi gibi önemli koleksiyonlarda yer almaktadır (Arthouse Gallery, 2016 ve Imprint House, Daily Print, Walton N. 2016).

Wilson iyileştirici etkisi olmasını umarak tasarladığı Offerings nesnelere, doğadan titreşimler yaydığına inanmaktadır. Bu titreşimler doğadan gelen malzemelerin içerisinde bulunurlar ve malzemelerin frekanslarını dış dünyaya yayarlar. Aynı zamanda sese odaklanan sanatçının bazı çalışmaları ses örüntülerinin bir temsili olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı doğadan edindiği malzemeleri özgün yorumlarıyla esere dönüştürmesinin yanı sıra düzenlediği workshoplar ile başka insanlara da doğa ile nasıl bağ kurabilecekleri yönünde yeni bir öneri sunmaktadır (Imprint House, Daily Print, Walton N. 2016 ve Bigumigu).

Catriona Pollard

Catriona Pollard, doğanın organik formları ile çalışan başarılı bir heykeltıraş ve tekstil sanatçısıdır. Çalışmaları çevremizle olan bağımızı ve ilişkimizi temsil etmektedir. Bizi çevreleyen ve çoğu zaman fark etmediğimiz eşsiz güzellikleri yeni bir sanat formuna dönüştürmektedir. Pollard, aynı zamanda Avustralya'nın en saygın ve yenilikçi halkla ilişkileri ve sosyal medya ajanslarından biri olan CP Communications'ın kurucusu ve yöneticisidir. Dünyanın önde gelen markaları ve gelecek vaat eden organizasyonlarla çalışmaktadır. Catriona ayrıca dünya çapında Twitter'da takip edilen en iyi 100 PR kişisinden biri olarak listelenmiştir. Sosyal medya, halkla ilişkiler ve girişimcilik hakkındaki görüşleri neredeyse her gün uluslararası medyada yayınlanmaktadır (Catrionapollard, 07.10.2022).

Toplanan bitki liflerini organik heykel eserlerine dönüştürmek için geleneksel sepetçilik tekniklerini kullanan özgün bir lif sanatçısıdır. Heykelleri, dallardan, yapraklardan ve tohumluklardan, doğanın bolluğunu kutlayan ve doğal dünyayla kişisel bağları araştıran çağırıştırıcı eserlere, şekil değiştiren doğal formlara bir bakış sunmaktadır. Yazları kumsalda, ayrıca diğer tüm okul tatillerinde kamp yapmak ve milli parklarda yürümek, kırsalda büyüme, sanatçının etrafındaki doğal dünya ile derin bir bağlantı kurmasına yol açmıştır. Soyut heykellerinde, sezgisel minimal bir estetikle, geleneksel sepetçilik ve montaj teknikleri ile toplanmış bitki materyalleri kullanılmaktadır. Çalışmaları, sarmaşıklar ve tohum kabukları gibi ham olan toplanmış atık organik malzemeler ile bakır gibi metaller, odun kömürü, kil ve kül gibi doğal elementler arasındaki bağlantıyı vurgulamaktadır. Sanatçının birçok çalışması organik malzemeden başka hiç bir şey içermemektedir. Bu malzemeleri bir araya getirmek için iplik ya da tel gibi herhangi farklı bir materyalde kullanılmamaktadır. Pollard, heykelleri aracılığıyla fiziksel güzelliğin ötesinde insanlarla daha kişisel ve derin bağlantılar kurmaya çalışmaktadır. Atılan organik materyali heykellere dönüştürmek, izleyiciyi doğal dünyayı gözlemlemeye ve onu kontrol etme ya da onunla uyum içinde olma durumunu keşfetmeye zorlamaktadır. Sanatçının eserleri doğanın yeniden yorumlanması yoluyla, doğayı hiçbir anlamı veya ruhu olmayan bir nesneden ziyade aktif olarak bizim bir parçamız olarak görmemiz gerektiğini vurgulamaktadır. Bu araştırma aynı zamanda iç dinamiğimiz üzerinde bir yansımaya ve yaşamlarımızdaki kontrole karşı uyumu sorgulamaya yol açar. Ördüğü formlar duygular, kavramlar, enerji ve deneyimlerle ilgili hikayeler anlatmaktadır. Günlük anlarda olağanüstü olanı gerçekten görmekle ilgilidirler (Catrionapollard, 09.10.2022).



Şekil 14



Şekil 15

Şekil 14: *Catriona Pollard, Ripples of Resonance (Wall) (Rezonans Dalgaları), 112hx77wx13d cms. Asma, dönüştürülmüş bakır elektrik teli, kömür.*

Kaynak: <https://theartofweaving.com.au/portfolio/ripples-of-resonance/> 07.10.2022.

Şekil 15: *Catriona Pollard, I Am of You (Wall), 140hx67wx20d cms. Asma, dönüştürülmüş bakır elektrik teli, kömür.*

Kaynak: <https://theartofweaving.com.au/portfolio/i-am-of-you-3/> 07.10.2022.

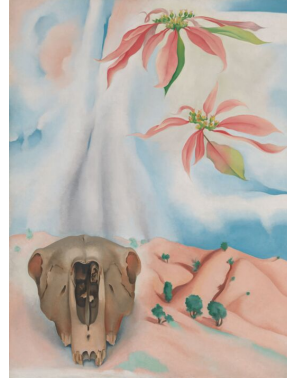
Georgia O’Keeffe (1887-1986)

Amerikalı ressam O’Keeffe, özellikle büyük boyutlu çiçek resimleri ile bilinmektedir. Georgia’nın, Kuzey New Mexico’da iki evi bulunmaktadır. Ghost Ranch evi muhteşem bir konumda olmasına karşın yıl boyunca yaşaması için uygun değildi. Sanatçı ilk olarak 1931 yılında geldiği Abiquiu’ya

neredeyse 20 yıl sonra kalıcı olarak yerleşmiştir. Abiquiu köyündeki evinin bahçesi ve kışın sunduğu konfor sebebiyle onun için daha kullanışlı olmuştur. O'Keeffe'nin evleri Georgia O'Keeffe Müzesi'ne ait olsa da Abiquiu'daki mülkü halka açılan turlara açıktır ve yüzyıllar öncesine dayanan bölgesel mimarinin de bir karışımını yansıtmaktadır (Okeeffemuseum, 11.10.2022).



Şekil 16



Şekil 17

Şekil 16: Georgia O'Keeffe, *Petunya N2*, 1924.

Kaynak: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/georgia-o-keeffe-hakkinda-bilmeniz-gereken-her-sey/330892> 11.10.2022

Şekil 17: Georgia O'Keeffe, *Katr'ın Pembe Poinsettias'lı Kafatası*, 1936.

Kaynak: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/georgia-o-keeffe-hakkinda-bilmeniz-gereken-her-sey/330892> 11.10.2022

Sanatçı, doğa yürüyüşlerinde kafataslarını ve kemikleri toplayıp kendisine model olarak seçmektedir. Topladığı kemikler yaşayanların hatıraları olarak onun için değerlidir. Yaşamı, ölüm ile birlikte bir estetik olarak algılayan sanatçı bu sebeple kafatasları ile çiçekleri bir arada kompozite etmekte ve sürrealist bir bakış açısı sunmaktadır. Doğayı kendi sağ duyusu ile yeniden keşfeden sanatçı, çiçekler, gökyüzü, dağlar, hayvan kemikleri ve kafataslarını eserlerinin merkezine yerleştirerek yaratıcılığını sergilemiştir. Bitki formları onun hayal gücünün en önemli verileridir. Ritim, tekrar, renkler, şekiller, hacimler ve boşluklar yeni figüratif bir betimleme sunmaktadır (Alleaume, 2021).



Şekil 18



Şekil 19

Şekil 18: Georgia O'Keeffe, *Light of Iris*, 1924.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georgia-o-keeffe/light-of-iris> 11.10.2022

Şekil 19: Georgia O'Keeffe, *Oriental Poppies*, 1928.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georgia-o-keeffe/oriental-poppies> 11.10.2022

Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk kadın ressamlarından olan Georgia, küçük yaşlardan itibaren sanatçı olmak istediğini biliyordu. Sanat öğretmeni olmak için Chicago Sanat Enstitüsü'ne giden sanatçı, ilk olarak Güney Carolina'da bir kolejde öğretmenlik yapmaya başlar. Burada, Alfred Stieglitz'in dikkatini çeken kömür parçalarını yaratmıştır. Ünlü bir fotoğrafçı olan Stieglitz, aynı zamanda sanatta modernist hareketin önemli bir savunucusudur. Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Cezanne gibi öncü ressamların çalışmaları aracılığıyla modernizm Amerika Birleşik Devletleri'ne de gelmiştir. New York'ta Galeri 291'in sahibi olan Stieglitz, bu ressamların eserlerini sergilemiştir. O'Keeffe'nin çizimleri ilk kez 1916 yılından bu galeride halka sunulmuştur. Sanatçı, sadeliğin ön planda olduğu soyut parçaları için çizgi ve kompozisyon tasarımında ustalık kazanmıştır. Doğadan ilham alıp çiçek ve manzara tasvirleri oluşturmaya 1920'li yıllarda başlamıştır. En seçkin resimlerinden olan Mavi ve Yeşil Müzik (1921), Siyah Iris III (1926) ve Radyatör Binası-Gece, New York (1927) bu yıllarda yapmıştır. Bir sanatçı olarak hayatının önemli bir kısmı New Mexico'da geçmiştir. Sonsuz güzelliği temsil eden çölleri, dağları ve hayvan kafataslarını resmetmeye burada başlar. Hayatının son on yılında sanatçı, Sky Above Clouds serisinin (1965-1967) 24 fit uzunluğundaki tuvali gibi zorlu projeler üzerinde çalışmıştır. Georgia O'Keeffe, doğal dünyayı soyutlayarak, Amerikan sanatsal manzarasının ikonografisinin ve mitolojisinin bir parçası haline gelen görüntüler yaratmayı başarmıştır (Wikiart Visual Art Encyclopedia)

Doğaya Dair Bireysel Söylemler

Doğaya dair söylemler yıllardır sanatın birçok alanında yorumlanmış ve özgün ifadelerle görsele dönüşmüştür. Bu görsellerden bazıları Pazarlıoğlu'nun çalışmalarında görülmektedir. Şekil 20 ve 21'de yer alan biomorfik biçimlerde doğaya ait izler soyutlamalarla yeniden yorumlanmaktadır. İnsanın doğanın bir parçası olma durumu, doğadan alınan formların onun duygu ve düşüncesini renkli bir senfoni gibi anlatması ile açığa çıkmaktadır. Yaşam içerisinde bir karmaşa vardır. Sürekli bir koşuşturmaca ve yetişilmesi ya da bitirilmesi gereken sonsuz problemler bulunmaktadır. Aslında bu karmaşanın özüne inebilen hayatın ne kadar sade olabileceğini fark etmeye başlar. Bir yaprağın damarlarına odaklanıldığında aynı hücrelerden aynı birimlerden çoğalarak tekrar eden ve bütünde ayrıntıların kaybolup yeni bir algının olduğu yepyeni bir düzen ile karşılaşılır. Çalışmalarda öncelikle biçimlerin örneğin bir yaprağın ufak ayrıntısına odaklanan sanatçı, yaşamdaki karmaşayı azaltmaya ve monokrom söylemlerle ritmik bir kompozisyon oluşturmaya çalışmaktadır. Yaşam-ölüm ikiliğindeki zıtlık ve birlik gibi arka plandaki dikey ve açıktan koyuya devam eden ritmik düzen ön planda yer alan hareketli, eğrisel ve çok renkli formlar ile zıtlık ve birlik oluşturmaktadır. Resimlerde yaşamın gerçekliği, durağanlık ve devinimle yansıtılmaya çalışılmıştır.



Şekil 20



Şekil 21

Şekil 20: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, Karmaşanın Başlangıcı Serisi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x50 cm. 2020.

Şekil 21: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, Karmaşanın Başlangıcı Serisi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x50 cm. 2020.

Kaynak: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl Arşivi.

Doğa kendi harikası içerisinde oldukça renkli ve sayısız olasılıkların barındığı sonsuz bir alandır. Bu alandan yola çıkılarak gerçekleştirilen yapıtlarda özneler doğaya ait çiçekler, yapraklar, ağaçlar, tepeler ya da deniz canlıları olarak belirlemektedir. Bir rengin farklı değerleriyle oluşturulan kompozisyonlarda her bir ayrıntının kendi detayındaki sonsuzluğuna dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 22



Şekil 23

Şekil 22: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, Karmaşanın Başlangıcı Serisi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 40x40 cm. 2022.

Şekil 23: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, Karmaşanın Başlangıcı Serisi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 40x40 cm. 2021.

Kaynak: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl Arşivi.

Pazarlıoğlu Bingöl, çalışmalarını gerçekleştirirken maskeleme bantlarından yararlanmaktadır. Maskeleme bantları ile oluşturulan dikey çizgilerin ardından kalan bant atıkları yeni boş bir tuvalde değerlendirilerek yeniden sanat eserine dönüştürülmektedir. Eser zemininden sonra elde edilen bant atıkları ile tuval yüzeyinde kompozisyonlar oluşturan Bingöl, derinliği olan yeni bakış açıları sunmaktadır. Bu çalışmalarını cam ile sabitleyerek çerçeveselendirmekte ve kalıcı bir hale getirmektedir. Zeminde monokrom çalışmaya özen gösteren Pazarlıoğlu Bingöl, 150emin150 renkliliği 150emin üzerine yerleştirdiği doğadaki ayrıntıların soyutlamaları ile kırmaya çalışmaktadır. Zemindeki tek rengi, üzerine eklediği kendine özgü biçimlerdeki çok renklilikle dengelemekte ve etkili bir görsel sonuca ulaşmaya odaklanmaktadır.



Şekil 24



Şekil 25

Şekil 24: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, Karmaşanın Başlangıcı Serisi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 40x40 cm. 2020.

Şekil 25: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, Karmaşanın Başlangıcı Serisi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 40x40 cm. 2020.

Kaynak: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl Arşivi.

Doğa, kendiliğinden var olmakta ve varlığı devam ettirmektedir. Bünyesindeki tüm canlı ve cansız nesnelere bütün ya da ayrıntıları ile görsel olarak olağanüstüdür. Her bir detayı bir sanatçı için sonsuz sanatsal olasılıkları barındırmaktadır. Sanatçının gören ve arayan gözü, onun içindeki sanata dahil olabilecek tüm imkanları rahatlıkla bulup çıkarabilir. Sanatçı, doğadan aldığı hazır malzemeyi ister tuval yüzeyinde ister üç boyutlu çözümlerinde bir sanat yapıtına dönüştürebilir. Pazarlıoğlu Bingöl, resimlerindeki biçimleri doğaya dair gözlemlerinde yakalamakta ve kendi bakış açısı ile yeniden yorumlamaktadır. Ağaç, yaprak, çiçek, toprak, dal, taş vb. doğanın özündeki her bir nesne onun için değerli birer sanat malzemesidir ve bu biçimlerin formlarını kendine özgü soyutlamalar ile yeniden ele almakta ve izleyici ile buluşturmaktadır.



Şekil 26

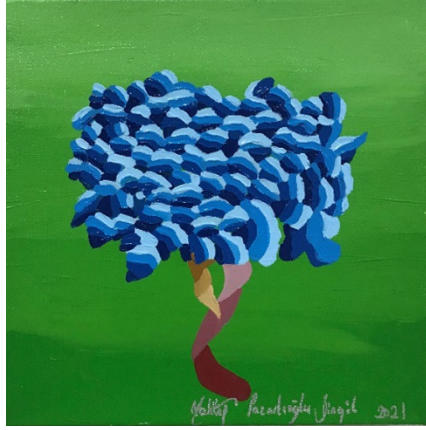
Şekil 27

Şekil 26: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, *Karmaşanın Başlangıcı Serisi*, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x100 cm. 2017.

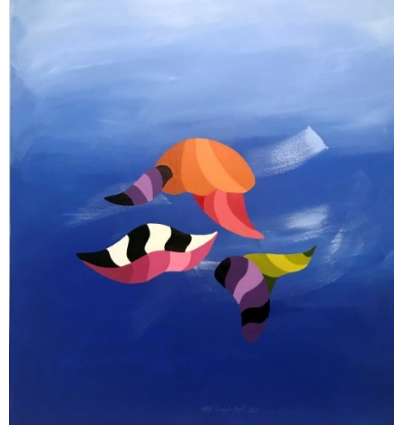
Şekil 27: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, *Karmaşanın Başlangıcı Serisi*, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x100 cm. 2017.

Kaynak: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl Arşivi.

Doğanın felsefi bir izdüşümü olarak beliren özgün biçimler, boşlukta uçuşurken, kimileri dikey enerjili düzlemlerde takılıp kalmaktadır. Geometrik olarak soyutlanmış doğadaki ayrıntılar, zaman, mekan, yaşam, ölüm, aidiyet, kimlik, varlık, yokluk gibi kavramlardan yola çıkılarak oluşturulmaktadır. Düşünce ile biçim arasında mutlak bir bağlantı bulunmaktadır. Tuval zemininde gerçekleştirilen minimal soyutlamalar yaşamdaki karmaşanın başlangıcına sadeliğe, öze inme çabasıdır. Doğa ve aslında sanat özünde basit, sadedir. Bir koşturmaca içerisinde sadelik karmaşaya, karışıklığa dönüşmekte ve insanlar doğada kaybolmakta ve çoğu kez doğayı da yok etmektedir. Yaşamın içinden sıyrılıp, dışarıdan ve uzaktan bakıldığında doğaya aidiyet ortaya çıkmakta ve doğanın bir parçası olarak varlık görülebilmektedir. Geometrik düzenlemelerle oluşturulan zemin çözümleri doğadan beslenmektedir. Doğanın içinde yer alan canlı ya da cansız tüm varlıkların doğaya aitliği kadar zemin üzerinde hayat bulan geometrik biçimlerde yine tuval zeminine ait, bütünsel bir birliktelik oluşturmaktadırlar. Doğada kendiliğinden var olan nokta, çizgi, leke, denge, asimetri, ritim, tekrar gibi öge ve ilkelerin matematiksel bağıntıları tuval yüzeyinde yinelerek ve değişen biçimlerde kullanılmaktadır. Farklı kesişim noktalarından oluşan imgeler, denge yaratan kurgusuyla yeni bir dinamizm oluşturmaktadırlar. Tuvalin iki boyutlu düzleminde canlanan hacim alanları farklı zıtlıklar ve monokrom renk değerleri ile özgün biçimsel olasılıklar sunmaktadır.



Şekil 28



Şekil 29

Şekil 28: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, *Karmaşanın Başlangıcı Serisi*, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 20x20 cm. 2021.

Şekil 29: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl, *Karmaşanın Başlangıcı Serisi*, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 110x100 cm. 2022.

Kaynak: Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl Arşivi.

SONUÇ

Mağara duvar resimlerinden günümüz sanat dinamiklerine kadar sanatta doğanın izlerine rastlanılmıştır. Çoğu zaman doğrudan doğruya doğa yapının ana konusunu oluştururken kimi zaman ise doğanın içerisinde eserler varlıklarını göstermektedirler. Bu bağlamda çalışmada doğa kaynaklı, doğanın kendisi ile ya da doğanın izlerini taşıyan sanat yapıtlarına dikkat çekilmekte ve sanatçıların neden doğayı odaklarına aldıklarına dair değerlendirmeler yapılmıştır. Nils Udo, farklı coğrafyaların kendisine has dokusundan ilham alarak eserlerini yaratmaktadır. Ağaç kütüklerini, dalları, toprağı sanatının malzemesi yapan sanatçı büyük ölçekli enstalasyonlara imza atmıştır. Doğanın içerisinde doğanın özüne ait malzemeleri kullanarak doğanın tükenişine adeta bir haykırış niteliğinde girişimlerde bulunmuştur.

Anna Garforth, Udo gibi doğaya ait malzemeleri kullanarak tipografik çözümler gerçekleştirmektedir. Hem kelimelerin ifade ettikleri anlamlar hem de doğaya ait doğal malzemeler sanatçının yapıtlarını biçim ve içerik olarak güçlendirmektedir. Yine farklı bir sanatçı Yong Ju Lee ise doğanın içerisine yerleştirdiği devasa projeleri ile görsel etkisi çok kuvvetli mimari çözümlere ulaşmıştır. Projeleri işlev ve tasarımın birlikteliğinde özgün dinamik yapılara dönüşmüştür. Katerina Apale, doğanın rengarenk canlılığını soyutlayarak kompoze ettiği resimleriyle dikkat çekmektedir. Onun resimlerinde çiçekler, kuşlar coşkun fırça darbeleri ile etkili görseller olarak karşımıza çıkmaktadır. Shona Wilson, doğaya ait olan malzemeleri kullanarak fraktal biçimler oluşturmakta ve kültürel miraslarımıza vurgu yapmaktadır. Catriona Pollard, tohum kabukları, kil, kül gibi doğadan gelen atık malzemeleri yeniden değerlendirerek geleneksel örgü diliyle özgün görsel sunumlar gerçekleştirmektedir. Georgia O'Keeffe, çiçekleri, kumları, dağlar ya da gökyüzünü konu edinerek sürrealist bir yaklaşımla özgün kompozisyonlar oluşturmuştur. Onun yaklaşımında doğa, sakin ve huzurlu yapısıyla ve çoğu zaman yine yaşam-ölüm ikiliğine/birliğine dikkat çekilen bir tavır ile gözler önüne serilmektedir. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl'ün eserlerinde yaşamın tüm ahengi canlı ve parlak renklerle sunulmaktadır. Karmaşanın içindeki sade biçimlere odaklanılarak hayata uzaktan bakıldığında çözümlenmesi gerekenlerin ayrıntılardaki önemi vurgulanmıştır.

Pazarlıoğlu Bingöl, Udo'da olduğu gibi doğal malzemeleri kullanarak yapıtını oluşturmak yerine doğaya ait olanları kendi bakışıyla soyutlayarak tuvaline yansıtmaktadır. Bingöl ve Garforth

çalışmalarında doğa-insan ilişkisini sorgularken, varlığın doğaya aitliği ve doğaya geri dönüş konularına vurgu yapmaktadırlar. Yong Ju Lee'nin tasarımlarındaki eğrisel biçimler Bingöl'ün çalışmalarında iç-dış ikiliğinin değerlendirmeleri olarak belirlemektedir. Sanatçının eserlerindeki özneler Apale'nin doğadan aldığı ilhamla gerçekleştirdiği renk skalası gibi mutluluk uyandıran bir tavır ile ortaya çıkmaktadır. Wilson'un görünmeyen nesnelere görünürleştirerek ve mikro olana dikkat çekerek bütünsel bir dile ulaşması gibi Bingöl, doğanın ayrıntılarına odaklanmakta ve doğa-insan birliğini ele almaktadır. Çalışma çerçevesinde ele alınan sanatçıların eserleri ile Pazarlıoğlu'nun yapıtlarındaki ortak özellik, doğa ve doğaya ait olanın ele alınması ve insan-doğa bütünlüğünün sorgulanmasıdır. Bingöl'ün, doğaya dair izlerle özgün eserlere ulaşan sanatçılardan farkı ise tuvalinde ortaya çıkan özgün soyutlamaları, resim tekniği, renk dili ve kendine ait anlatım biçimidir.

KAYNAKÇA

- Algar, S. (2013). <http://sophiealgargraphics.blogspot.com/2013/01/anna-garforth.html>
- Alleaume, B. (2021). Georgia O'Keeffe Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, *Artmajeur Dergisi*. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/georgia-o-keeffe-hakkinda-bilmeniz-gereken-her-sey/330892>
- Anagli, M. (2021). Moss Graffiti Art By Anna Garforth. *Mis Magazine*. <https://madeinshoreditch.co.uk/2021/02/13/moss-graffiti-art-by-anna-garforth/>
- Apale, (2019). <https://www.apale.art/biography.html>
- Arkitektuel, (18. 05). <https://www.arkitektuel.com/root-bench/>
- Art For the Environment, <https://ecoartseurope.wordpress.com/2016/06/01/nils-udo/>
- Arthouse Gallery. (2016). http://www.arthousegallery.com.au/exhibitions/shona_wilson/offering/
- Arthouse Gallery. (2016). http://www.arthousegallery.com.au/artists/shona_wilson/
- Artsy. <https://www.artsy.net/artist/nils-udo>
- Aydın, İ. ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (4), 53-78. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192458>
- Bigumigu. <https://bigumigu.com/haber/dogal-malzemelerle-mandala-heykeller/>
- Bluethumb. (2021). <https://bluethumb.com.au/blog/artists/10-of-the-best-still-life-artists-of-2021/>
- Boynukalın, A. R. (2017). Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (32), 1319-1335. 10.7816/idil-06-32-10.
- Catrionapollard. <http://www.catrionapollard.com/about/>
- Catrionapollard. <http://www.catrionapollard.com/art/>
- Cengiz, Ö., Uluşık, D. ve Kara, N. F. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtlarında Fraktal Geometri Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26, 563-576. 10.9775/kausbed.2020.031.
- Çevik, N., Bingöl, M. ve Demirci Şenkal, A. (2021). Bir Tasarım Nesnesi Olarak Kamusal Alanda Kaligrafik/Tipografik Düzenlemeler. *Social Sciences Research Journal*, 10 (3), 678-695. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1958991>
- Çevik, N. ve Bingöl, M. (2021). Kamusal Alan Bağlamında Çağdaş Sanat Söylemleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7, (1), 147-161. 10.22252/ijca.899416
- Demir, Y. (2020). *Beton Dünya*. (Tez No. 647323) (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi).
- Floelondon. <https://www.floelondon.com/the-big-bang>

Imprint House, Daily Print, Walton N. (2016). <http://www.dailyimprint.net/2016/09/daily-practice-shona-wilson.html>

Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2020). Çağdaş Sanatlarda “Doğa” Ekseninde Mekâna Özgü Müdahaleler. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 7, (1), 32-46. 10.30804/cesmicihan.672970

Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2021). Çevre Bilinci Bağlamında Sürdürülebilir Sanatsal Dil, *Akademik Sanat Dergisi*, 14, 1-11. 10.34189/asd.2021.14.001

Okeeffemuseum. <https://www.okeeffemuseum.org/homes/>

Oğurlu, İ., Türkoğuz, S. ve Aksu, A. G. (2018). Doğa Eğitimi Projelerinin Katılımcı Profili ve Yaygın Etkisinin Değerlendirilmesi: IDE Projeleri Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7 (5). 262-283. 10.15869/itobiad.467483

Okur, Ç. (2009). *Film Dili Olarak Organik Tipografinin Kullanımı*. (Tez No. 241753) (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Anadolu Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi).

Tetikçi, İ. (2010). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi*. (Tez No. 274453) (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi).

Toprak, S. (2018). *Savaşın Doğa Üzerindeki Etkilerinin Resim Sanatına Yansıması*. (Tez No. 502641) (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Çukurova Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi).

Yeldan, Mehmet Akif. *Doğanın Sanat İçinde Biçimlenişi*.

Yong Ju Lee, <https://www.yongjulee.com/about>

Yong Ju Lee, <https://www.yongjulee.com/ROOT-BENCH>

BİR ANLATI TÜRÜ OLARAK VIDEO OYUNLARI

Melda ÖNCÜ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

melda.oncu@hbv.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-9101-5886>

<i>Atıf</i>	Öncü, M. (2023). Bir Anlatı Türü Olarak Video Oyunları. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 155-165.
-------------	--

ÖZ

İlk olarak 1960'lardan itibaren geliştirilmeye başlanan video oyunları bir yeni medya türü olmalarının yanı sıra postmodern kültürün de bir ürünüdür. Kısa süre içerisinde video oyunları sürekli gelişim göstermiş, genişlemiş ve derinleşmiş bir tür olarak ortaya çıkmaktadır. Video oyunları kendi içerisinde çeşitlenerek pek çok alt türe ayrılmıştır. Bunlardan bazıları direkt olarak anlatı temelli olmakla birlikte, anlatı bir video oyununun olmazsa olmaz bir parçası değildir. Ancak bugün başlıbaşına bir anlatı olarak tanımlanabilecek pek çok oyundan söz etmek de mümkündür. Bu çalışmanın amacı, video oyunlarını bir anlatı türü olarak incelemektir. Çalışma için anlatı ve oyun alanlarına ilişkin literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Her geçen gün genişleyen video oyunlarının başlıca alt türlerinde anlatının varlığı ve nasıl şekillendiği çeşitli oyunlar üzerinden incelenmiştir. Bir video oyununda anlatıyı aktarmak için pek çok anlatı dili bir arada kullanılır. Bunlardan başlıcaları, yazılı ve sözlü metinler, görseller, hareket, ses ve müziktir. Video oyunlarında kodlama sistemleri ve oyuncu hareketleri ve seçimleri de bu geleneksel anlatı dillerine katılır. Kodlama sistemi anlatının temel şekillenmesinde bir iskelet görevi görürken, oyuncu video oyunlarında anlatının hareketli dolayısıyla olayların gelişimini ve anlatı akışını etkileyen nispeten tahmin edilemez elemanıdır. Video oyunlarında oyuncular kendi yorumları, seçimleri ve oynama yetenekleri aracılığıyla anlatının gelişimini ve aktarılmasını (etkileşim) sağlayan bir anlatı elemanına dönüşürler. Bu durum oyuncunun oyunun içine gömülmesine oyun içerisinde kendine sanal bir yaşam bulmasına neden olur. Tüm bu özellikleri ile video oyunları pek çok anlatı dilini ve oyuna özgü anlatı elemanlarını bir arada kullanan kendine özgü bir anlatı türü, aynı zamanda anlatı yaratmanın bir aracı olarak nitelenebilir. Video oyunlarında kullanılan başlıca anlatı türleri ise çizgisel anlatılar, çizgisel olmayan anlatılar, eş zamanlı anlatılar ve açık uçlu anlatılar olarak gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oyun, Video Oyunları, Anlatı, Sanat, Edebiyat.

VIDEO GAMES AS A NARRATIVE GENRE

ABSTRACT

Video games are one of the latest products of new media, but also products of postmodern culture. In a short time, video games are emerging as a genre that has constantly evolved, expanded and deepened. Video games are diversified in themselves and divided into many subgenres. While some of these are directly narrative-based, narrative is not a must-have part of a video game. However, today it is possible to talk about many games that can be described as a narrative in general. The aim of this study is to examine video games as a narrative genre. For the study, a literature review on narrative and video games areas was conducted. The existence and how narrative is shaped in main genre of games, have been examined through various games. Many narrative languages are used together to convey the narrative in a video game. The main ones are written and spoken texts, visuals, movement, sound and music. In video games, coding systems and player movements and choices also join these traditional narrative languages. While the coding system acts as a skeleton in the basic shaping of a narrative, the player is the relatively unpredictable element of the narrative in video games, which therefore affects

the development of events and narrative flow. In video games, players become a narrative element that enables the development and transmission (interaction) of the narrative through their own interpretations, choices, and playing abilities. This causes the player to be immersed in the game and to find a virtual life in the game. With all these features, video games can be characterized as a unique narrative genre that uses many narrative languages and game-specific narrative elements together, and at the same time as a means of creating narrative. The main types of narratives used in video games have been observed as linear narratives, non-linear narratives, simultaneous narratives and open-ended narratives.

Keywords: *Game, Video Games, Narrative, Art, Literature.*

GİRİŞ

İlk olarak 1960'lardan itibaren geliştirilmeye başlanan video oyunları bir yeni medya türü olmalarının yanı sıra postmodern kültürün de bir ürünüdür. Video oyunları kişisel bilgisayarlar, tabletler, mobil araçlar, oyun konsolları gibi kodlama sistemleri ile çalışan dijital araçlar için geliştirilen tüm oyunları kapsamakla birlikte, farklı mecralar için üretilen oyunlar arasında çeşitli farklılıklar da olabilmektedir. Bu oyunlar geliştikçe ve yaygınlaştıkça, toplumsal, sanatsal ve kültürel alanlardaki etkisi de artmaya başlamıştır. Bugün video oyunları hemen her yaşta insanın gündelik yaşamına az ya da çok oranda dahil olan formlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Video oyunları başlıbaşına dijital oyunlar olarak yani oyun olarak tanımlanabilmekle birlikte, oyunların anlatıyı aktarım araçları genel olarak metinler, görseller, görsel ve sesli efektler ve müziktir. Burada sözü geçen alanlar kendi başlarına sanatsal türlerdir ve bu durum video oyunlarının da bir sanatsal tür olarak tanımlanması üzerine görüşleri gündeme getirmiştir (Berger, 2017). Jenkins (2005), Gilbert Seldes'in 1957 yılındaki bir yayınında sinema için yaptığı canlı sanatsal (*Lively Arts*) türler tanımından yola çıkarak video oyunlarının da bugünün *canlı sanat ürünleri* olarak tanımlanabileceğinden söz etmiştir. Çeşitli sanat kurumları, video oyunlarını içeren sergiler düzenlemeye ve bu oyunları koleksiyonlarına dahil etmeye başlamıştır (V&A, 2018). Yapılan ilk incelemelerde video oyunlarının yazının bir alt türü olarak nitelenebileceği üzerine görüşler de oluşmuştur. Ancak video oyunları kendi alt türlerine ayrıldıkça ve teknolojik gelişmelerle birlikte kendi içerisinde derinleştikçe ve geliştikçe bu görüşün etkinliği de zayıflamaya başlamış, video oyunlarını başlıbaşına kendine özgü özellikleri olan kültürel ve sanatsal bir form olarak tanımlamak daha kabul görür bir hale gelmiştir. Diğer yandan bazı oyunların içerisindeki oyuncunun dahil olmadığı hareketli görsel anlatıların giderek sinematik bir hale gelmesi ise bazı araştırmacıların eleştirilerine maruz kalmıştır. Bu türden uygulamaların oyunu oyun olmaktan çıkardığı, daha az oynama daha çok izleme etkinliğine dönüştürdüğü yolunda görüşler ve endişeler de ağırlık kazanmaya başlamıştır (Jenkins, 2005).

Bu çalışmada video oyunları yazın ya da sanat alanının bir türü olmasından bağımsız bir şekilde, yeni bir anlatı türü ve anlatı oluşturma aracı olarak ele alınmış ve incelenmiştir. Anlatı çok genel bir tanımla, varlıkların hareketleri ile oluşan olayların, yani bir başlangıç gelişimi ve sonucu olan durumların sürecinin aktarılmasıdır.

Çok eski dönemlerden itibaren yazılı ve sözlü metinler anlamı iletmenin yöntemi olarak görüldüğünden, bugün en kapsamlı anlatı kuramları metin alanında yer almaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren görsellerin yeniden yaygınlık kazanmaya başlaması ile birlikte her ne kadar görsel alanlarda da anlama ilişkin çalışmalar yapılsa da (görsel okur yazarlık, görsel edebiyat, görsel kültür, vb.) bu çalışmalar da yoğunluklu olarak metin temelli kuramlara dayanmaktadır (Yıldız, 2012). Bu nedenle video oyunlarını bir anlatı türü olarak inceleyen bu çalışmada, metin temelli kuramlardan yola çıkılmıştır. Ancak inceleme bununla sınırlı kalmamış, oyunu kendi elemanlarının toplamının bir değerlendirmesi olarak incelemek hedeflenmiştir.

Anlatının Tanımı ve Temel Özellikleri

Anlatıların varlığının, insanların ilk iletişim kurmaya başladığı dönemlere kadar dayandığı söylenebilir. İlk anlatılar, John Berger'in de sözünü ettiği üzere (1999), görsel temellidir. Mağara duvarlarındaki

resimlerin anlatının ilk örnekleri olduğu söylenebilir. "Anlatının incelenmeye başlanması Aristoteles'e kadar dayanır. Aristoteles Poetics adlı kitabında tragedyayı tanımlamıştır." (Stone, 2019).

Anlatının ilk incelemeleri yazılı metinler üzerinden gerçekleştirilmiş ve yaklaşık iki bin yıllık süreçte anlatı yazın sanatının bir özelliği olarak tanımlanmıştır. Anlatıların görseller, müzik vb. diğer sanat türlerinin içerisindeki varlığının farkına varılması ise oldukça yenidir ve yirminci yüzyılın başlarından itibaren görsellerin basılmasındaki gelişmeler ve bugün sanal teknolojideki gelişmelerle birlikte görsellerin yeniden baskın bir hale gelmesi ile birlikte inceleme konusu olmaya başlamıştır. Bu nedenledir ki anlatı ve anlatının özellikleri bugün de en kapsamlı bir şekilde yazın biliminin içerisinde bulunabilir. Kıran ve Kıran'a göre (Kıran ve Kıran 2003:12,61), anlatının içeriği ise yorumbilimin inceleme alanına girer.

Anlatı, bir olayı ya da durumu anlatan söylemlerin genel adıdır. Anlatının konu edindiği olay ya da olaylar bütünü, kurmaca olabileceği gibi, bir anlatı gerçek bir olaydan yola çıkılarak da oluşturulabilir. Anlatı, "öykü ve öykülemenin birleşiminden oluşan kişi, zaman ve uzam öğelerini barındıran roman, masal, söylence, destan gibi metinlere verilen ad"dır. (Kıran ve Kıran, 2003: 327). Anlatı, "bir olayın yeniden sunumu"dur. (...) Olay ve yeniden sunum, bir anlatının yaratılması için gerekli temel koşullar olarak düşünülmelidir." (Kıran ve Kıran, 2003:60). Bu durumda bir anlatının oluşması, "en azından bir *başlangıç durumu* (durum sözcüğü) ile bir *sonuç durumunun* (bir başka durum sözcüğü) ve bu iki durum arasındaki *temel dönüşümü* (edim sözcüğü) gerçekleştirecek bir *Dönüştürücü Özne*'nin varlığı"yla sağlanır." (Rifat, 2001:41).

"Bir anlatıdaki olaylar dizisinin anlatılma biçimi" (Kıran ve Kıran, 2003:330) öyküleme olarak adlandırılır. Öyküleme tarzı, tamamıyla anlatıcının seçimidir. Bu seçim, anlatıcının, olaya bakış açısıyla bağlantılıdır. Aynı olay farklı anlatıcılar tarafından farklı şekillerde kurgulanarak anlatılabilir. Aynı zamanda, anlatı, içerisinde anlatıcısının yorumunu da bulundurulur. Bu nedenledir ki, anlatıcı tarafından aktarılan gerçek bir olay bile, anlatı içinde kurmacaya dönüşür. "Anlatı, (...) dilsel bir yapıttır; sözcüklerin seçimine, sözcük dağarcığına, sözcüklerin anlamlarıyla ilgili oyunlara gösterilen özen yeni yorumların yapılmasını sağlar. (...) Anlatı duruma göre, bir yeniden düzenleme, yeniden yazma, seçme yapma gibi, bir çekip çıkarma etkinliğidir." (Kıran ve Kıran, 2003: 12,61).

Başlıca anlatı türleri, çizgisel anlatı, eksilteli çizgisel anlatı ve eş zamanlı anlatılar olarak nitelenebilir (Kıran ve Kıran, 2003). Çizgisel anlatılar, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin birbirini takip eden bir yapıda sunulması ile oluşturulur. Eksilteli çizgisel anlatılar, benzer bir yapıya sahip olmakla birlikte, bu anlatı türünde olaylara ve durumlara ilişkin tüm bilgiler okura sunulmaz ve okurun bunları hayalgücü ile tamamlaması beklenir. Eş zamanlı anlatılarda bir olaylar bütünü okura sıralanarak değil eş zamanlı olarak aktarılır. Bu anlatıların yapısı (kurgusu) çizgisel anlatı türlerine göre daha karmaşık olarak nitelenebilir. Bir diğer anlatı türü ise yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren kurgulanmaya ve tanımlanmaya başlanmış olan açık uçlu anlatılardır (Eco, 2019). Bu türden anlatılarda kurgu okura metni yorumlaması, çağrışımlarla hayal dünyasında yeniden şekillendirmesi ve kendince bir sonuç çıkartabilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Video Oyunlarının Tanımı, Tarihçesi ve Türleri

Video oyunları, en basit tanımı ile bir ya da daha fazla kişi tarafından oynanabilen dijital oyunlardır. İlk video oyunu 1961 tarihinde gerçekleştirilmiş olmakla birlikte, video oyunlarının ticari hale gelmesi ve çeşitlenmesi 1970'lerden itibaren gerçekleştirmiştir. Dijital teknolojilerin sürekli bir şekilde gelişimine paralel olarak video oyunları da o tarihlerden itibaren sürekli bir gelişim göstermiştir. Bilgisayarların, oyun konsollarının, mobil araçların hafızalarının, işlem güçlerinin ve görüntü sistemlerinin gelişimi video oyunlarının bütün yapısının da her geçen gün zenginleşmesine olanak tanımıştır. Oyunlardaki yazılımlar, ses, efektler ve görseller teknolojik gelişmelere bağlı olarak çeşitlenmiş ve anlatım açısından olanakları da artmıştır (Roble, 2004). Böylelikle video oyunları gün geçtikçe daha kompleks hale gelmiştir ve izleyici/oyuncu kitlesi de her geçen gün artmıştır.

Kirkpatrick'e ve Juul'a göre, video oyunları 1980'lerden itibaren fenomen haline gelmeye başlamıştır. Mobil telefonlar, çevrimiçi (online) siteler *Facebook* gibi çevrimiçi (online) sosyal medya aracılığıyla pek çok insan için gündelik yaşamın bir parçası haline almıştır (aktaran Muriel ve Crawford, 2018).

İlk olarak bir bilimkurgu savaş oyunu ile başlayan süreç, spor, yarışlar ve labirent oyunları ile devam etmiştir. Bugün günlük hayatta var olan ve olmayan hemen her konuda video oyunlarının varlığından söz etmek mümkündür. Aynı şekilde yalnızca belli bir yaş grubunun ya da cinsiyetin değil hemen her yaş grubundan insanların bir şekilde video oyunlarından haberdar olduğunu ve kendi ilgisine göre bir oyun bulup oynadığını söylemek mümkündür. 1990'lardan itibaren çevrimiçi çok oyunculu oyunlar (online multiplayer game) yapılmaya başlanmıştır. Ancak bunların internet hızı vs. nedenlerle seri bir şekilde oynanabilmesi 2000'lerden itibaren gerçekleşmiştir. Oyunun farklı mekanlardaki oyuncularla bir arada oynanabilmesinin hem oyun içi yapıların zenginleşmesine hem de sosyal açıdan yeni bir iletişim şeklinin ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilir.

Video oyunları kendi içerisinde bazı alt türlere ayrılırlar. Bunlardan en temel olanları, simülasyonlar (Simulations), gerçek zamanlı strateji oyunları (Real-Time Strategy Games), ilk elden nişancılar (First Person Shooter), aksiyon arkad oyunları (Action-Arcade Games), Macera oyunları (Adventure Games), rol yapma oyunları (Rol Playing Games, RPG's) ve spor oyunlarıdır. Bu oyunlardan bir kısmı örneğin aksiyon arkad oyunları nispeten daha kısıtlı bir anlatıya sahipken, macera oyunları, ciddi ölçüde fazla anlatıya sahiptir (Berger, 2017).

Teknolojik gelişmeler oyunların kurgusal olanaklarının artmasına neden olmuş, süreç içerisinde konular çeşitlenmiştir, bununla birlikte oyunlar farklı türden oyuncuların ilgisini çekecek şekilde tasarlanmaya başlanmıştır. Bugün aynı oyunu genç sarışın beyaz tenli bir kız kimliği ve görüntüsüyle ya da orta yaşlı siyah bir erkek olarak oynamak mümkündür. Bunun yanı sıra oyunun orijinalinde var olmayan yeni bir karakter yaratarak oynamak da mümkündür. Varolan karakterler ise süreç içerisinde yalnızca canavarlar, yaratıklar ve güçlü erkek karakterlerinden giderek çeşitlenerek farklı cinsiyetleri, yaş gruplarını, coğrafyaları ve kültürleri içerisine alacak şekilde genişlemeye başlamıştır:

Video oyunları, kültürel ve estetik özellikleri nedeni ile dikkat çekmektedir. Oyun endüstrisindeki estetik gelişmeler, yoğun, sürekli ve çarpıcıdır: Yaratıcı olanakların sınırsızlığı bu coşkun evrim süreci ile dikkat çekici bir şekilde başka ifade türlerini de etkilemektedir. *Matrix Üçlemesi*'nden, *Grand Thefts Auto*'dan sonra açıktır ki, filmler ve oyunlar birbirinden teknik ödünç almaktadır. Özellikle daha genç kuşaklar için, oyunlar kendilerini sanatsal olarak ifade etmenin ve dünyayı algılamının önemli bir aracıdır. Bir kişinin film ya da kitaplar gibi çizgisel anlatıya sahip ifade şekillerinden interaktif, çizgisel olmayan sistemler ve çıktılarının (sonuçlarının) kendi seçimlerine bağlı olması ne anlama gelir? Böylece belki de bir ya da birkaç on yılda video oyunları o kadar baskın bir hale ve yaşamın o kadar doğal bir parçasına dönüşeceklerdir ki, şu anda henüz onlu yaşlarda olanlar, video oyunlarının yer almadığı bir dünyayı düşlemekte bile zorlanacaklardır. (Egenfeldt-Nielsen, Smith, ve diğerleri, 2015: 7)

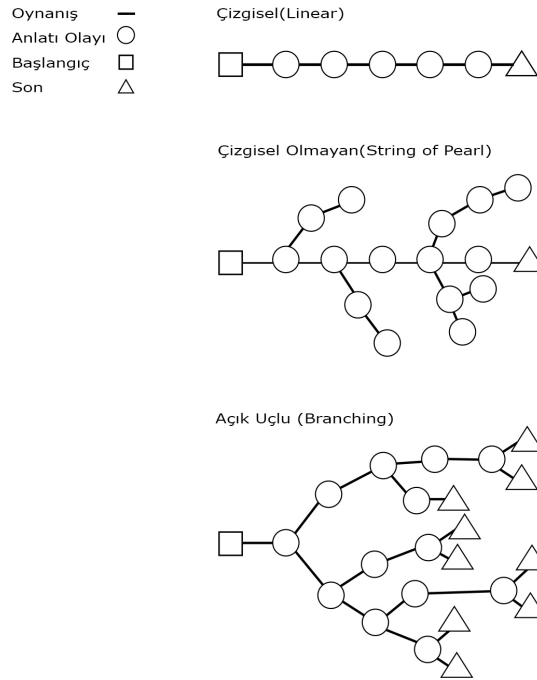
Video Oyunlarında Anlatı ve Anlatı Elemanları

Video oyunları anlatıyı oluşturmak ve aktarmak için pek çok anlatı dilini bir arada kullanır. Bunlardan başlıcaları yazılı ve sözlü metinler, hareketli (animatik) ve hareketsiz görsel elemanlar, ses efektleri ve müziktir. Kodlama yapısı ve aksiyon (oyuncunun hareket potansiyeli) ise bazı çağdaş sanat ürünleri dışında, yalnızca video oyunlarına özgü anlatı elemanlarıdır. Video oyunları, aktarım için gereken kodlama sisteminin üzerinde tüm bu anlatı elemanlarının çeşitli şekillerde bir araya getirilmesi ile oluşurlar. Video oyunlarında genel olarak temel bir anlatı yer alır. Bu anlatı ise oyun içerisine yerleştirilmiş metin akışları, animatik sekanslar ve oyuncu hareketleri ile yavaş yavaş açılır ve ortaya çıkar. Oyuncu, bu anlatı yapısının olmazsa olmaz bir parçasıdır ve anlatının şekillenmesinde çeşitli düzeylerde rol oynar. Bazı oyunlarda oyuncu kapalı bir sistem olarak kurulmuş anlatıyı hayata geçirirken, bir tiyatro oyuncusu gibi varolan anlatıyı yorumlarken, bazı oyunlarda ise oyuncu anlatının şekillenmesinde rol oynar. Tüm bu özellikler süreç içerisinde video oyunlarını diğer türlerden ayıran ve bu oyunların başlıbaşına bir anlatı türü olarak tanımlanmasına neden olan özelliklerdir: "Böylece,

oyunda, kullanıcılar karakterlere dönüşürler ve bizler oyuncu olarak kaderimizi ya da yolumuzu sergileriz, ... ve bunu, filmlerde, romanlarda ya da tiyatrodaki gibi bize gösterilenin dışında, kendi hareket motivasyonumuzla gerçekleştiririz." (Ensslin, 2015: 44). Bu türden oyunlarda anlatı oyuncunun dahiliyetiyle gelişir ve anlatı her oynanışında yeniden şekillenmeye olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Özetle, video oyunlarında oyuncu anlatının içine gömülür. Bu oyunlarda kendi içerisinde tutarlı kurmaca bir dünya oluşturulur. Oyuncu bu kurmaca dünya içerisinde bu dünyanın kurallarını çeşitli yöntemlerle öğrenir ve bu kurmacanın bir parçası olur. Aynı zamanda bu kurmaca dünyada bir etki yaratır.

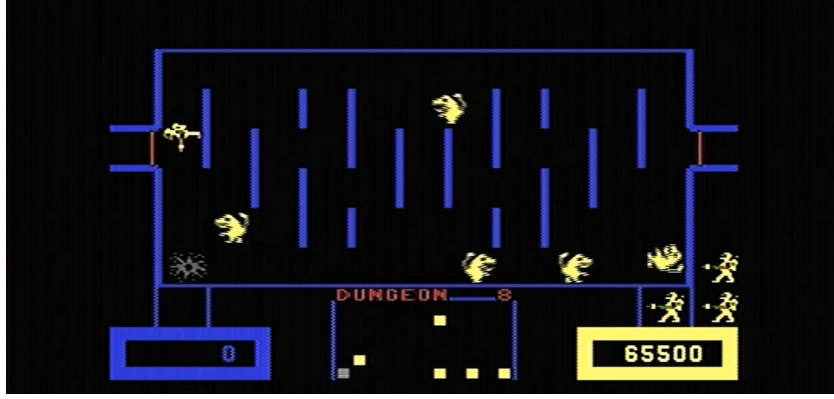
Chris Stone (2019), video oyunlarının anlatı yapılarını temel olarak üç başlıkta incelemiş ve bunları grafiksel bir anlatımla şematize etmiştir (Tablo 1). Bu tabloda basitçe çizgisel, çizgisel olmayan ve açık uçlu anlatıların bir bilgisayar oyununda nasıl şekillendiğini görmek mümkündür.

Tablo 1. Video oyunlarında, çizgisel, çizgisel olmayan ve açık uçlu anlatı yapılarının şeması (Stone, 2019).



Türlerine Göre Video Oyunu Anlatıları

Anlatılar bir video oyununun oyun olması için olmazsa olmaz elemanlar değildir. Ancak giderek çok fazla sayıda oyun ya bir anlatı tarafından kurulmakta ya da bir anlatının oyuncu tarafından şekillendirilmesine olanak tanıyacak türden bir şekilde tasarlanmaktadır. Böylece video oyunları hem bir anlatı türü hem de anlatı yaratmak için kullanılan bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, video oyunları kendi içerisinde pek çok alt türe sahiptir ve bu türler de yeni teknolojilerin ortaya çıkması ile birlikte hem kendi içlerinde derinleşmekte hem de yeni alt türler video oyunlarına dahil olmaktadır. Bu bölümde, video oyunlarının başlıca alt türleri, anlatı yapıları ve özellikleri açısından incelenmektedir.



Şekil 1. Wizard Of War'dan (1983) Bir Sahne.

Labirent oyunları (Maze games), yap-bozlar (Puzzles), bulmaca oyunları (Crosswords) gibi oyunlar genelde anlatıya ilişkin çok az eleman içerirler bazen de hiç eleman içermezler (Kelimelik, Candy Crush, Toy Blast, vb.) Yine de bu türden bazı oyunlarda temel bir anlatı olmamakla birlikte, bir döneme, belli koşullara ve atmosfere gönderme yapan anlatı elemanları bulunabilir. Bu oyunlarda, anlatı sözel kısa vurgular, güçlü bir şekilde görseller, efektler ve müzikle oyuncuya aktarılmaktadır. Örneğin, bir labirent oyunu olan Wizard of War'da (1983) amaç bir labirenti çözmektir (Şekil 1). Oyuncu labirentte yoluna çıkan farklı özellikteki varlıklardan kaçarak ya da onları vurarak labirentten çıkmaya çalışır. Bu ilk dönem *arcade* labirent oyununda oyun direkt olarak başlar, oyuncunun kendisini ne tür bir anlatı içerisinde bulacağına ilişkin bir ön anlatı yer almaz. Ancak, oyunda karşılaşılabilecek olan varlıkların isimlerine ve görsellerine bakıldığında (büyücü, ejderha, vb.) mitolojilere ve efsanelere çağrışım yaptıkları görülür ve oyuncunun kendisini kurmaca bir dünyanın içerisinde gerçek bir savaşçı olarak hissetmesini sağlar. Yine aynı şekilde oyunun kısa dijital müzikleri de bunu destekler nitelikte kullanılmıştır.



Şekil 2. Sims Serisi'nin Güncel Ve Ortaçağ Versiyonlarından Sahneler.

Simulasyon oyunları (*Football Manager, Forza Horizon, Need for Speed, ETS 2 (Euro Trucks Simulator 2), Microsoft Flight Simulator, vb.*), özetle varolan bir aracın ya da durumun olabildiği kadar gerçek ölçüde oyuncu tarafından yaşanmasını sağlamayı hedefleyen oyunlardır. Tren kullanmaktan, toplumsal yaşamda karakter geliştirmeye kadar çeşitlenebilen bu oyunların temeli bir anlatıya dayanmamakla birlikte (anlatı değişse de oyunda temel bir değişiklik olmaz), bu oyunlardan önemli bir kısmı bir anlatı içerisine yerleştirilir. Örneğin, *Sims serisi'nin* (Şekil 2) ilk oyunu (2000) bir toplumsal yaşam simülasyonudur ve oyuncuya, bugünün dünyasında karakter geliştirme ve kendine istediği gibi bir hayat kurma olanağı tanır. Bu ilk oyundaki toplum bugünün toplumu ve imkanlar bugünün imkanlarıdır. Dolayısıyla oyun içerisinde oyuncunun yaşayacağı durumlar bugüne özgü durumlar olmakla birlikte oyunun anlatısı büyük ölçüde oyuncunun seçimleriyle şekillenmektedir. Ancak serinin *Sims Medieval* oyunu korsanların ve soyluların yaşamını konu alan ve oyuncunun o dönemlerde karakter geliştirmesine olanak tanıyan anlatılara sahiptir. *Sims* serisinde oyuncuya başlangıçta sözel bir anlatı sunulmaz. Oyunun anlatısı, ağırlıklı olarak görseller üzerinden oyuncuya aktarılır. Müzik ise bir diğer anlatı

elemanıdır. Oyuncunun verdiği kararlar sonucunda aldığı geri dönüşlerde ise sözel dil kullanılır ve bu sözel dilin tarzı oyunun anlatısını destekler niteliktedir. Oyunun aksiyonları ise yine anlatının tarzına uygun şekilde gerçekleşir.



Şekil 3. Age Of Empires Serisi'nden Bir Sahne.

Gerçek Zamanlı Strateji Oyunları (Real-time strategy games), genellikle gerçek ya da hayali bir dönemde geçen ve stratejiye dayalı oyunlardır (*Company of Heroes, Starcraft, Frost Punk*, vb.). Bu türden oyunlarda, oyuncu yönetimi altında bulunan, ülke, ordu vb. türden toplulukları stratejik bir şekilde yöneterek oyunda ilerleme gerçekleştirir. Gerçek zamanlı strateji oyunlarında tüm olaylar eş zamanlı gerçekleşir. Bu oyunlarda zaman zaman bir temel anlatı oyuncuya aktarılır. Bu anlatı ilgili dönemin, koşulların özelliklerini ve oyundaki türler arasındaki genel ilişkilerin sebep ve sonuçlarını açıklar niteliktedir. Bu oyunlarda, oyuncu başlangıçta verili olan temel anlatıdan ve kendisine sağlanan koşullardan yola çıkarak diğer oyuncularla ya da bilgisayarlarla serbest bir iletişim kurarak oynar ve temel anlatıdan bağımsız bir şekilde olayları şekillendirebilir. Örneğin, *Age of Empires* serisi'nin (Şekil 3) her oyununda farklı bir zamanda aralığında sembolik milletlerin birbirleriyle mücadelesine ilişkin bir temel anlatı yer alır. Oyuncu bu anlatı ve koşullar çerçevesinde kendi yetenekleri doğrultusunda oyunu oynar ve yaptığı seçimlerle her defasında farklı sonuçlar elde ederek anlatının verili olmayan kısımlarının (devamının) tekrar ve tekrar şekillenmesini sağlar. Örneğin aynı dönemde geçen aynı savaşı bir seferinde bir ülke kazanırken, bir diğerinde kurulan stratejiye göre bir diğer ülke kazanabilir.



Şekil 4. Call Of Duty Oyunundan Bir Sahne.

Birinci Şahıs Atış (*First Person Shooters*) tarzındaki oyunlar (*Battlefield, Counter Strike, Quake, Half Life Serisi*, vb.), oyuncunun oyun alanını karakterin gözünden gördüğü oyunlardır. Bu düzenleme oyuncunun atmosfere olabildiği kadar çok gömülmesini ve canlandırdığı karakterle yüksek düzeyde

empati kurmasını sağlar. Bu türden oyunlarda temel bir anlatı ve karakterin belirgin bir şekilde tanımlanmış görevleri vardır. Bu oyunların anlatıları çizgisel anlatı şeklindedir. Dolayısıyla oyuncunun bu oyunlar içerisinde anlatıya olan katkısı oldukça sınırlıdır. Oyuncu yeteneğine göre oyundaki görevleri tekrar ve tekrar oynayarak tamamlar ve bir sonraki aşamaya geçer. Oyun içerisindeki durumlar oyuncunun zamanlamasına göre kısmen değişiklik gösterse de oyuncunun anlatının akışına ve sonucuna etkisi bulunmaz. Örneğin *Call of Duty* serisinde (Şekil 4), oyuncu, tarihi, şimdiki ya da gelecek zaman içerisinde kurgulanmış temel bir anlatının içerisinde yer alan standart bir karakteri canlandırmak, bu karakterle oyun içerisinde görevlerini tamamlayarak ilerlemek ve oyunun önceden belirlenmiş nihai hedefine doğru yol almak durumundadır. Anlatılar oyunun belli bölümlerinde hareketli animasyonlarla, merinler, görseller ve müzik eşliğinde oyuncuya parça parça aktarılır.



Şekil 5. Moon Patrol Oyunundan Bir Sahne.

Harekete Dayalı Atari Oyunları (*Action-Arcade Games*), 70'li yılların teknolojileriyle uyumlu olarak tasarlanmaya başlanmış ve etkisini 90'lı yıllara kadar sürdürmüş bir oyun türüdür (*Street Fighter, Smurfs, Hunch Back, Asteroid, Donkey Kong, vb.*). Bu oyunların her biri kendine özgü basit çizgisel bir anlatıya sahiptir. Oyunun temeli oyuncunun reflekslerini kullanarak gerçekleştirdiği atlama, zıplama, ateş etme, eğilme ve benzeri etkinlikleri gerçekleştirme yetisine dayanır. Bu oyunlar, dönemin teknolojilerinin sınırlı ölçülerde izin verdiği kendine özgü görselleri ile çok belirgin bir tarza sahiptir. Bu türden oyunlarda, oyuncu ekranda bütünü gördüğü bir karakteri canlandırır. Oyunun anlatısı genel olarak aynı sahnede koşulların ve durumların değişmesi ile gerçekleşir. Anlatıda oyuncunun canlandırdığı bir karakter, bu karaktere saldıran bir ya da daha fazla düşman kuvvet ve ulaşılması gereken nihai bir hedef ya da ödül vardır. Bu türden oyunlarda anlatı ikincil bir öneme sahiptir ve temel oyun mantığına herhangi bir çizgisel anlatı giydirilebilir. Örneğin, *Moon Patrol* oyununda (Şekil 5), amaç bir tankı sahne boyunca ilerleterek karşılaşılan engelleri aşmaktır. Oyunun savaş konulu olduğu söylenebilmekle birlikte, belirgin ve önceden verili bir anlatısı yoktur. Bu noktada *Moon Patrol* daha çok oyun, daha az anlatı olarak tanımlanabilir. Varolan temel oyun yapısı sürdürülerek farklı türden pek çok anlatı temel sistemin üzerine oturtulabilir. Örneğin tank yerini kırmızı başlıklı kıza, düşman kuvvetler ise yerini, kurda ve benzeri türden tehlikeli varlıklara rahatlıkla bırakabilir. Bu oyunların anlatıları ağırlıklı olarak görseller üzerinden izleyiciye aktarılır.



Şekil 6. God Of War Oyunundan Bir Sahne.

Hareketli Macera Oyunları (*Action Adventure Games*), genel olarak bir yaşam kesitinin içerisine yerleştirmiş bir bulmacanın oyuncunun hareket ve seçimlerine bağlı olarak çözülebildiği oyunlardır (*Tomb Raider, Assassin's Creed Serisi, Middle Earth Shadow of Murder, vb.*). Bu oyunlarda temel bir anlatı kurgusu gereklidir. Bu oyunların anlatıları, genel olarak oyuncunun oynadığı bir baş karakteri, çözülmesi gereken bir gizemi, yol gösterici işaretleri ve engelleri (durumlar, düşmanlar, vb.) içerirler. Örneğin, *God of War* oyunu (Şekil 6), Mısır, Yunan ve İskandinav mitolojik tanrılarından ve efsanelerinden temellenen bir anlatıya sahiptir. Oyun, oyuncuların yalnızca tek bir karakteri seçerek oynamasına olanak tanır. Bu baş karakter, oyun içerisinde aşama aşama gizemleri çözerek ilerler ve yoluna çıkan mitolojik tanrıları bertaraf ederek oyunu tamamlar. Çizgisel bir anlatıya sahip olan oyunda, başlangıç, gelişmeler ve sonuç aynıdır. Yalnızca oyuncunun yeteneğinden, zamanlamasından ve oyunun seçenekli (random) kodlama sisteminden kaynaklı basit değişiklikler olabilir. Ancak bu değişiklikler anlatının giriş gelişme ve sonuç kısmında bir değişikliğe neden olmaz. Bu oyunda ön anlatı yer almakla birlikte, anlatının devam eden bölümleri oyuncuya aşama aşama açılır. Oyunun anlatısı izleyiciye hareketli animasyonlar, sözlü yazılı metinler, görseller ve müzik eşliğinde aktarılır.



Şekil 7. The Witcher Serisi'nden Bir Sahne.

Karakter Canlandırma Oyunları (*Role Playing Games*), pek çok karakterin ve olayların yer aldığı bir anlatıda, oyuncunun bir karakteri kendi seçimlerine göre şekillendirerek ilerlediği türden oyunlardır (*Skryim, Mass Effect, Cyber Punk 2077, Fall Out, vb.*). Bu oyunlardan bazıları oyuncunun anlatının tek bir karakterini oynama olanağı tanırken bazılarında ise oyuncu herhangi bir karakteri seçerek

deneyimleyebilir. Karakter Canlandırma oyunlarında temel bir anlatı yer alır. Oyuncu bu anlatıyla çevrenmiş olmakla birlikte, oyun içerisindeki hareketleri çizgisel değildir. Yapabileceği pek çok şey ve gidebileceği pek çok yer olan oyuncu oyun içerisinde yaptığı seçimlerle şekillenen olaylar dizisini yaşar. Bu sırada yeteneklerini ve özelliklerini geliştirerek oyunu tamamlar. Temel anlatısı ve varılan sonuç aynı olmakla birlikte, Karakter canlandırma oyunlarının anlatıları, öykü içerisinde öykü açılımları ile çizgisel oyun anlatılarından ayrılır. Oyunun anlatı parçaları oyuncuya oyunun içerisinde çeşitli aşamalarda açılan hareketli sahnelerle, sözler/metinler, görseller ve müziklerle aktarılır. Örneğin, *The Witcher* serisi (Şekil 7), fantastik bir temel anlatıya sahiptir. Bu oyunda oyuncu tek bir karakteri (*Gerard*) canlandırabilir. Oyuncu örneğin bir kasabada kendi seçimlerine göre çeşitli alanlara farklı sıralarda giderek kişilerle, varlıklarla ya da nesnelere etkileşimde bulunur. Oyun içi anlatılar oyuncunun seçimlerine göre çeşitlenmekle birlikte, oyuncu oyun içerisinde ilerleyerek oyunu tamamlar. *Witcher* serisi Polonyalı yazar Andrzej Sapkowski'nin aynı isimli fantastik romanından uyarlanmıştır.

SONUÇ

İlk olarak 1960lı yıllarla birlikte geliştirilmeye başlanan video oyunları, teknolojik gelişmeler ve değişen anlayışlarla birlikte çok hızlı bir gelişim sürecine girmiş ve konularından türlerine, oynanış şekillerine, hedef kitlelerine kadar çokça çeşitlenerek pek çok alt türe ayrılmıştır. Video oyunlarının gelişim çizgisinde başlangıçta yalnızca oldukça kısa çizgisel anlatıların varlığından söz etmek mümkünken bugün kendi içerisinde giderek karmaşıklaşan ve çeşitlenen anlatılar, pek çok oyunun temel elemanı haline gelmiştir. Bu çerçevede oyunları yeni bir anlatı türü olarak inceleyen bu çalışmada, Labirent oyunları (Maze games), Simulasyon oyunları, Gerçek Zamanlı Strateji Oyunları (Real-time strategy games), Birinci Şahıs Atış (First Person Shooters), Harekete Dayalı Atari Oyunları (*Action-Arcade Games*), Hareketli Macera Oyunları (*Action Adventure Games*) ve Karakter Canlandırma Oyunları (*Role Playing Games*) olan başlıca alt türleri ve bu oyunlarda anlatının varlığı ve rolü incelenmiştir.

Bir video oyununda anlatının başlıca elemanları sözlü ve yazılı metinler, görseller ve animatik (hareketli) görseller, görsel efektler, müzik ve ses elemanlarıdır. Bunlar oyun türlerine ve yapımcı tercihlerine göre farklı ölçülerde bir araya getirilerek anlatıyı oyuncuya aktarmaktadır. Bu anlatılar yine oyun türüne göre çeşitlenmektedir. Video oyunlarında başlıca anlatı aktarma şekilleri olarak, çizgisel anlatılar, çizgisel olmayan anlatılar (kendi içerisinde farklı anlatılara ve sonuçlara açılan anlatılar), eş zamanlı anlatılar ve daha güncel ve az ölçüde de açık uçlu olarak tanımlanabilecek anlatılar kullanılmaktadır. Çizgisel anlatılarda oyuncunun yetenekleri çerçevesinde anlatı düz bir çizgide akarken, çizgisel olmayan anlatılarda oyuncunun seçimleri önem kazanmakta ve anlatının şekillenmesine dahil olmaktadır. Eş zamanlı anlatılarda hem oyun kurgusu hem de oyuncu seçimleri anlatının akışında önemli olmaktadır. Açık uçlu anlatılar ise oyuncunun her seferinde farklı bir sonuca dolayısıyla anlatı içeriğine ulaşmasını sağlayabilecek türden oyuncuya oyunun anlatısını çok büyük ölçüde şekillendirme olanağı tanıyan anlatılardır.

Video oyunlarında anlatının görevi farklı oyun türlerinde farklı şekillerde konumlandırılmaktadır. Oyuncunun refleks ve hareket yeteneklerinin ağırlık kazandığı video oyunlarında basit çizgisel anlatı kullanımı ağırlık kazanırken, oyuncunun içine gömülme etkisinin yüksek olduğu türden oyunlarda, uzun çizgisel anlatılar, çizgisel olmayan kendi içerisinde farklı dallara açılan anlatılar ve eş zamanlı anlatılar ağırlık kazanmaktadır. Video oyunlarını şekillendiren anlatılar özgün olabilmekle birlikte, yazınsal metinlerin oyuna uyarlanması (*Lord of the Rings*, *Witcher*, vb.) ya da oyun metinlerinin kurmaca metinler olarak (*Assassin's Creed*, vb.) yazın alanına dönüştürülmesi de söz konusu olabilmektedir. Benzer bir şekilde oyunlar filme alınabilmekte (*Tomb Raider*), ya da oyunlardan uyarlanan dizi serileri (*The Witcher*) gerçekleştirilebilmektedir. Böylece video oyunları anlatı yapıları ile kültürel etkileşime anlamlı bir şekilde dahil olmaya başlamıştır.

Kuşkusuz bir bilgisayar oyununu diğer anlatı türlerinden ayıran en önemli özellik ise oyuncunun her oyunda anlatının ortaya çıkmasındaki rolüdür. Bu rol, zaman zaman kısıtlı olmakla birlikte her oyunda anlatının akışını sağlayan bir yapıdadır. En basit anlatıya sahip bir oyunda oyuncunun rolü, bir roman okuyan okurun sayfaları çevirmesine benzetilebilecekken, özellikle 2000li yıllardan itibaren yapılmaya

başlanan pek çok oyunda oyuncunun aksiyonlarının giderek anlatının şekillenmesini sağlayan bir role dönüştüğü görülmektedir.

Böylece video oyunları kendi içerisinde alt türleri olan başlı başına bir anlatı türü ve anlatı üretme aracı olarak tanımlanabilecek kendine özgü bir form olarak ortaya çıkmaktadır. Video oyunu anlatıları giderek karmaşıklaşan yapıları ile başta anlam aktarımı, tarz yaratımı ve çoklu eleman kullanımı olmak üzere pek çok açıdan araştırılabilecek bir alan olarak güncelliğini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Berger, A. A. (2017). *Video games: A popular culture phenomenon*. Transaction Publishers.
- Berger, J. (1999). *Görme biçimleri*. Metis Yayınları.
- Crawford, G., Muriel, D. (2018). *Video games as culture*. Routledge Advances in Sociology.
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt*. Can Yayınları.
- Egenfeldt-Nielsen, S., Smith, J. H. & Tosca, S. P. (2015). *Understanding video games*. Routledge.
- Ensslin, A. (2015). *Video Games as unnatural narratives*. M. Fuchs (ed.). Diversity of play (s. 41-72) içinde. Meson Press.
- Jenkins, H. (2005). Games, the new lively art.
http://web.mit.edu/~21fms/People/henry3/GamesNewLively.html#_edn2
- Kıran, A. E. ve Kıran, Z. (2003). *Yazınsal okuma süreçleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Rifat, M. (2001). *Homo semioticus ve genel göstergebilim sorunları*. Yapıkredi Yayınları.
- Roble, D. (2004). *In imerging topics in computer vision*. New Jersey, USA: Prentice Hall Publishing.
- Stone, C. (2019). *The evolution of video games as a storytelling medium, and the role of narrative in modern games*. <https://www.gamedeveloper.com/design/the-evolution-of-video-games-as-a-storytelling-medium-and-the-role-of-narrative-in-modern-games>
- Victorya & Albert Museum. (2018). *About the videogames exhibition*.
<https://www.vam.ac.uk/articles/about-videogames-exhibition>
- Yıldız, M. Ö. (2012). Görsel okuryazarlık üzerine. *Marmara İletişim Dergisi*, 19, 64-77.

POST-TRUTH DÖNEMİN SİYASAL İLETİŞİME YANSIMALARI

Meltem ÜNAL ERZEN
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
meltem.unalerzen@istanbul.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-8115-2150>

<i>Atıf</i>	Ünal Erzen, M. (2023). Post-Truth Dönemin Siyasal İletişime Yansımaları. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 166-177.
-------------	---

ÖZ

Hakikat Ötesi, Hakikat Sonrası veya Gerçeğin/Hakikatin Önemsizleştirilmesi olarak Türkçeye çevrilen Post-Truth teriminin yeni olmamasına rağmen, konuyla ilgili araştırma sayısının 2016 yılından itibaren artmasıyla birlikte gelen noktada, alan araştırmacılarının daha çok ilgisini çekmeye başlayan bir kavram olmuştur. Literatürde, bir yandan kavram özelinde toplumsal çalışmalar yapılırken ve Post-Truth çağında yaşadığımız savunulurken, diğer yandan karşıt görüşler de alan araştırmalarında yer almaktadır. Post-Truth kavramı, içinde yalanı barındıran bir kavramdır ve yalanların gerçekmiş gibi sunulduğu kompleks bir durumu açıklamaya çalışır, burada ilginç olan ise özellikle siyasilerin yalana başvurmasından ziyade halkın bu duruma, yalan olduğunu bilse bile hoşgörülü yaklaşmasıdır. Günümüzde halk bilgi kaynağı olarak kitle iletişim araçlarını kullanmakta, araştırmalarını bu mecrada yapmaktadır. Kolay anlaşılır, zahmetsiz, teknik terimlerden uzak, sürükleyici, heyecanlandırıcı ve fakat temelsiz, kaynaklı ve niteliksiz bilgi yığınları, forumlar, sosyal medya ortamları aracılığıyla kısa sürede binlerce kişiye ulaşmaktadır. Bundan dolayı bilginin kaynağı belirsizleşmekte, bilginin kontrolü akademiden çıkmakta, sunulanlar alıcılar tarafından yalan olup olmadığına dair şüphe duymadan hap gibi alınmasına neden olmaktadır. İşte bu ortamlarda da zemin Post-Truth için daha elverişli hâle gelmektedir ve bu durumun siyasetle ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. Bu çalışmada, sosyolojik açıdan etkisi henüz araştırılan Post-Truth döneminin özelliklerinin çokça yer bulduğu siyasi arena ve doğası gereği başat olarak siyasal iletişime yansımalarına ve etkisine dikkat çekilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Post-Truth, Gerçek Ötesi, Siyasal İletişim.

REFLECTIONS OF THE POST-TRUTH PERIOD ON POLITICAL COMMUNICATION

ABSTRACT

Although the term Post-Truth, translated into Turkish as “Hakikat Ötesi, Hakikat Sonrası or Gerceğin / Hakikatin Önemsizleştirilmesi –Trivialization of Truth” is not a new understanding, it has become a concept becoming more attractive for researchers with the increasing number of studies as from the year 2016. In the literature, while social studies focused on the concept are carried out and it is claimed that we are in the Post-Truth era, opposing views take also place in the field studies. The term “Post-Truth” contains lies within itself, and tries to explain a complex situation where lies are offered as if true, while the interesting part here is, the public tolerance to this situation, even they know that it is a lie, rather than the lies put forward by politicians. Today, people use mass communication media as the source of information and conduct their researches on such an environment. Apparent, effortless, free from any technical terms, page-turner and exciting but baseless, sourceless and unqualified stacks of information are presented to thousands of people through forums or social media channels. The information source therefore becomes unclear, its control is off the hands of academics, and the offerings are swallowed as pills by the receivers without any suspicion on their accuracy. In such layouts therefore, the conjuncture

becomes more favorable for the Post-Truth, which is inevitably associated with politics. In this study, we wanted to point out the political arena where the characteristics of the Post-Truth Era of which sociological effects have yet to be studied are frequently referred to, and its reflections and effects primarily towards political communication.

Keywords: *Post-Truth, Post-Reality, Political Communication.*

INTRODUCTION

In 2016, when Oxford Dictionaries selected the term post-truth as the word of the year, they also had indicated the appearance of a deviant structure or, in essence, a surplus in social science. The reason to designate the post-truth as a surplus is that even though every year Oxford Dictionaries entitles a word as the word of the year, none of them has resounded in academia as much as post-truth. Why academia has perceived the term post-truth as a more important formation compare to others? Surely, with the help of post-truth studies, this question could be answered by being remembered the emphasis on the election campaign of Donald Trump and Brexit Referendum in 2016. However, these studies tend to delve into the term in order to evaluate its meaning, historical background and its contribution to the certain social sciences.

With that regard, three main inferences could be found about post-truth in the literature. Firstly, although most of the studies agree that post-truth is a consequence of the postmodernist contribution or interruption to reality, in order to understand the structure of the term, they refer to either the historical evolvement of the truth or analogies in the doctrines of philosophy and sociology. Secondly, the term post-truth is tended to define with the emphasis on lies or insignificance of truth. Moreover, these two terms are mostly used as a general term which contains the other negations of the truth such as bullshit, misinformation, fallacy, humbug, etc. (Ylä-Anttila, 2018). And lastly, in the concept of political science, there are two interpretations. While one of them asserts that post-truth emerged after the events in 2016, the other one claims that post-truth is always/already embedded in the political sphere. Apart from that, for both views, there are disagreements about the role of the post-truth (Alpay, 2017; Block, 2019).

Nonetheless, this frame that it is drawn by studies on post-truth in the literature paves the way for a Zizekian inquisition. Why is there nothing where there should be something? The reason that this question becomes relevant for this specific issue is that the interpretations of post-truth create a chain of oxymorons. The argument which points out spatio-temporal metamorphosis as a cause of the post-truth falsifies the assessments which rely on discussions about the value of truth in the fundamental writings in politics, philosophy or sociology, most of them written by Plato, Aristotle, Schopenhauer, Pareto, Nietzsche, Machiavelli, etc. Because if post-truth is a consequence of the alterations in the public sphere which is fueled by postmodernism, studies that create a bond or similarities between the value of truth and post-truth require to ask additional questions (Keyes, 2004; Backström, 2019). Do negations of truth and post-truth address the same meaning? Was post-truth always there? And if so, why the negations changed their forms and they are replaced with the term post-truth? In this vein, there could be found the second point of critique of the literature review. Because the arguments about the meaning of the post-truth seem to suture the current alteration/split in the public sphere with reference to the former knowledge on the truth. If post-truth points out the opposite sides or manipulation of the truth, what is the role of the prefix post on the term? By considering this tendency of the literature review, the effect of the contemporary features in a sociological way on the structure of post-truth is still vague. As mentioned above, this vagueness that emerged with inconsistencies could also be noticed about the reflections of post-truth period on political communication.

Background

Post-Truth in The Temporal Aspect and Related to Meaning

Post-truth, unlike ideas like falsehood, lies, or propaganda, tries to change how people think about the truth and reality in a planned and strategic way. It takes advantage of their ideas, their values, or their feelings. To understand the idea of post-truth and why it can't be used as a synonym for words like falsehood, willful ignorance, lying it's important to know how these words are different from each other.

After explaining these ideas, it's time to explain what post-truth means. When the history of this word is looked at, it may seem like the prefix post refers to time, as if there was a pre-truth or past-truth. However, the real meaning of the prefix post is that the truth has been overtaken and is no longer important (Bauman, 2015; McIntyre, 2018: 5), and the truth in recent years, in the post-truth era. It has been a Tesich (1992) and Roberts (2010) both say that people would rather live in a lie than change their current situation, and when it comes down to it, most people choose facts that support their ideals or values. People often look for arguments that support their ideas or beliefs and prefer to live in deception rather than accept arguments and facts that threaten their values, ideas, or the status quo. Self-deception and delusion can be conscious or unconscious at this point, as the person keeps trying to trick themselves. This is why many people still believe a lie that has been debunked or attacked by reliable sources (McIntyre, 2018: 9). It's also important to talk about who you're writing for. In the post-truth era, people who want to persuade or force their views on the world will step in. Because of this, it is important to find out why people believe in post-truth speech. Humans are a post-truth species whose power depends on making up stories and believing them, says Yuval Noah Harari (2018). Myths that keep coming back to life have been used to bring people together since the Stone Age. Harari says that people's belief in post-truth isn't just because of Facebook and other social media sites; it's also because of how we are as people. Rose McDermott (2019) says that even though humans are a post-truth species, education and skepticism can make people more open to post-truth speech. Due to algorithms, the social media ecosystem can amplify these factors by isolating users in an ideological bubble where only information that they agree with and won't threaten their beliefs and ideas can enter.

Taking these things into account, we can say that post-truth can have different effects on different people. When the receptor's beliefs are very strong and facts threaten their way of thinking, the receptor chooses to question the facts instead of accepting them as true (Fuller, 2018; McIntyre, 2018). Also, when audiences are not curious, fear the outside world, and don't want to learn more about it, they seek and value only information that already supports their narrow beliefs (McComiskey, 2017: 39). And when people aren't open to or interested in the truth and live in the ideological bubble that social networks create, post-truth can have a big effect on them without them even realizing it (McIntyre, 2018).

What does post-truth mean? For this study's definition of post-truth, all previous definitions and ways of looking at things were taken into account. Post-truth is made up of three main parts: the people who do it, what they say, and who listens to them. Practitioners are the people or media who give the speech in order to change the reality of the audience. The word speech refers to all kinds of communication that come from a person, such as written or spoken words, pictures, etc. This speech is about feelings, values, ideologies, or beliefs, but it doesn't say much about facts. The people who will hear the speech make up the audience. This group of people could be moved by the speech or not. Those who judge the speech based on the facts are in the group for whom it has no effect. On the other hand, people who are influenced can be split into two types of receptors: those who are aware of it and those who are not. The conscious receptor is exposed to all kinds of information, but chooses to only accept those that support their ideas and values. Those that contradict or raise doubts about them are ignored or discredited. The unconscious receptor doesn't know that the information they get has been filtered. They choose media and information that supports their values, beliefs, and ideas. So, they are more likely to believe anything they hear in these media, no matter how true it is. Post-truth is a strategy used by people (usually politicians) to change the reality of a group of people based on fact-free speech that is built on the emotions, ideologies, beliefs, and values of the target group.

Lastly, we studied the other inference of the literature review. According to this inference, there are several different counter ideas about the position of the post-truth in politics. When we assessed the position of the truth in politics with the visions of Weber and Morgenthau with the Pichler's article, Schmitt, Arendt, and Foucault, we emphasized that although post-truth studies in the literature conduct a subjectivity-oriented works, studies which try to understand the position of truth in politics focuses on the value and the meaning of the truth. Therefore, we deduced that the questions about the position of post-truth are not clearly determined. Consequently, to proceed further in this study in order to

understand the structure of the post-truth, we will focus on Slavoj Zizek's thoughts. The reason that this study considers Zizek's contributions relevant is that compatible with the conclusions of this chapter, Zizek's line of reasoning pursues the unique conditions of time periods, suspicions to the existence of certain factors and the value of these factors in the political sphere.

How the post-truth situates in the post-politics? The term post-politics problematizes the structure of politics and what is political. Slavoj Zizek, in his book, *The Ticklish Subject*, explains the political with the relationship between particular and universal in the political sphere. According to him, every structure which is accepted as universal contains a particular which is dispelled from the universal. In other words, particular is the slot of the universal. In order to clarify this frame, Zizek gives an example of the accusation against single mothers as a source of evil in the English society in the printed media during the late 20th century (Zizek, 1999: 176). Zizek claims that universal structure -which in the example it points out the English society- could only continue to function with the existence of the particular - which in the example it is the concept of a single mother-. Since an empty- signifier is the veil of the real kernel of the inconsistencies in the universal, it survives by offering a particular as the cause of the problems. Essentially, the universal always needs an excluded subject to allege this particularity. In this frame, a subject which dwells in the particular is addressed as a witness of the tension between particular and universal. Because only the subject realizes the hegemonic manipulation of the universal. For Zizek (1999: 242), what is political is the counter-argument of the subject against universal in order to undermine the hegemonic position of the universal. The contradictions between the subject and the universal are the reflection of the antagonisms in the political sphere in Mouffe's studies. According to her, these antagonisms are the sine qua non for the political (Mouffe, 1999: 3).

Social Networks as a Political Tool and It's Relation with Post-Truth in Politics

As was already said, the Internet, social networks, and the fact that so many people use them have changed how people get information. Because of this, among many other things, the internet and social networks have become political tools, just like traditional ways of communicating have in the past. Since the Internet and social networks have grown, anyone can now spread information and have the same effect on others as they could before. Because of this, new digital platforms have come up that can be used to spread false information, disinformation, and post-truth in general.

There's no denying the importance of the media in modern democracies. Political parties use the media to spread their election platforms and to connect with voters (Villafranco, 2005). Because of how important they are, the media now play a big role in democratic processes. This is called media democracy because it shifts power from political parties to traditional media, which acts as a link between society and power (Carey, 1997). Sartori (1998) talks about the purpose of television by saying that this medium has had many effects on society and has changed the way political relationships work. Citizens form opinions based on what they see on TV, and they vote based on the things they see on TV. Politics, on the other hand, moved to these new platforms as traditional ways of communicating became less popular and the internet and social networks became the main ways people got information. Because of how the Internet has changed and the rise of social networks, people now access and use information in different ways. Many political groups and governments that have used the networks as a political platform have benefited from this, but the traditional media have had a hard time adapting to the new technology and informational ecosystem. This is why political parties, politicians, and governments use social media sites like Facebook and Twitter so often for political purposes today. This is used to spread information about politics, economics, and public policies. Compared to traditional media, this is a more direct way to get your message across.

Daniel Zeng, Hsinchun Chen, Robert Lusch, and Shu Hsing Li (2010) say that politicians are using social networks more and more to find out who supports them and what the public thinks about their policies and positions. So, in the last few years, networks have become one of the most important tools that politicians use in their campaigns. Patricia Durantez- Stolle and Raquel Sanz (2011) say that when politicians use social media well, it can help bring them closer to their supporters, improve their

credibility, and improve their reputation. This would also make it easier for candidates to talk to the public and make them more visible, which could get people who don't usually vote to get involved.

Another benefit of using Web 2.0 in politics is that it can make opinion leaders who are good at persuasion and influence more visible, and the speed of the Internet can help spread voter intent (Christakis & Fowler, 2010). The 2008 U.S. Presidential Election is a good example of how social media can have an effect on politics. Jason Hannan says that Barack Obama was not only the first black president of the United States, but also the first president to use social media (2018: 5).

The Importance of Social Networks in Post-Truth

Social networks are so important in politics, many academics have studied them. In 2010, Sunil Wattal, David Schuff, Munir Mandviwalla, and Christine B. Williams put out a study about Web 2.0 and how it affected the US Presidential Election of 2008. This study says that American politicians were among the first to use social media as a tool for politics and elections. Barack Obama's campaign for president was a clear example of this, showing how politics and social media have changed over time. Under the guidance of Professor Jennifer Aaker, Victoria Chang did a second case study on Barack Obama's campaign for president in 2008. This study showed how well the campaign's social media strategy worked. Obama's campaign attracted about 5 million people on Twitter, Facebook, and YouTube, which is about four times as many people as his main competitor, John McCain, got. In the elections that year, Barack Obama won in 27 of the 50 states, got 364 electoral delegates, and got about 64,385,746 direct votes. His opponent, John McCain, got 162 electoral delegates and about 56,712,746 direct votes. This shows that the way the Obama campaign managed its network had a big effect on how involved US voters were (New York Times, 2008).

Because this campaign was so successful, politicians and political parties all over the world started to change their election strategies to focus more on social media. In the same way, governments, opposition groups, and politicians started to change how they communicated with the public by using networks to spread their actions and get closer to the public. Experts in network management, such as Network Management Advisors and Community Managers, have put a lot of importance on being the people be. This is because politicians and governments have changed how they talk to the public.

The lack of rules about the truthfulness of the information shared on social networks has changed their original purpose and made them the perfect place for post-truth. This has turned social networks from something good for democracy into something bad for it. Because politicians and citizens can talk to each other quickly and easily through social networks, using them in politics could be seen as a way to make democracy stronger. However, social networks have become something that hurts democracy.

In 2016, the world's politics were affected by the results of three democratic votes: Brexit, Donald Trump's election as president of the United States, and the Plebiscite for Peace in Colombia. Even though these results come from different places, they all have one thing in common: they are all about social networks and post-truth. Hannah Marshall and Alena Drieschova (2018) say that even though it's easier and faster to get information now, it's getting harder and less common to know if it's good or true. This is because new ways to communicate have made it easier to discredit people who check facts.

Technology makes it possible to send information faster than ever before, but it also makes it harder to control and keep track of. Some politicians have used these two things to help them reach their political goals by spreading false information, fake news, and other forms of post-truth speech. To understand how post-truth and social networks are related, the digital ecosystem that has made it possible for post-truth speech to spread must be shown and studied.

Social Networks: The Ideal Environment for Post-Truth Considerations Regarding Political Communication

The logic behind social media has undergone a significant shift ever since the elections for President of the United States in 2008. The elections that took place in 2016 in the United Kingdom, the United

States, and Colombia shed light on the danger that social media can present to democratic processes. Even though the advantages of social networks have been demonstrated, they also have a dark side. Social networks such as Facebook and Twitter were initially conceived as social platforms; however, in recent years, they have evolved into antisocial tools (Warzel, 2016). The dissemination of post-truth across social networks is a prime example of this phenomenon. Right-wing or ultra-right-wing politicians or political groups, such as Donald Trump and the Republican party in the United States, Nigel Farage and the United Kingdom Independence Party in the United Kingdom, and the former president Alvaro Uribe and the party Centro Democrático in Colombia, have been the most prominent proponents of this tactic. However, this does not imply that only those on the far right and the right use social networks as a platform for post-truth; it has also been used, albeit to a much lesser extent, by parties on the center and left of the political spectrum. Moreover, this does not imply that only those on the far right and the right use social networks as a platform for post-truth.

The ecosystem of tools, strategies, and actors that have emerged and evolved since the advent of Web 2.0 and make social networks the ideal platform for post-truth speech will be described in order to gain an understanding of the phenomenon of post-truth in social networks:

Echo Chamber: When people hear their own voice or, in the context of social networks, when users only consume content that expresses their own points of view, this phenomenon is referred to as an ideological bubble or an echo chamber. Both of these terms refer to a situation in which people hear their own voice (Garimella et al, 2018). User 1 and User 2 have the same opinion and stance regarding the information that they share; the information provided by User 1 is echoed by User 2, who in turn shares it with User 3, who also has the same opinion and stance as Users 1 and 2. This is the simplest form of what is known as an echo chamber and it consists of a transitive triad in which each actor maintains the same informational stance (Jasny et al, 2015). This space can accommodate not just three users at a time, but hundreds, thousands, or even millions of people, especially when social networks are taken into consideration. The phenomenon of an echo chamber in social networks can be demonstrated using a variety of different platforms, such as individual blog pages. Researchers Gilbert, et al. (2009) conducted a study on a variety of political blogs and found that the number of comments that agreed with the blog's author was disproportionately greater than the number of comments that opposed the author's position. This finding suggests that users who share the author's viewpoint are more engaged with the blogs. An et al. (2012) looked at users of Twitter who consume political news as part of their use of the social network and found some interesting results. 90% of users are direct followers of news profiles that have a single political leaning, but the retweets that their friends post cause them to diversify the news that they read. Regarding Facebook, Bakshy et al. (2015) conducted research to determine the extent to which users of this platform who hold a specific political orientation consume cross-cutting content. This refers to content that is primarily published by users who hold a political stance that is in opposition to the user's own. According to the findings of the study, users still prefer to interact with content that does not challenge their core beliefs or political stances, even though they are exposed to content that cut across multiple categories.

The Filter Bubble: The filter bubble is yet another phenomenon that can be attributed to social networking sites that contributes to post-truth. In contrast to the echo chamber, the filter bubble is not directly caused by the user; rather, it is produced by digital platforms themselves. It restricts users' access to information that could challenge or broaden their perspectives, which has a negative impact on civic discourse, as Eli Pariser (2011) explains in his book *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. Pariser states that this has a negative effect on civic discourse. People who are only given access to a limited amount of informational content are likely to believe that their ideas are in line with the prevalent one. According to Fernández-García (2017), you can locate these filters that are based on algorithms on a variety of different platforms. Filter bubbles are a component of the Google search engine platform, which is designed to refine search results based on a user's previous queries and the links they have followed. When determining which search results are most pertinent for each user, Google takes into account more than 57 different factors, including the type of computer being used, the user's location, the software being used, and so on. Facebook and Twitter are two of the most well-

known examples of social networks that make use of this filter type. In order to display a more personalized experience and provide advertising that is tailored to the user's preferences, the filters take into account the interactions of users, such as who they follow, who their friends are, the type of information they share, and so on. This phenomenon was summed up best by Mark Zuckerberg himself when he commented that a squirrel dying in front of your house may be more relevant to your current interests than people dying in Africa (Kirkpatrick, 2010). Additionally, people have pointed the finger of blame at filter bubbles for the events of 2016. During the presidential elections in the United States in 2016, Facebook was accused of spreading false information and news because the algorithm that the social network used to disseminate information did not verify the source of the information nor did it ensure that the information was accurate (Fernandez-Garcia, 2017). If a Facebook user who was a supporter of Donald Trump only visited sites and profiles related to him and his political affiliation, it was highly likely that the Facebook algorithm responsible for filtering information would show them articles or news in support of Trump, regardless of the veracity of the information contained in those articles.

Big Data: It is a concept that has only been around for a short while. It refers to the management, processing, and analysis of enormous amounts of data, which requires the application of particular technologies and analytical methods in order for the data to be converted into something of value (De Mauro et al. 2016). In general, it refers to a tool that companies use to gain a deeper understanding of the behavior of their customers and then base their decisions on that understanding. The Cambridge Analytica (CA) scandal, which took place in 2016, is considered to be the most significant event to date that was related to Big Data. This case was the first of its kind because C.A. was involved in two of the most significant political events of the year: the referendum on leaving the European Union and the election for president of the United States. According to The Guardian, the company illegally acquired millions of Facebook profiles belonging to voters in order to collect sufficient data and develop software that could predict and influence these individuals during election periods. The goal of the company was to collect data that would allow it to predict and influence these individuals during election periods. The newspaper discovered that CA designed a program to manipulate people's emotions by displaying tailored political advertisements to each individual (The Guardian, 2018). The importance of C.A.'s participation in these election processes cannot be overstated, which is why both right-wing campaigns were successful. The scandal showed the world how the management of large amounts of information can influence people through post-truth speech. Political advertisements that were loaded with what the people like, believe, and are ideologically affiliated with strengthened the convictions of right-wing supporters and persuaded a significant number of voters who were on the fence.

Trolling of Post-Truth: Trolling is a phenomenon that occurs in the interactions between Internet users, with the intention of eliciting a strong reaction from as many users as possible through the use (Paavola et al, 2016: 105). There are users who engage in trolling without concealing their identity, despite the fact that the majority of trolls hide behind the anonymity that social networks provide. They can operate independently or in groups, and while not all of the content they post will always be demonstrably false, that is not the case with the overwhelming majority of it. In the article that he wrote with the title Trolling to death? In his article social media and post-truth politics, published in 2018, Jason Hannan explains how the dynamics between social networks and politics have changed since the elections in 2008, particularly as a result of trolling and the rise of the Alt-Right, which he defines as a new generation of conservatives equally cyber-savvy as their liberal counterparts, but whose politics are driven by a burning, insatiable rebellion against liberal orthodoxy. It seems as if the rebels of the past have become too mainstream, which has allowed a new generation of conservatives to become the social network rebels. This new generation of conservatives is using trolling and other tools as their sword, and anonymity is serving as their shield. In addition to this function, trolls have been used as echo chambers for post-truth discourse. By using them, people can spread false information, memes, message chains, and attacks on political figures or positions.

Bots: They are software robots that can imitate human behavior in a digital environment. This software receives data from real users, and through the application of artificial intelligence, it analyzes that data,

learns from it, and then mimics the behaviors of those real users. One type of bot that is used by companies to assist with customer service is known as a chatbot. Chatbots have the ability to recognize inquiries from customers and respond in a manner that is almost identical to how a human would. These automated programs can also be discovered on social media platforms, where it is said that they are frequently harmless or even useful, but some are designed to cause harm by interfering with, manipulating, and deceiving social media users. In social networks, malicious bots appear as profiles of real users who interact with other human users. People tend to trust social contacts and can be manipulated into believing and spreading content produced in this manner (Shao et al, 2017). These social bots have also been utilized in political contexts and for the dissemination of post-truth propaganda. Numerous studies have provided evidence that social bots played a role in both the presidential election in the United States in 2016 and the Brexit referendum.

Misleading or Fictitious Information Spread Across Social Networks: According to Lazer et al. (2018), fake news is manufactured information that mimics news media content in form but differs from it in organizational process or intent and lacks the editorial standards and procedures of the news media to ensure that the information it publishes is accurate and credible. This aims to spread false or misleading information with the intent to deceive others. These authors discuss the historical context of fake news in their article titled *The science of fake news*. They explain that the mass media of the 20th century was created by oligopolies following a set of journalistic standards in order to ensure the objectivity of the information. Fake news is a direct result of this. The emergence of social media in the twenty-first century, the horizontality brought about by Web 2.0, and the ease and low cost of content creation on the internet have undermined the means of traditional news sources and these norms, thereby creating the ideal environment for disinformation. In other words, the internet has become the ideal environment for spreading false information. One of the most notable occurrences connected to the spread of fake news in recent times is the presidential election that took place in the United States in the year 2016. In an article published in September 2016, the global analytics and advisory firm Gallup disclosed that the level of trust that the American public places in the mainstream media had fallen to an all-time low of 32 percent (Swift, 2016). The author asserts that people's trust in news reports from traditional media has been steadily and gradually declining over the past several decades, but in 2016, the decline was precipitous. This was primarily due to the positive attention paid to Hillary Clinton and the negative attention paid to Donald Trump during the presidential campaign. In point of fact, the percentage of Republicans who trusted traditional media dropped from 32 percent in 2015 to 14 percent in September of 2016. This would allow one to forecast the patterns that would emerge in the months leading up to the elections. Fake news may have played a role in the outcome of the 2016 presidential election, according to the findings of a study that was carried out by Hunt Allcott and Matthew Gentzkow (2017). These findings are quite intriguing. As part of their inquiry, they carried out a survey in which they asked respondents whether or not they would have believed the headlines of fake news articles supporting either Hillary Clinton or Donald Trump. These fake news articles supported both candidates. There were approximately three times as many false news articles published in support of Trump as there were published in support of Clinton. The authors believe that this pattern may be the result of one of three factors: a general decline in Republican confidence in traditional media, which could explain their migration to non-traditional news sources; a perception that Clinton was favored by the media; or pro-Trump storylines may simply have been more compelling than pro-Clinton storylines. In conclusion, they came to the conclusion that the average adult was exposed to anywhere from one to several articles of fake news during the election period, and that Republicans are more likely than Democrats to believe in fake news.

One picture can communicate more than a thousand words: Memes: The term meme has been utilized not only in the fields of psychology, anthropology, and linguistics, but also in a variety of other academic fields. The development of Web 2.0 in the 21st century was required for its application in the field of communication before it could be considered a part of that field. In 1976, Richard Dawkins coined the term small units of culture that spread from person to person through copying or imitation. Dawkins used the term to refer to small units of culture. (Shifman, 2014). The author Limor Shifman creates his own definition of internet memes in the book *Memes in Digital Culture*, which he published in 2014.

His definition is based on several different concepts that came before it (including Dawkins') and is framed within the context of internet-related communications.

Chains of Messages Sent on WhatsApp: The messaging app and social media platform known as WhatsApp is currently among the most popular of its kind in the modern era. Users are able to share not only text but also images, documents, videos, and audio files thanks to its user-friendly interface, which makes its use easier and enables users to do so. One of its most important features is that it can spread like a virus, enabling users to send the contents they want to share with up to 256 contacts or groups and to forward those messages to 20 contacts or groups (Resende et al, 2019). If each of the 256 people who receive the content wants to share it with others, then it has the potential to reach 65,536 additional people. In addition, the process can be carried out an unlimited number of times, thereby enabling the content to be viewed by the greatest number of people. The viral spreading feature has been utilized to disseminate a wide variety of information, including daily prayers, natural medicine recipes to cure from colds to cancer, advice to escape sorcery, and, of course, fake news and other forms of disinformation. Over the course of the last few years, it has become a political strategy in Latin American countries. Message chains, much like memes, are frequently employed in the context of political campaigns to smear members of the opposing political party.

CONCLUSION

The research shown that the term post-truth was already in use before the election for president in 2016. Since the early 1990s, Steve Tesich has been debating the concept of the world of post-truth and investigating the extent to which many people in the United States would rather live in a world of lies than put their status quo at risk. David Roberts presented a definition in 2010 that is pertinent to this study and was given prior to the year 2016. The concept of post-truth politics is broken down, and Roberts demonstrates what he refers to as the real process of decision-making. The majority of people make decisions based on their principles and values rather than on the arguments presented to them, and when doing so, they typically choose facts and arguments that are in line with their existing principles and values.

During the time that this chapter was being written, the terms fake news and science denial came into common usage. It is necessary to have an understanding of these terms in order to fully appreciate the post-truth trend that is currently prevalent. A succinct explanation was provided regarding the manner in which certain individuals or groups attack scientific evidence that is in conflict with their beliefs or ideas. This is referred to as denial of science. A good number of these organizations might promote or provide financial support for additional scientific research that contests, disproves, or casts doubt on the claims of their competitors. However, in this era of post-truth, it has been demonstrated that it is not necessary to invest in research because it only takes one tweet, comment, or catchphrase for people to begin to question the validity of a scientific finding. It was demonstrated that so-called fake news has been around for a very long time and is not a recent phenomenon. In the past, false information has been disseminated for a variety of purposes, including to mislead people, as was the case with the post-truth, to attack political opponents, to boost website traffic, or to sell more copies of publications (in the case of the press). After the presidential election in 2016, a number of scholars looked into the concept of post-truth and made an effort to define and explain it from a variety of philosophical, rhetorical, and political vantage points (among others).

It was shown that there is a connection between politics, social networks, and post-truth. People were given a brief history of the Internet so that they could better understand this connection. It was demonstrated that this shift had a discernible impact on traditional media, both in terms of the frequency with which people used them and in terms of their function as a platform for politics. This is a function that the internet and social networks have taken on as a result of the horizontality that web 2.0 provides. The use of social media in political campaigns is nothing new, but it has also been put to use to suppress the dissemination of truthful information. This is because they do not contain any checks or other

methods that can be used to validate the information that they do contain. As a consequence of this, post-truth speech is more readily disseminated.

In addition to the absence of a filter, one of the primary advantages of post-truth is the fact that the tools and people of social media have made it the ideal platform for its dissemination. It was explained how internet echo chambers function, as well as how the filter bubble makes it possible for individuals to only see and hear information that validates their own beliefs, values, and interests. As a consequence of this, they are protected from seeing or hearing information that is in conflict with the worldview that they hold. In addition, it was demonstrated, albeit briefly, that the utilization of Big Data and the management of enormous quantities of information can have an impact on the results of elections.

It was mentioned that bots were one of the individuals who contributed to the spread of post-truth speech. On the internet and within social networks, bots are complex computer programs that can act in ways that are similar to those of real people. These have been used to spread post-truths and give the impression that a speech or position has a lot of support when, in reality, it is just a machine dressed up as a human. This can create the false impression that the speech or position is more popular than it actually is. In addition, the work of Trolls was presented there. Trolls are real people who frequently spread false information and harass their political opponents by doing so online while posing as anonymous users. It was explained that the use of fake news, memes, and lengthy chains of WhatsApp messages were the three most important post-truth strategies. Information that gives the impression of being true news but is, in fact, false is referred to as fake news. People are being led astray by the dissemination of misleading information. Memes are images that circulate online with the intention of spreading false, misleading, or derogatory information about a political opponent. They generally have a big impact because short texts and images are easy to understand and remember. Finally, it was demonstrated that politicians frequently use WhatsApp chains in Latin American countries in order to disseminate their message. Due to the efforts of all of these people and tools, post-truth speech has been able to more easily disseminate its ideas and influence democratic processes, such as the Brexit and Trump's election.

As a result, it accepts the claim that Post-Truth is neither fully new nor all-encompassing enough to touch all spheres of life. In contrast to these methods, the technological transformation and digitalization of communication tools emerge as an invention that gives post-truth its spirit. It can be claimed that identity anxiety accompanies it. What is old in post-truth is the effect of lies on the political scene, the fact that factual truth always requires political articulation and interpretation, the ambiguity of the fact-opinion distinction, and the spread of populism as a result of increasing skepticism when a new technological transformation occurs in light of the examples encountered after 2016. Reconstructing the common public reality that has been undermined by post-truth will require halting the deepening crisis of authority caused by social media and establishing a permanent and trustworthy space for shared experience.

REFERENCES

- Alpay, Y. (2017). *Yalanın siyaseti*. İstanbul: Destek Yayınları.
- An, J., Cha, M., Gummadi, K. P., Crowcroft, J., & Quercia, D. (2012). Visualizing media bias through Twitter. In Proc. ICWSM SocMed News Workshop.
- Backström, J. (2019). Pre-Truth Life in Post-Truth Times. *Nordic Wittgenstein Review*, 97–130.
- Bauman, Z. (2015). *Intimations of postmodernity*. Routledge.
- Bakshy, E., Messing, S., & Adamic, L. (2015). Political science. *Science* New York. 10.1126/science.aaa1160.
- Block, D. (2019). *Post-truth and political discourse*. Springer International Publishing.
- Carey, J. W. (1997). *The press, public opinion and public discourse* en (Ed. E. Munson y C. Warren). University of Minnesota Press.

- Christakis, N.A.Y., & Fowler, J.H. (2010). *Conectados: El sorprendente poder de las redes sociales y cómo afectan nuestras vidas*. Taurus Pensamiento.
- De Mauro, A., Greco, M., & Grimaldi, M. (2016). A formal definition of Big Data based on its essential features. *Library Review*, 65(3), 122-135. (2022, 3 Haziran). <https://doi.org/10.1108/LR-06-2015-0061>
- Durántez-Stolle, P. & Sanz, R. (2011). El community manager en los gabinetes de las instituciones políticas: nuevas competencias del periodista de fuente para una gestión eficaz de los medios sociales.
- Fernández-García, N. (2017). Fake news: una oportunidad para la alfabetización mediática revista. *Nueva Sociedad* No 269.
- Fuller, S. (2018). *Post-truth: Knowledge as a power game*. Anthem Press.
- Garimella, K., Morales, G., Gionis, A., & Mathioudakis, M. (2018). Political discourse on social media: Echo chambers. Gatekeepers, and the Price of Bipartisanship.
- Gilbert, E., Bergstrom, T., Karahalios, K. (2009). Blogs are echo chambers: Blogs are echo chambers, 1 - 10. 10.1109/HICSS.2009.91.
- Hannan, J. (2018). Trolling ourselves to death? Social media and post-truth politics. *European Journal of Communication*, 33(2), 214-226. doi:10.1177/0267323118760323
- Harari, Y.N. (2018). Yuval Noah Harari extract: 'Humans are a post-truth species. (2022, 7 Haziran). <https://www.theguardian.com/culture/2018/aug/05/yuval-noah-harari-extract-fake-news-sapiens-homo-deus>
- Hunt, A., & Gentzkow, M. (2017). Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of Economic Perspectives*, 31 (2), 211-36.
- Jasny, L., Waggle, J., & Fisher, D. (2015). An empirical examination of echo chambers in US climate policy networks. *Nature Clim Change*, 5, 782-786. (2022, 19 Mayıs). <https://doi.org/10.1038/nclimate2666>
- Keyes, R. (2004). *The post-truth era: Dishonesty and deception in contemporary life*. St. Martins Press.
- Kirkpatrick, D. (2010). *Justifying the Facebook News Feed. The Facebook Effect*. Simon & Schuster.
- Lazer, D., Baum, M., Benkler, Y., Berinsky, A., Greenhill, K., Menczer, F., Metzger, M., Nyhan, B., Pennycook, G., Rothschild, D., Schudson, M., Sloman, S.A., Sunstein C.R., Thorson, E.A., Watts, J.D. & Zittrain, J.L (2018). The science of fake news. *Science*, 359, 1094- 1096. 10.1126/science.aao2998.
- Marshall, H., & Drieschova, A. (2018). Post-truth politics in the UK's Brexit referendum. *New Perspectives*, 26(3), 89-105. (2022, 23 Mart). <https://doi.org/10.1177/2336825x1802600305>
- Mccomiskey, B. (2017). Post-truth rhetoric and composition. (2022, 12 Mayıs). <https://doi.org/10.2307/j.ctt1w76tbg>
- McDermott, R. (2019). Psychological underpinnings of post-truth in political beliefs. *PS: Political Science & Politics*, 52(2), 218-222. doi:10.1017/S104909651800207X
- McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. MA: MIT Press.
- New York Times. (2008). Elections results 2008. (2022, 3 Haziran). <https://www.nytimes.com/elections/2008/results/president/votes.html>.
- Oxford Dictionaries. (2016). Word of the year 2016 is. (2022, 15 Temmuz). <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>.
- Paavola, J., Helo, T., Jalonen, H., Sartonen, M., & Huhtinen, A.M. (2016). Understanding the Trolling Phenomenon. (2022, 21 Temmuz). <https://www.jstor.org/stable/26487554>
- Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the Internet is hiding from you*. Viking/Penguin Press.
- Resende, G., Melo, P., Sousa, H., Messias, J., Vasconcelos, M., Almeida, J., & Benevenuto, F. (2019). (Mis)information dissemination in whatsapp: gathering, analyzing and countermeasures. In *The World*

- Wide Web Conference (WWW '19). Association for Computing Machinery. USA: New York, NY.(2022, 12 Haziran). <https://doi.org/10.1145/3308558.3313688>
- Roberts, D. (2010). Post-truth politics. (2022, 20 Temmuz). <http://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns la sociedad teledirigida*. Taurus.
- Shao, C. Ciampaglia, G. Varol, O. Flammini, A., & Menczer, F. (2017). The spread of fake news by social bots. (2022, 2 Ağustos). <https://www.andyblackassociates.co.uk/wp-content/uploads/2015/06/fakenewsbots.pdf>
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. The MIT Press Essential Knowledge series.
- Tesich, S. (1992). A government of lies. (2022, 14 Haziran). <https://drive.google.com/file/d/0BynDrdYrCLNtdmt0SFZFeGMtZUFsT1NmTGVTQmc1dEpmUC1z/view>
- The Guardian. (2018). Revealed: 50 million Facebook profiles harvested for Cambridge Analytica in major data breach. (2022, 16 Ağustos). <https://www.theguardian.com/news/2018/mar/17/cambridge-analytica-facebook-influence-us-election>
- Villafranco, C. (2005). The role of the mass media in democracies. (2022, 12 Mayıs). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000200001
- Warzel, C. (2016). A honeypot for assholes: Inside twitter's 10-year failure to stop harassment. (2022, 20 Ağustos). <https://www.buzzfeed.com/charliewarzel/a-honeypot-for-assholes-inside-twitters-10-year-failure-to-s>.
- Ylä-Anttila, T. (2018). Populist knowledge: Post-truth repertoires of contesting epistemic authorities. *European Journal of Cultural and Political Sociology*, 1– 33.
- Zeng, D., Chen, H., Lusch, R., & Li, S. (2010). Social media analytics and intelligence. *IEEE Intell Syst*, 25(6), 13–16.
- Zizek, S. (1999). *The ticklish subject: an essay in political ontology*. Verso.

SOSYAL MEDYA BOZUKLUĞUNUN FARKLI DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ: ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ ÖĞRENCİLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Merve ERDOĞAN
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye
merveerdogan@comu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2866-9633>

Hasan ÇİFTÇİ
Harran Üniversitesi, Türkiye
hasanciftci@harran.edu.tr
<https://orcid/0000-0001-5595-5726>

<i>Atıf</i>	Erdoğan, M. & Çiftçi, H. (2023). Sosyal Medya Bozukluğunun Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 178-192.
-------------	--

ÖZ

İnternet teknolojilerinin gelişmesi, sosyal medyayı hayatımızın vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. Özellikle telefonların ve bilgisayarların kişiselleşmesi sosyal medya platformlarına ulaşımı kolaylaştırmıştır. Bilgi, haber, fotoğraf, dosya, ses ve birçok paylaşım imkân sunması, ucuz ve kolay ulaşılabilir olmasından dolayı tercih edilen sosyal medya, özellikle genç kesimin ilgisini daha da çekmektedir. Fakat sosyal medya olumlu özelliklerinin yanı sıra, olumsuz özellikleri de içerisinde barındırmaktadır. Bu durum özellikle gençler için bazı riskler oluşturmaktadır. Bu sebeple bu çalışma üniversite öğrenimine devam eden gençleri temsilen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ön lisans ve lisans düzeyinde eğitim gören öğrencilerin sosyal medya bozukluk seviyelerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Genel tarama modeli kullanılan araştırmada, 395 öğrenciye ulaşılmıştır. Rastlantısal örneklem alma tekniğiyle ulaşılan öğrencilere çevrimiçi anket uygulanmıştır. Betimsel istatistik tekniği ile gerçekleştirilen çalışmada, öğrencilerin sosyal medya bozukluğuna yönelik en çok olumsuz duygulardan kaçınmak için sosyal medya kullandığı tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, kadınların sosyal medya bozukluğu düzeylerinin, erkeklere göre daha yüksek olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Ayrıca lisans mezunlarının sosyal medya bozukluğu düzeylerinin, ön lisans mezunlarına göre daha yüksek olduğu sonucuna varılmıştır. Günlük ortalama bir saatten az sosyal medya kullanan öğrencilerin, bir saatten daha fazla sosyal medya kullanan öğrencilere göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin daha düşük olduğu elde edilen önemli bulgulardan biridir.

Anahtar Kelimeler: İnternet, Sosyal Medya, Sosyal Medya Bozukluğu, Sosyal Medya Bağımlılığı.

EXAMINATION OF SOCIAL MEDIA DISORDER IN TERMS OF DIFFERENT VARIABLES: A RESEARCH ON STUDENTS OF ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY

ABSTRACT

The development of Internet technologies has made social media an essential part of our lives. In particular, the personalization of phones and computers has facilitated access to social media platforms. Social media, which is preferred because it offers information, new, photo, file, audio, and many sharing opportunities, is cheap and easily accessible, attracting the attention of the young section even more. However, in addition to the positive features of social media, it also contains negative features. This situation poses some risks, especially for young people. For this reason, this study was conducted to determine the social media disorder levels of students studying at the associate and undergraduate levels of Çanakkale Onsekiz Mart University, representing young people continuing their university education. In the research using the general screening model, 395 students were reached. An online questionnaire was applied to the students reached by random sampling technique. In the study carried out with the descriptive statistics technique, it was found that students use social media to avoid the most negative emotions related to social media disorder. As a result of the research, it has been found that women's social media disorder levels are higher than men. In addition, it was concluded that the levels of social media disorder of undergraduate graduates are higher than those of associate degree graduates. It is one of the important findings that students who use social media for less than an hour on average daily has lower levels of social media disorder than students who use social media for more than an hour.

Keywords: *Internet, Social Media, Social Media Disorder, Social Media Addiction.*

GİRİŞ

İnternet teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak sosyal medya kullanımı her geçen gün artmaktadır. Özellikle son yıllarda telefon teknolojilerindeki gelişmeler, insanların kendilerine ait sosyal medya profillerini telefonda hızlı bir şekilde oluşturmalarına imkân vermektedir. Günümüzde insanların çoğunun kişisel cep telefonu ve kişisel bilgisayarını bulunmaktadır. Bu durum ise sosyal medya profillerine ve farklı sosyal medya mecralarına insanların kolay bir şekilde ulaşmalarını sağlamaktadır. Dolayısıyla insanlar her yerde, istenilen zaman dilimlerinde, kolaylıkla sosyal medyaya bağlanabilmektedirler. Gün içerisinde ellerinin altında olan sosyal medya mecralarına istedikleri zaman bağlanan insanların, sosyal medya bağımlılığıyla karşı karşıya kalmaları söz konusudur. Özellikle insanlar sosyal medya mecralarına bazı duygusal ihtiyaçlarını gidermek için bağlanmaktadır. Örneğin, insanların çoğu sıkıldıklarında eğlenmek, boş zamanlarını değerlendirmek, gündemden haberdar olmak, eğitim ve öğretim ile ilgili bilgilere erişim sağlamak, yalnız kaldıkları durumlarda arkadaşlık etmesi gibi nedenlerden dolayı sosyal medya mecralarından faydalanmaktadırlar. Nitekim, hayatımızın her alanında sosyal medyanın varlığı görülmektedir (Küçükali ve Serçemeli, 2019: 202).

İnsanların günlük teknoloji ihtiyaçları onların dijital ortamlara bağlanmalarına yol açmıştır. Bu ortamlarda bulunmayan ya da belirli bir süre bu dijital ortamları aktif kullanmayan insanlarda kendini eksik ve yalnız hissetme, çevredeki diğer insanlardan uzaklaştığını düşünme, asosyal olduğunu hissetme gibi duygular belirlemektedir. Fakat dijital ortamları kullanan, yeni uygulamalardan haberdar olan, çevresindeki insanlarla sosyal medya yoluyla görüşen ve sosyal medya ortamlarında kendine ait profil oluşturan yeni bir kuşak meydana gelmiştir. Bu sebeplerden ötürü de son zamanlarda insanların sosyal medyayı kullanma sürelerinde artış olduğu görülmektedir. Sosyal medya kullanmadığı zamanlarda insanlar yoksunluk duygusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Nitekim bu durum insanların kendi otokontrolünü sağlayamamasına

yol açmakta ve onların sosyal, akademik ve psikolojik yaşantılarını da derinden etkilemektedir (Yengin, 2019: 131).

Sosyal medya insanların boş zamanlarını değerlendirmelerini ve eğlenme ihtiyaçlarını gidermelerini sağlamaktadır. İnsanlar dijital ortamlarda kişisel profillerini oluşturup arkadaşlarıyla ve farklı insanlarla iletişim kurabilmektedirler. Aynı zamanda sosyal medya kişisel gelişim ve eğitim gibi alanlara da katkı sunmaktadır. Bu platformlar, insanların çevrimiçi şekilde düşüncelerini açıklamalarına, belirli bir olay için çözüm üretip, ürettikleri çözüm yollarını çevrimiçi olarak paylaşmalarına imkân vermektedir. Fakat sosyal medyanın olumlu yanlarının olduğu gibi olumsuz birtakım özellikleri de bulunmaktadır. Özellikle gençlerin sosyal medyanın olumsuz yönlerinden etkilenmelerini önlemek amacıyla sosyal medya kullanımının oluşturduğu riskler hakkında bilgilendirilmeleri ve bu bağlamda bir bilinç geliştirmelerinin sağlanması önem taşımaktadır (Griffiths, 2013: 1; Çömlekçi ve Başol, 2019: 184). İnternet ve sosyal medya platformları hayatımızın bir parçası haline gelmişken ve birçok işi bu yolları kullanarak gerçekleştirebiliyorken, bilhassa gençleri bu mecralardan koparmak bir çözüm olarak görülmemektedir. Onlara İnternet ve sosyal medya kullanımı konusunda daha fazla bilgi verilmesi, sosyal medya bağımlılığını önleme çalışmalarının ve bu konuda yapılan araştırmaların artırılması gerekmektedir (Echeburúa ve Corral, 2010: 91).

Kullanımı oldukça yaygınlaşan sosyal medya sürekli güncellenmekte ve paylaşımlara imkân sunmaktadır. İnsanlar kendilerine ait en özel olayları, fotoğrafları, durumları, düşünceleri sosyal medya ortamlarında paylaşmaktadır. Fakat herhangi bir denetime tabi olmadan yapılan paylaşımlar birçok olumsuz duruma da yol açabilmektedir (Yegen, 2013: 120). Özellikle genç kesimin aktif bir şekilde kullandığı sosyal medya mecralarında belirli bir denetim bulunmadığı görülmektedir. Sosyal medya mecralarında denetimin olmaması gençler için risk ortamları oluşturabilmektedir. Gençlerin anne ve babalarının, öğretmenlerinin denetimi dışında sosyal medyaya giriş yapmaları onların sosyal medyada dezenformasyonlarla, olumsuz içeriklerle karşılaşmalarına ve karşılaştıkları içeriklerden etkilenmelerine sebep olmaktadır. Aynı zamanda hayatımızın her alanında kullandığımız sosyal medyaya kontrolsüz bir şekilde girmeye alışan gençler için bilinçsiz sosyal medya kullanımı, bu platformlara karşı bağımlılık yaratabilmektedir. Ayrıca okullarda öğrencilerin sosyal medya kullanımına birbirlerini teşvik etmesi, kendilerine yararlı olmayacak sosyal medya uygulamalarını ve platformlarını kullanmaları, yaşitlarının bu platformlarda aktif olmaları gibi sebepler onların bilinçsiz bir şekilde sosyal medya kullanmasını tetiklemektedir. Dolayısıyla bu ortamlardan geri kalmamak için gençler aşırı ve bilinçsiz sosyal medya kullanımı yapmaktadır. Böylelikle bu durum onları sosyal medya bozukluğuna/bağımlılığına sürükleyebilmektedir (Caz ve Bardakçı, 2019: 1102-1103; Savcı vd., 2018: 7; Erdoğan, 2021: 165).

Bu araştırmada katılımcılara günlük ortalama sosyal medya kullanımları, kaç tane sosyal medya hesaplarının bulunduğu, sosyal medya kullanım sıklıkları, hangi sosyal medya platformlarını daha çok kullandıkları ve sosyal medya bozukluk düzeylerini belirlemek amacıyla birtakım sorular sorulmuştur. Sosyal medya bozukluğuna yönelik yapılan bu çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi genelinde, ön lisans ve lisans öğrencileri örnekleminde yapılmış ilk çalışmadır. Dolayısıyla bu araştırmada bulunan bulgular güncel sonuçları içermekte ve literatüre katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

Sosyal Medya ve Sosyal Medya Bozukluğu Kavramı

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile beraber İnternet kullanan insanların sayısı da artmıştır. Çünkü İnternet insanların hayatlarını kolaylaştırmakta, hızlı iletişim kurmaya olanak tanımakta ve bilgilere kolaylıkla erişim sağlamaktadır. İnternet'in gelişimine paralel olarak sosyal medya da insanların hayatları için vazgeçilmez bir iletişim aracı haline gelmiştir. Özellikle yeniliklere açık olan sosyal medya, her geçen gün farklı platformlarda kendini göstermektedir. YouTube, Facebook, Instagram, Twitter, Tumblr, LinkedIn gibi sosyal medya platformları insanların ilgisini çekmektedir. Bu platformların tüm dünyada ve

ülkemizde kullanım oranlarında artış görülmektedir. Çünkü sosyal medya platformları insanların kişisel profillerini oluşturmalarına, bu profilleri kullanarak başkalarına yorum yapabilmelerine, fotoğraf, bilgi, dosya paylaşabilmelerine imkân tanıyıp, insanların hayatlarını kolaylaştırmaktadır. Kullanıcılarına özgür bir alan sunan sosyal medya platformlarına bu sebeplerden dolayı insanların talepleri artmıştır. Ayrıca sosyal medyanın sınırsız bir etkileşim imkânı sunması, bu platformlarda insanların bilinçli ya da bilinçsiz olarak geçirdiği süreyi de uzatmaktadır. Dolayısıyla sosyal medya bozukluk/bağımlılık kavramları, sosyal medyayı uzun süre ve amacı dışında kullananların öğrenmesi gereken kavramlardır. Bu sebeple bu kavramların öneminin vurgulanması gerekmektedir (Çiftçi, 2018: 418; Duman, 2019: 99-100).

“Genel anlamı ile bağımlılık bir nesneye, kişiye, ya da bir varlığa duyulan önlenemez istek veya bir başka iradenin güdümü altına girme durumu” şeklinde açıklanmaktadır (Uzbay, 2009: 5). Çoğu insan sosyal ağlarda fazla zaman harcamakta ve sosyal medyaya girme dürtüsünü engelleyememektedir. Bu isteklerini giderebilmek için ise sosyal ağları kullanmaktadırlar (Andreassen, 2015: 176). Sosyal medya bağımlılığı ise psikologlar tarafından sosyal medyanın aşırı bir şekilde kullanılmasından kaynaklanan istenmeyen tavır ve davranışlar olarak tanımlanmaktadır. Sosyal medya bağımlısı olan kişilerin sürekli olarak çevrimiçi olması, dünyada olan biteni sosyal medyadan öğrenmesi, gerçek yaşamdan kopması ve sanal bir hayatta varlığını sürdürmesi gibi davranışları bulunmaktadır. Bu davranışlar sonucunda ise insanlarda özgüven eksikliği, hayattan soğuma, rahatsızlık ve huzursuzluk hali görülmektedir. Sosyal medya bağımlılığını açıklamak için "bilişsel davranış modeli, sosyal beceri modeli, düzensiz medya kullanımının sosyo-bilişsel modeli" olmak üzere üç teori geliştirilmiştir. Kişilerin çevresel faktörlerin de etkisiyle sosyal medyayı uyumsuz bir şekilde kullanması bilişsel davranış modelini desteklemektedir. Sosyal beceri modelinde insanlar yüzyüze yerine sanal olarak iletişim kurmak istemektedir. Son olarak insanların beklentilerini karşılama durumunu ise (yalnızlığını gidermek, arkadaşlık etmek) düzensiz medya kullanımının sosyo-bilişsel modeli açıklamaktadır (Balcı vd., 2020: 300-301).

Kontrol dışı ya da aşırı derecede sosyal medya kullanımının bağımlılık ile sıkı bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla sosyal medya bağımlılığının/bozukluğunun literatürde davranışsal bir bozukluk olduğu kanısına varılmıştır (Savcı vd., 2018: 2). Çünkü bazı davranışlar da bağımlılık olarak kabul edilebilmektedir. Örneğin, kumar oynama ve kumar oynamayı bırakamama, işine aşırı derecede düşkün olma, gereksiz tüketim yapma gibi davranışlar da bağımlılık göstergesi olabilmektedir. Aşırıya kaçan her davranış ve dürtülerini kontrol edememe durumu bağımlılık belirtisi olarak görülmektedir (Albrecht vd., 2007: 8). Bağımlılık tanımı ve kendine sosyal ağların kullanımı konusunda engel olamama durumu birlikte düşünüldüğünde, günümüzde çoğu insanın sosyal medya bağımlısı olabileceği söylenebilir.

Özellikle gençlerin sosyal medya kullanımına verdikleri önem çok daha fazladır. Genç ve öğrenci kesim ucuz olması, hızlı erişim sağlaması, bilgiye çabuk ulaşmaya olanak tanınması bakımından sosyal medyayı hayatlarının vazgeçilmez bir parçası haline getirmişlerdir. Arkadaşları ile iletişim kurmak, derslerine dair bilgiler edinmek için kişisel telefon ve bilgisayarlarından sosyal medyaya bağlanan gençlerin bu platformlara ilgi ve talepleri çok yoğundur. Ayrıca gençlerin ilgisini aktif katılım imkânı sunması bakımından da çeken sosyal medya, onlara sosyalleşme fırsatı da yaratmaktadır. Hem kendi arkadaş gruplarına dâhil olmalarını hem de kurdukları iletişimin devamlılığını sağlaması sosyal medyayı gençler için vazgeçilmez bir konuma getirmiştir (Erdoğan ve Topçu, 2022: 253). Dolayısıyla bu durum ise onları sosyal medyaya bağımlı hale getirebilmektedir. Nitekim bu bağımlılık madde bağımlılığına benzer özellikler taşımaktadır. Sosyal medyaya bağlanamayan insanlarda ani ruh ve duygu durumlarında değişimler, çatışmalar görülmektedir. Ayrıca sürekli zihinsel, duygusal ve bilişsel olarak İnternet ve sosyal medya ile ilgilenmek istemektedirler. Sosyal medyayı kullanmaları engellendiği zaman ise bu insanlar hırçınlaşmakta ve ani duygusal değişiklikler göstermektedirler. Özetle bu durumdan olumsuz bir şekilde etkilenmektedirler (Handayani, 2015: 320; Sarıçam ve Karduz, 2018: 117).

Sosyal Medya Bozukluğu Üzerine Bir Araştırma

Araştırmanın etik kurallara uygun bir şekilde yapılabilmesi için Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bilimsel Araştırma Etik Kuruluna 2022-YÖNP-0046 başvuru protokol numarası ile başvuru yapılmıştır. Araştırmanın etik kurul ilkelerine uygun olduğu kararı, 06.01.2022 tarihinde alınmıştır.

Araştırma Yöntemi, Uygulanması ve Örnekleme

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesinde öğrenim görmekte olan lisans ve ön lisans öğrencilerine yönelik yapılan bu araştırma, öğrencilerin sosyal medya bozukluk düzeylerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın gerçekte olduğu üniversitede lisans ve ön lisans düzeyinde öğrenim gören 40129 öğrenci mevcuttur. Çalışmada genel tarama modeli kullanılmış ve öğrencilere rastlantısal örneklem alma tekniğiyle ulaşılmıştır. Yaşları 18-25 yaş ve üzerinde olan, öğrenimlerine aktif bir şekilde devam eden 395 öğrenciye ulaşılmıştır. Öğrencilere çevrimiçi anket uygulanarak veriler toplanmıştır. Araştırma betimsel istatistik tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Ölçüm Araçları ve Kullanılan Testler

Araştırmaya katılan öğrencilere üç bölümden oluşan dokuz soru sorulmuştur. Anket formunun birinci bölümünde bulunan ilk dört soruda öğrencilerin sosyo-demografik özelliklerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. İkinci bölümde sorulan dört soru ise öğrencilerin sosyal medya kullanımı, sosyal medya hesapları ve öğrencilerin yaşadıkları yerde İnternet bağlantısının bulunup bulunmadığına ilişkin sorulardır. Son olarak üçüncü bölümde ise Savcı, Ercengiz ve Aysan (2018), tarafından geliştirilen ve uyarlanan ‘‘Sosyal Medya Bozukluğu Ölçeği’’ kullanılmıştır. Ölçek dokuz maddeden oluşmaktadır. Beşli Likert tipi derecelendirme ölçeği kullanılan sorular 1=Hiçbir Zaman, 2=Nadiren, 3=Bazen, 4=Sıklıkla, 5=Her zaman şeklinde kategorize edilmiştir.

Araştırma Soruları

Araştırma kapsamında aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

- 1-Öğrenciler her gün düzenli bir şekilde en çok hangi sosyal medya kanalını kullanmaktadırlar?
- 2- Öğrencilerin sosyal medya bozukluğu düzeyleri, cinsiyetlerine göre farklılık göstermekte midir?
- 3-Öğrencilerin sosyal medya bozukluğu düzeyleri Instagram kullanım sıklıklarına göre farklılık göstermekte midir?
- 4- Öğrencilerin sosyal medya bozukluğu düzeyleri, günlük ortalama sosyal medya kullanım süresine göre farklılaşmakta mıdır?

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada bulunan veriler, istatistik programları ile analiz edilerek sunulmuştur. Veri sonuçlarının özetlenmesinde tanımlayıcı istatistik metotlardan; frekans, yüzde, minimum, maksimum, ortalama ve standart sapma değerlerinden yararlanılmıştır. Araştırmada yer alan Sosyal Medya Bozukluğu Ölçeği'nin güvenilirliğinin değerlendirilmesinde Cronbach's Alpha değeri hesaplanmıştır. Sosyal Medya Bozukluğu Ölçeği'ne ait iç güvenilirlik değeri olan Cronbach's Alpha değeri .68 bulunmuştur. Elde edilen verilerin analizlerine geçilmeden önce araştırma değişkenlerinin normal dağılım incelemesi yapılmıştır. Bu amaçla değişkenlere ait çarpıklık ve basıklık değeri hesaplanmış ve sınır değer olarak $\pm 1,5$ değeri kullanılmıştır. Bu değerler arasında yer alan değişkenlerin normal dağılıma uygunluk gösterdiği, elde edilen sonuçlardandır (Tabachnick ve Fidell, 2013). Normal dağılıma uygunluk gösteren değişkenlerin, bağımsız grup karşılaştırmalarında Student T-test ve ANOVA testlerinden faydalanılmıştır. ANOVA testi sonrası anlamlı bir farklılığa rastlandığında bu farklılık post-hoc testlerinden Tukey ve Tamhane testleri ile incelenmiştir. İstatistiksel değerlendirmeler 0,05 düzeyi için gerçekleştirilmiştir.

Çalışmaya katılan öğrencilerin demografik özellikleri olan cinsiyet, yaş, eğitim durumu ve sınıf düzeylerine göre dağılımları incelendiğinde, katılımcıların %51,6'sı (N=204 kişi) erkek iken, %48,4'ü (N=191 kişi) kadındır. Katılımcıların %38,7'si (N=153 kişi) 20-21 yaş, %29,6'sı (N=117 kişi) 18-19 yaş, %19,2'si (N=76 kişi) 22-23 yaş ve %12,4'ü (N=49 kişi) 24 yaş ve üzerinde olduğu tespit edilmiştir. Eğitim düzeyleri bakımından katılımcıların %63,8'i (N=252 kişi) ile çoğunluğu lisans mezunu iken, %36,2'si (N=143 kişi) ön lisans mezunudur. Katılımcıların sınıf düzeyleri sırasıyla; %50,4'ü (N=199 kişi) 1.sınıf, %28,9'u (N=114 kişi) 2. sınıf, %11,6'sı (N=46 kişi) 4. sınıf ve %9,1'i (N=36 kişi) 3.sınıftır.

Öğrencilerin yaşadıkları yerde İnternet bağlantısı olma durumu, günlük ortalama sosyal medya kullanım süreleri ve sosyal medyaya ait hesap sayılarına ilişkin özet bilgiler Tablo 1'de yer almaktadır.

Tablo 1. Öğrencilerin Yaşadıkları Yerde İnternet Bağlantısı Olma Durumu, Günlük Ortalama Sosyal Medya Kullanım Süreleri ve Sosyal Medyaya Ait Hesap Sayılarına göre Dağılımları

		N	Yüzde (%)
Yaşanılan Yerde (ev-yurt) İnternet Bağlantısı Olma Durumu	Var	379	95,9
	Yok	16	4,1
	<i>Toplam</i>	<i>395</i>	<i>100,0</i>
Günlük Ortalama Sosyal Medya Kullanım Süresi	1 saatten az	28	7,1
	1-3 saat	195	49,4
	4-6 saat	146	37
	7 saat ve üstü	26	6,6
	<i>Toplam</i>	<i>395</i>	<i>100,0</i>
Sosyal Medya Hesap Sayısı	1 Hesap	60	15,2
	2 Hesap	70	17,7
	3 Hesap	89	22,5
	4 Hesap	71	18
	5 Hesap	53	13,4
	6 Hesap	52	13,2
	<i>Toplam</i>	<i>395</i>	<i>100,0</i>

Katılımcıların %95,9'unun (N=379 kişi) yaşadıkları yerde (ev-yurt) İnternet bağlantısı varken %4,1 (N=16 kişi) ile daha az sayıdaki yaşadıkları yerde (ev-yurt) İnternet bağlantısı yoktur. Katılımcıların günlük sosyal medyada geçirdikleri süreler sırasıyla; %49,4'ü (N=195 kişi) 1-3 saat, %37'si (N=146 kişi) 4-6 saat, %7,1'i (N=28 kişi) 1 saatten az ve %6,6'sı (N=26 kişi) 7 saat ve üstüdür. Katılımcıların sahip oldukları sosyal medya hesap sayıları; %22,5'i (N=89 kişi) 3 hesap, %18'i (N=71 kişi) 4 hesap, %17,7'si (N=70 kişi) 2 hesap, %15,2'si (N=60 kişi) 1 hesap, %13,4'ü (N=53 kişi) 5 hesap ve %13,2'si (N=52 kişi) 6 hesaptır.

Katılımcıların sosyal medya kanallarından Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, WhatsApp, LinkedIn, Swarm ve Snapchat kullanım sıklıklarına ait özet değerler Tablo 2'te yer almaktadır.

Tablo 2.Öğrencilerin Sosyal Medya Kanallarını Kullanım Sıklıkları

Sosyal Medya Kullanım Sıklığı	Kullanmıyorum n (%)	Haftada 1-2	Haftada 3-4	Haftada 5-6	Her gün
		gün n (%)	gün n (%)	gün n (%)	düzenli n (%)
Facebook	284 (71,9)	59 (14,9)	18 (4,6)	6 (1,5)	28 (7,1)
Instagram	30 (7,6)	18 (4,6)	24 (6,1)	70 (17,7)	253 (64,1)
Twitter	130 (32,9)	62 (15,7)	42 (10,6)	55 (13,9)	106 (26,8)
YouTube	0 (0)	87 (22,0)	69 (17,5)	80 (20,3)	159 (40,3)
WhatsApp	0 (0)	3 (0,8)	17 (4,3)	64 (16,2)	311 (78,7)
LinkedIn	298 (75,4)	48 (12,2)	22 (5,6)	10 (2,5)	17 (4,3)
Swarm	395 (100,0)	0 (0)	0 (0)	0 (0)	0 (0)
Snapchat	218 (55,2)	35 (8,9)	28 (7,1)	32 (8,1)	82 (20,8)

Katılımcılar Swarm'ı hiç kullanmadıklarını belirtirken LinkedIn kullanmayan katılımcıların oranı %75 (N=298), Facebook kullanmayanların oranı %71,9 (N=284 kişi), Snapchat kullanmayanların oranı %55,2 (N=218) kişi, Twitter kullanmayanların oranı %32,9 (N=130 kişi) ve Instagram kullanmayanların oranı %7,6'dır (N=30 kişi). Fakat YouTube ve WhatsApp kullanmayan katılımcı bulunmamaktadır. Katılımcıların her gün düzenli olarak kullandığı sosyal medya kanalları sırasıyla; %78,7 (N=311 kişi) ile WhatsApp, %64,1 (N=253 kişi) ile Instagram, %40,3 (N=159 kişi) ile YouTube, %26,8 (N=106 kişi) ile Twitter, %20,8 (N=82 kişi) ile Snapchat, %7,1 (N=28 kişi) ile Facebook, %4,3 (N=17 kişi) ile LinkedIn ve %20,8 (N=82 kişi) ile Snapchat'tir. Bu verilere göre öğrencilerin her gün düzenli bir şekilde ve en çok WhatsApp sosyal medya platformunu kullandıkları ortaya çıkmıştır. Böylelikle birinci araştırma sorusu yanıtlanmıştır. Leung (2014) çalışmasında anlık mesajlaşmanın sosyal medya bağımlılığını artırdığına dair sonuçlara rastlanmıştır. WhatsApp uygulamasının mevcut çalışma sonuçlarında en çok kullanılan sosyal medya platformu olması öğrencilerde sosyal medya bozukluğunu artırabilir şeklinde yorum yapılabilir. Ayrıca Caz ve Bardakçı'nın (2019), üniversite öğrencileri üzerine gerçekleştirdiği çalışmada öğrencilerin en sık kullandıkları sosyal medya platformlarının Instagram ve WhatsApp olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar mevcut çalışma ile benzerlik taşımaktadır.

Sosyal medya bozukluğu değişkeninin normal dağılıma uygunluğunun test edilmesi amacıyla hesaplanan çarpıklık ve basıklık değerleri Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3.Sosyal Medya Bozukluğu Ölçeğine Ait Çarpıklık ve Basıklık Değeri

	Çarpıklık		Basıklık	
	İstatistik	Std. Hata	İstatistik	Std. Hata
Sosyal Medya Bozukluğu	0,784	0,123	0,768	0,245

Çarpıklık ve basıklık değerleri $\pm 1,5$ değerleri arasında yer alan sosyal medya bozukluğu değişkeni normal dağılıma uygunluk göstermektedir.

Tablo 4.Öğrencilerin Sosyal Medya Bozukluğu Ölçeği ve Ölçek Maddelerine Verdikleri Puanların Minimum, Maksimum, Ortama ve Standart Sapma Değerleri

	N	Min.	Maks.	\bar{X}	Std. Sapma
<i>Sosyal Medya Bozukluğu</i>	395	9	35	16,71	4,78
Olumsuz duygulardan kaçmak için sosyal medyayı kullandın mı?	395	1	5	2,73	1,27
Sosyal medyayı daha az kullanma girişimlerin başarısızlıkla sonuçlandı mı?	395	1	5	2,13	1,12
Sosyal medya kullanmadığında kendini kötü hissettin mi?	395	1	5	2,01	1,00
Sosyal medyada daha fazla zaman geçirme isteğini doyuramadığın oldu mu?	395	1	5	1,93	1,06
Sosyal medya kullanma isteğinden dolayı aktivitelerini (hobiler, sportif aktiviteler gibi) ihmal ettin mi?	395	1	5	1,78	1,03
Sosyal medya kullanman başkaları ile tartışmana neden oldu mu?	395	1	5	1,74	0,97
Sosyal medyayı kullanacağın amı düşünmekten başka bir şey düşünmediğin oldu mu?	395	1	5	1,65	0,99
Anne-baban ve arkadaşlarına sosyal medyada harcadığın süre hakkında yalan söyledin mi?	395	1	4	1,38	0,69
Sosyal medya kullanman kardeşlerin veya anne-babanla ciddi tartışmalar yaşamana neden oldu mu?	395	1	5	1,36	0,79

Katılımcıların sosyal medya bozukluğuna ait minimum puanı 9 ve maksimum puanı 35'dir. Sosyal medya bozukluğu ortalama puanı ise $16,71 \pm 4,78$ 'dir.

“Olumsuz duygulardan kaçmak için sosyal medyayı kullandın mı?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $2,73 \pm 1,27$ 'dir. Bu sonuca göre, araştırmaya katılan öğrencilerin sosyal medya bozukluğuna yönelik en çok olumsuz duygulardan kaçınmak için sosyal medya kullandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Young İnternet bağımlılığı konusunda gerçekleştirdiği çalışmasında, insanların İnternet'i kendilerini rahatlatmak, onları rahatsız eden duygulardan ve hayat problemlerinden uzaklaşmak amacıyla kullandıklarını belirtmektedir (2004: 405).

“Sosyal medyayı daha az kullanma girişimlerin başarısızlıkla sonuçlandı mı?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $2,13 \pm 1,12$ 'dir.

“Sosyal medya kullanmadığında kendini kötü hissettin mi?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $2,01 \pm 1,00$ 'dir.

“Sosyal medyada daha fazla zaman geçirme isteğini doyuramadığın oldu mu?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $1,93 \pm 1,06$ 'dir.

“Sosyal medya kullanma isteğinden dolayı aktivitelerini (hobiler, sportif aktiviteler gibi) ihmal ettin mi?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $1,78 \pm 1,03$ 'dür. Al-Menayes'in (2015) araştırdığı benzer bir çalışmada ise öğrencilerin sosyal medyada fazla zaman geçirmelerinin not ortalamalarını olumsuz bir şekilde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

“Sosyal medya kullanman başkaları ile tartışmana neden oldu mu?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $1,74 \pm 0,97$ 'dir.

“Sosyal medyayı kullanacağın anı düşünmekten başka bir şey düşünmediğin oldu mu?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $1,65 \pm 0,99$ 'dur.

“Anne-baban ve arkadaşlarına sosyal medyada harcadığın süre hakkında yalan söyledin mi?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 4 ortalama puan ise $1,38 \pm 0,69$ 'dur.

“Sosyal medya kullanman kardeşlerin veya anne-babanla ciddi tartışmalar yaşamana neden oldu mu?” maddesine katılımcıların verdiği minimum puan 1, maksimum puan 5 ortalama puan ise $1,36 \pm 0,79$ 'dur.

Katılımcıların demografik özelliklerinden cinsiyet ve öğrenim durumu ile yaşadıkları yerde İnternet bağlantısı olma durumuna göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin karşılaştırılmasına ait Student t-test sonuçları Tablo 5'te yer almaktadır.

Tablo 5. Öğrencilerin Cinsiyet, Öğrenim Durumu ve Yaşadıkları Yerde İnternet Bağlantısı Olma Durumuna göre Sosyal Medya Bozukluğu Düzeylerinin Karşılaştırılmasına İlişkin T-Test Sonuçları

	Sosyal Medya Bozukluğu	N	\bar{X}	Std. Sapma	T	Anlamlılık Düzeyi (p)
Cinsiyet	Kadın	191	17,41	4,61	2,816	0,005*
	Erkek	204	16,06	4,86		
Öğrenim Durumu	Ön Lisans	143	15,68	4,37	-3,281	0,001*
	Lisans	252	17,30	4,91		
Yaşanılan Yerde (ev-yurt) İnternet Bağlantısı Olma Durumu	Var	379	16,67	4,84	-0,884	0,377
	Yok	16	17,75	2,91		

* $p < 0,05$

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri cinsiyetlerine göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($t=2,816$; $p < 0,05$). Dolayısıyla kadınların sosyal medya bozukluğu düzeylerinin ($\bar{X} = 17,41$) erkeklere ($\bar{X} = 16,06$) göre daha yüksek olduğu ortaya çıkmıştır. Böylece ikinci araştırma sorusu da yanıtlanmıştır. Balcı ve Baloğlu'nun (2018), sosyal medya bağımlılığı üzerine gerçekleştirdikleri çalışmada ise üniversite öğrencilerinin cinsiyetlerine göre sosyal medya bağımlılık seviyelerinin anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna erişilmiştir.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri öğrenim durumuna göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($t=-3,281$; $p < 0,05$). Sonuç olarak lisans mezunlarının sosyal medya bozukluğu düzeyleri ($\bar{X} = 17,3$) ön lisans mezunlarına ($\bar{X} = 15,68$) göre daha yüksektir. Fakat katılımcıların sosyal

medya bozukluğu düzeyleri yaşanan yerde (ev-yurt) İnternet bağlantısı olma durumuna göre farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

Katılımcıların demografik özellikleri ve günlük ortalama sosyal medyada geçirilen süre ve sosyal medyada sahip oldukları hesap sayısına göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin karşılaştırılmasına ait ANOVA sonuçları Tablo 6'da yer almaktadır.

Tablo 6. Öğrencilerin Yaş, Sınıf, Günlük Ortalama Sosyal Medyada Geçirilen Süre ve Sosyal Medyada Sahip Oldukları Hesap Sayısına göre Sosyal Medya Bozukluğu Düzeylerinin Karşılaştırılmasına İlişkin ANOVA Sonuçları

Sosyal Medya Bozukluğu	N	\bar{X}	Std. Sapma	F	Anlamlılık Düzeyi (p)	Anamlı Fark	
Yaş	18-19 yaş ¹	117	17,69	5,11	4,925	,002*	1-2
	20-21 yaş ²	153	16,20	4,39			1-4
	22-23 yaş ³	76	17,36	5,01			3-4
	24 yaş ve üzeri ⁴	49	15,00	4,20			
	Toplam	395	16,71	4,78			
Sınıf	1. Sınıf	199	16,77	4,78	0,221	,882	
	2. Sınıf	114	16,54	4,69			
	3. Sınıf	36	17,22	4,01			
	4. Sınıf	46	16,52	5,63			
	Toplam	395	16,71	4,78			
Günlük Ortalama Sosyal Medya Kullanım Süresi	1 saatten az ¹	28	12,61	2,86	23,569	,000*	1-2
	1-3 saat ²	195	15,61	4,38			1-3
	4-6 saat ³	146	18,44	4,64			1-4
	7 saat ve üstü ⁴	26	19,73	4,80			2-3
	Toplam	395	16,71	4,78			2-4
Sosyal Medya Hesap Sayısı	1 hesap ¹	60	14,88	3,84	3,653	,003*	1-4
	2 hesap ²	70	15,76	4,92			1-5
	3 hesap ³	89	17,00	4,64			1-6
	4 hesap ⁴	71	17,69	5,09			
	5 hesap ⁵	53	17,47	3,94			
	6 hesap ⁶	52	17,52	5,52			
	Toplam	395	16,71	4,78			

* $p<0,05$

Grup farklılığının araştırılmasında Tukey testi kullanıldı.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri yaşlarına göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($F=4,925$; $p<0,05$). Sonuç olarak sosyal medya bozukluğu düzeyleri 24 yaş ve üzeri

($\bar{X}=15$) olanların 18-19 yaşındaki ($\bar{X}=17,69$) ve 22-23 yaşındakilere ($\bar{X}=17,36$) göre daha düşüktür. Ayrıca 20-21 yaş ($\bar{X}=16,2$) arasındaki katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyi 18-19 yaş ($\bar{X}=17,69$) arasındakilere göre daha düşüktür.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri günlük ortalama sosyal medya kullanım süresine göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($F=23,569$; $p<0,05$). Günlük ortalama sosyal medya kullanım süresi 1 saatten az ($\bar{X}=12,61$) olanların günlük ortalama sosyal medya kullanım süresi 1-3 saat ($\bar{X}=15,61$), 4-6 saat ($\bar{X}=18,44$) ve 7 saat ve üstü ($\bar{X}=19,73$) olanlara göre sosyal medya bozukluğu düzeyleri daha düşüktür. Ayrıca günlük ortalama sosyal medya kullanım süresi 1-3 saat ($\bar{X}=15,61$) olanların günlük ortalama sosyal medya kullanım süresi, 4-6 saat ($\bar{X}=18,44$) ve 7 saat ve üstü ($\bar{X}=19,73$) olanlara göre sosyal medya bozukluğu düzeylerinin daha düşük olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla dördüncü araştırma sorusunun da yanıtı ortaya çıkmıştır. Çömlekçi ve Başol'un (2019), gerçekleştirdikleri çalışmada ise bu sonuçlara benzer bir veri elde edilmiştir. Yapılan çalışmada üniversite öğrencilerinin sosyal medyada geçirdikleri zaman ile sosyal medya bağımlılığı arasındaki ilişkinin pozitif olduğu sonucuna varılmıştır. Nitekim, sosyal medyada bilinçli olarak ya da bilinçsiz olarak fazla zaman geçiren öğrencilerin sosyal medya bağımlılığının da arttığı görülmüştür.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri sosyal medyada sahip olunan hesap sayısına göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($F=3,653$; $p<0,05$). Sonuç olarak sosyal medyada sahip olunan hesap sayısı 1 ($\bar{X}=14,88$) olanların sosyal medyada sahip olunan hesap sayısı 4 ($\bar{X}=17,69$), 5 ($\bar{X}=17,47$) ve 6 hesaba ($\bar{X}=17,52$) sahip olanlara göre sosyal medya bozukluğu düzeyi daha düşüktür. Fakat katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri sınıf düzeylerine göre farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

Katılımcıların sosyal medya kanallarını kullanım sıklıklarına göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin karşılaştırılmasına ait T-test ve ANOVA sonuçları Tablo 7'de yer almaktadır.

Tablo 7. Öğrencilerin Sosyal Medya Kanallarını Kullanım Sıklıklarına göre Sosyal Medya Bozukluğu Düzeylerinin Karşılaştırılmasına İlişkin Student T-Test ANOVA Sonuçları

Sosyal Medya Bozukluğu	n	\bar{X}	Std. Sapma	t / F	Anlamlılık Düzeyi (p)	Anlamlı Fark	
Facebook	Kullanmıyorum	284	16,97	4,77	1,683	,187	
	Haftada 1-2 gün	59	15,76	3,82			
	Haftada 3 gün veya daha fazla	52	16,40	5,68			
	Toplam	395	16,71	4,78			
Instagram	Kullanmıyorum ¹	30	16,37	5,01	6,098	,000*	2-3***
	Haftada 4 gün veya daha az ²	42	14,19	3,21			2-4***
	Haftada 5-6 gün ³	70	16,07	4,15			
	Her gün düzenli ⁴	253	17,35	4,99			
	Toplam	395	16,71	4,78			
Twitter	Kullanmıyorum	130	16,43	4,75	2,219	,066	
	Haftada 1-2 gün	62	17,10	5,05			
	Haftada 3-4 gün	42	15,02	4,07			

	Haftada 5-6 gün	55	16,78	4,53			
	Her gün düzenli	106	17,47	4,94			
	Toplam	395	16,71	4,78			
	Haftada 1-2 gün	87	15,95	4,16	2,426	,065	
	Haftada 3-4 gün	69	16,43	4,32			
YouTube	Haftada 5-6 gün	80	16,26	4,78			
	Her gün düzenli	159	17,48	5,21			
	Toplam	395	16,71	4,78			
WhatsApp	Haftada 6 gün veya daha az	84	15,71	4,25	-2,169	,031*	
	Her gün düzenli	311	16,98	4,89			
	Kullanmıyorum	298	16,70	4,64	1,931	,146	
LinkedIn	Haftada 1-2 gün	48	15,79	5,35			
	Haftada 3 veya daha fazla	49	17,69	4,98			
	Toplam	395	16,71	4,78			
	Kullanmıyorum ¹	218	16,43	4,61	2,825	,025*	3-5**
	Haftada 1-2 gün ²	35	17,00	4,03			
Snapchat	Haftada 3-4 gün ³	28	14,64	4,69			
	Haftada 5-6 gün ⁴	32	17,25	4,75			
	Her gün düzenli ⁵	82	17,84	5,34			
	Toplam	395	16,71	4,78			

* $p < 0,05$

Grup farklılığının araştırılmasında; **Tukey, ***Tamhane's testleri kullanılmıştır.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri Instagram kullanım sıklıklarına göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($F=6,098$; $p < 0,05$). Sonuç olarak Instagram kullanım sıklığı haftada 4 gün veya daha az ($\bar{X}=14,19$) olanların sosyal medya bozukluğu düzeyleri Instagram kullanım sıklığı haftada 5-6 gün ($\bar{X}=16,07$) her gün düzenli ($\bar{X}=17,35$) olarak kullananlara göre daha düşüktür. Böylelikle üçüncü araştırma sorusu da yanıtlanmıştır.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri WhatsApp kullanım sıklıklarına göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($t=-2,169$; $p < 0,05$). Sonuç olarak her gün düzenli olarak WhatsApp kullananların ($\bar{X}=16,98$) sosyal medya bozukluğu düzeyleri WhatsApp kullanım sıklığı haftada 6 gün veya daha az ($\bar{X}=15,71$) olarak kullananlara göre daha yüksektir.

Katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri Snapchat kullanım sıklıklarına göre istatistiksel olarak anlamlı şekilde farklılaşmaktadır ($F=2,825$; $p < 0,05$). Sonuç olarak her gün düzenli olarak ($\bar{X}=17,84$) Snapchat kullananların sosyal medya bozukluğu düzeyleri haftada 3-4 gün Snapchat kullananlara ($\bar{X}=14,64$) göre daha yüksektir.

Fakat katılımcıların sosyal medya bozukluğu düzeyleri Facebook, Twitter, YouTube ve LinkedIn kullanım sıklıklarına göre farklılık göstermemektedir ($p>0,05$). Mevcut sonucun aksine Steers ve arkadaşları ise (2014) çalışmalarında, Facebook platformunda fazla zaman geçiren katılımcıların Facebook bağımlılıklarının arttığı sonucuna ulaşmışlardır.

SONUÇ

Bu araştırma Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesinde öğrenim görmekte olan ön lisans ve lisans öğrencilerinin sosyal medya bozukluk düzeylerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin sosyo-demografik özelliklerinin yanı sıra, sosyal medya kullanımına dair verilerine de ulaşılmıştır.

Araştırmanın verilerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda, katılımcıların çoğunun yaşadıkları yerde İnternet bağlantısının olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuç İnternet'in günümüzde yaygın bir şekilde kullanıldığını ve hayatımızın artık vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir. Genellikle öğrencilerin büyük bir bölümünün günde bir ila üç saatini sosyal medyada geçirdikleri görülmektedir. Günlük ortalama bir saatten az sosyal medya kullanan öğrencilerin, bir saatten daha fazla sosyal medya kullanan öğrencilere göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin daha düşük olduğu görülmektedir. Çalışmada cevabı aranan sosyal medya bozukluğu düzeyinin günlük ortalama sosyal medya kullanım süresine göre farklılaşıp farklılaşmadığı sorusunun da cevabı bu sonuçlar kapsamında bulunmuştur. Sosyal medyada geçirilen süre azaldıkça sosyal medya bağımlılığı seviyesinin de düştüğü sonucu bu araştırma kapsamında ortaya çıkmıştır. Bu durumda sosyal medyada geçirilen sürenin kontrolünün sağlanması önem taşımaktadır.

Araştırma verilerinden kadınların sosyal medya bozukluğu düzeylerinin erkeklere göre daha yüksek olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sonuca göre öğrencilerin sosyal medya bozukluğu düzeylerinin cinsiyetlerine göre farklılaştığı sonucuna ulaşılmıştır. Kadın öğrencilerin erkek öğrencilere göre sosyal medyadan gelen tehditlere karşı daha savunmasız olduğu söylenebilir. Ayrıca lisans mezunlarının sosyal medya bozukluğu düzeylerinin, ön lisans mezunlarına göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Elde edilen bulgulardan biri ise, yaşları 24 ve üzeri olan öğrencilerin araştırmaya katılan diğer yaş gruplarındaki öğrencilere göre sosyal medya bozukluğu düzeylerinin daha düşük olduğudur. Bu durumda yaşları daha küçük olan öğrencilerin sosyal medya bozukluğuna karşı daha savunmasız olduğu yorumu yapılabilir.

Verilerin sonuçlarına göre öğrencilerin çoğunun genellikle sosyal medya platformlarında üç tane hesaplarının bulunduğu ortaya çıkmıştır. Fakat üç hesap sayısı bile fazla bulunmasına rağmen, altı tane hesap sayısı olan öğrencilerin sayısının da az olmadığı görülmektedir. Bu durumda ilerleyen zamanlarda bu araştırmanın güncellenmesi önemlidir. Çünkü artan hesap sayısı öğrencilerde sürekli sosyal medya hesaplarını kontrol etme isteği uyandıracak ve bu durum onları sosyal medya bozukluğuna/bağımlılığına yönleltecektir. Nitekim sonuçlardan da elde edildiği üzere sosyal medya hesap sayısı bir olan öğrencilerin, sosyal medya hesap sayısı dört, beş, altı olan öğrencilere göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin de daha düşük olduğu sonucuna varılmıştır.

Öğrencilerin çoğunun her gün düzenli bir şekilde WhatsApp ve onu takiben Instagram uygulamalarını kullandıkları ortaya çıkmıştır. Haftada dört gün ya da daha az Instagram kullanan öğrencilerin haftada beş, altı gün ve her gün düzenli Instagram kullanan öğrencilere göre sosyal medya bozukluk düzeylerinin daha düşük olduğu tespit edilmiştir. Her gün düzenli olarak WhatsApp kullanan öğrencilerin sosyal medya bozukluğu düzeyleri, WhatsApp kullanım sıklığı haftada altı gün veya daha az olan kullanıcılara göre daha yüksektir. Dolayısıyla, sosyal medya platformlarını olabildiğince az kullanmak, amacı dışında kullanmamak öğrencilerin sosyal medya bozukluğu düzeylerini de düşürmektedir yorumu yapılabilir. Bu

kapsamda hem araştırma soruları yanıtlanmış hem de sosyal medya uygulamalarının bilinçli kullanılmasının önemi bir kez daha ortaya çıkmıştır.

Verilerden elde edilen ve vurgulanması gereken önemli bulgulardan biri ise, öğrencilerin büyük bir bölümünün olumsuz duygularla karşılaştıklarında sosyal medyaya sığındıkları ve sosyal medyayı kullandıkları sonucudur. Nitekim, öğrencilerin sosyal medya bozukluğuna yönelik en çok olumsuz duygulardan kaçınmak için sosyal medya kullandığı ortaya çıkmıştır. Öğrencilerin çoğu sosyal medyayı daha az kullanmak istediklerinde, bu durum onlar için başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çünkü sosyal medyaya girme isteklerini bastıramamış ve sosyal medya kullanmadıklarında kendilerini kötü hissetmişlerdir. Bu durumların ve duyguların onları sosyal medya bozukluğuna doğru yönlendirdiği apaçık görülmektedir. Ayrıca araştırmaya katılan öğrencilerin sosyal medya kullanmalarından dolayı ebeveynleriyle ya da kardeşleriyle herhangi bir sorun yaşamadıkları araştırma bulgularındandır. Fakat bu sonuca göre öğrencilerin sosyal medya kullanımının, aileleri tarafından denetlenmediği yorumu yapılabilir. Dolayısıyla denetimsiz bir şekilde kullanılan sosyal medya platformlarının sosyal medya bozukluğuna yol açacağı düşünülmektedir.

Bu araştırma kapsamında öğrencilerin sosyal medya bozukluk/bağımlılık düzeylerinin en az seviyeye indirilmesi için gerekli tedbirlerin alınması önem taşımaktadır. Öğrencilerin sosyal medya kullanımı hakkında bilinçlendirilmesi üzerine özellikle ailelere ve eğitimcilere önemli görevler düşmektedir. Çünkü bu konuda insanların küçük yaşta bilinçlenmeleri ve bu konuya yönelik eğitimler almaları, onların sosyal medyadan gelen zararlı enformasyonlara karşı kendilerini herhangi bir denetime gerek duymaksızın koruyabilecekleri görüşünü sağlamlaştırmaktadır. Teknolojik gelişmelerin her gün değişim ve dönüşüme uğradığı göz önünde bulundurularak ve buna bağlı olarak birçok farklı sosyal medya uygulamasının türediği de düşünülerek, bu konu çerçevesinde gerçekleştirilen çalışmaların artırılması, yapılan çalışmaların güncellenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Albrecht, U., Kirschner, N. E., & Grüsser, S. M. (2007). Diagnostic Instruments for Behavioural Addiction: An Overview. *GMS Psycho-Social Medicine*, 4.
- Al-Menayes, J. J. (2015). Dimensions of Social Media Addiction Among University Students in Kuwait. *Psychology and Behavioral Sciences*, 4(1), 23-28.
- Andreassen, C. S. (2015). Online Social Network Site Addiction: A Comprehensive Review. *Current Addiction Reports*, 2(2), 175-184.
- Balcı, Ş. & Baloğlu, E. (2018). Sosyal Medya Bağımlılığı ile Depresyon Arasındaki İlişki: “Üniversite Gençliği Üzerine Bir Saha Araştırması”. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (29), 209-234 .
- Balcı, Ş., Karakoç, E., & Ögüt, N. (2020). Sağlık Çalışanları Arasında Sosyal Medya Bağımlılığı: İki Boyutlu Benlik Saygısının Rolü. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (33), 296-317.
- Caz, Ç., & Bardakçı, S. (2019). Sosyal Medya Bozukluğu: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10(17), 1100-1124.
- Çiftçi, H. (2018). Üniversite Öğrencilerinde Sosyal Medya Bağımlılığı. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(4).
- Çömlekçi, M. F., & Başol, O. (2019). Gençlerin Sosyal Medya Kullanım Amaçları ile Sosyal Medya Bağımlılığı İlişkisinin İncelenmesi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(4), 173-188.

- Duman, Ö. (2019). Sosyal Medya Bağımlılığı: Erzurum İli Üzerine Bir İnceleme. Yayımlanmış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
- Echeburúa, E. and Corral, P. (2010). Addicitionto New Technologies and to Online Social Networking in Young People: A New Challenge. *Adicciones*, 22(2), 91-95.
- Erdoğan, M. (2021). Sosyal Medya Kullanımı ve Medya Okuryazarlık Düzeyi Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (121), 163-178.
- Erdoğan, M., & Topçu, Ç. (2022). Yeni Medya Okuryazarlığı Üzerine Bir Araştırma: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (37), 252-272.
- Griffiths, M. D. (2013). Social Networking Addiction: Emerging Themes and Issues. *Journal of Addiction Research&Therapy*, 4(5).
- Handayani, F. (2015). Instagram as a Teaching Tool? Really. *Proceedings of ISELT FBS Universitas Negeri Padang*, 4(1), 320-327.
- Küçükali, A.&Serçemeli, C. (2019). Akademisyenlerin Sosyal Medya Kullanımı: Atatürk Üniversitesi Örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 202-219.
- Leung L. (2014). Predicting Internet Risks: A Longitudinal Panel Study of Gratifications-Sought, Internet Addiction Symptoms, and Social Media Use Among Children and Adolescents. *Health Psychology and Behavioral Medicine*, 2 (1): 424– 439.
- Sarıçam, H., & Karduz, F. F. A. (2018). Sosyal Medya Kullanım Bozukluğu Ölçeği'nin Türk Kültürüne Uyarlanması: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *Journal of Measurementand Evaluation in Education and Psychology*, 9(2), 116-135.
- Savcı, M. Ercengiz, M. ve Aysan, F. (2018). Sosyal Medya Bozukluğu Ölçeği'nin Ergenlerde Türkçe Uyarlanması. *Nöropsikiyatri Arşivi*, 55(3), 248-255.
- Steers, M. N., Wickham, R. E. and Acitelli, L. K. (2014). Seeing Everyone Else's Highlight Reels: How Facebook Usage is Linked to Depressive Symptoms. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 33(8), 701-731.
- Tabachnick, B. G.& Fidell, L. S. (2013). *Using Multivariate Statistics* (6th ed.). Allynand Bacon.
- Uzbay, İ. T. (2009). Madde Bağımlılığının Tarihçesi, Tanımı, Genel Bilgiler ve Bağımlılık Yapan Maddeler. *Meslek İçi Sürekli Eğitim Dergisi*, 5-15.
- Yegen, C. (2013). Demokratik ve Yeni Bir Kamusal Alan Olarak Sosyal Medya. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 119-135.
- Yengin, D. (2019). Teknoloji Bağımlılığı Olarak Dijital Bağımlılık. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(2), 130-144.
- Young, K.S. (2004) Internet Addiction: A New Clinical Phenomenon and Its Consequences, *American Behavioral Scientist*, 48 (4), 402- 415.

R İLE TWITTER VERİSİ ANALİZİ: VERİ TOPLAMA, SOSYAL AĞ ANALİZİ VE METİN ANALİZİ AŞAMALARI

Naim ÇINAR
Anadolu Üniversitesi, Türkiye
naimcinar@anadolu.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-1824-4076

<i>Atıf</i>	Çınar, N. (2023). R ile Twitter Verisi Analizi: Veri Toplama, Sosyal Ağ Analizi ve Metin Analizi Aşamaları. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 193-224.
-------------	--

ÖZ

Enformasyon ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler çevrim içi davranışları anlamak için büyük veri setlerine erişme imkanını da beraberinde getirdi. İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte çok daha fazla sayıda birey, topluluk ve kurum sosyal medya platformlarında dijital sosyal etkileşimler kurmaya başladı. Bu dönüşüm sayesinde, yapılandırılmamış ya da yarı-yapılandırılmış yapıdaki ve çok zengin bir içerik çeşitliliğine sahip olan sosyal büyük veri (*big social data*) her an birikerek artıyor. Dijital sosyal ağların, büyük oranda internet kullanıcıları tarafından oluşturulan içerik yığını doğal ortamında gözlemlenebilirliği sağlaması araştırmacılara çok çeşitli konularda çalışma gerçekleştirmek için ideal bir ortam sağlıyor. Bruns (2020: 65)'un da belirttiği gibi büyük sosyal veri üzerine yapılan çalışmalar aynı zamanda iletişim, kültürel çalışmalar, sosyal bilimler ve bilgisayar bilimi gibi çalışma alanlarının arasında yeni bağlantılar kuruyor. Büyük sosyal veri üzerine yapılan çalışmalarda, içeriğin yapısı, çeşitliliği, erişim imkanları ve karşılıklılık şartı aramayan kullanıcılar arası ilişki yapısı nedeniyle Twitter araştırma yapmak için ideal bir platform olarak ön plana çıkıyor. Bu çalışmada R programlama dili kullanılarak Twitter verisinin toplanması, verinin analize hazır hale getirilmesi, temizlenen veriye otomatik metin analizi ve sosyal ağ analizi yapılması adımlarını örnekler ile açıklayan bir rehber oluşturulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hesaplamalı Sosyal Bilimler, Hesaplamalı İletişim Araştırmaları, R, Twitter, Sosyal Ağ Analizi, Metin Analizi.

ANALYSIS OF TWITTER DATA WITH R: DATA COLLECTION, SOCIAL NETWORK ANALYSIS, AND TEXT ANALYSIS STAGES

ABSTRACT

The constant development in information and communication technologies has enabled the opportunity to access and analyze large datasets to understand human behavior in the digital era. Following the widespread use of the internet, social media platforms have become the most popular environments where individuals, communities, and institutions interact. It has led to the emergence of extensive amounts of unstructured or semi-structured big social data that is very rich in content variety. Digital social networks provide an opportunity to observe the online behavior of users in a natural environment which makes it an ideal place for researchers to study a wide variety of topics. Bruns (2020:65) states that big social data approaches connect core disciplines that use big data methods -media, communication and cultural studies, the social sciences, and computer science. Twitter stands out as an ideal platform for research on big social data because of the structure and diversity of the content, data access opportunities, and the structure of the relations between users that does not require reciprocity. This study aims to provide a guideline for data collection from

Twitter, data cleaning, social network analysis, and automated text analysis with R programming language.

Keywords: *Computational Social Science, Computational Communication Research, R, Twitter, Social Network Analysis, Text Analysis.*

GİRİŞ

Çevrim içi ortamda kullanıcıların sürekli olarak birbirleriyle etkileşim halinde olması sonucunda kullanıcının ürettiği içerik (*user-generated content*) devasa boyutlara ulaşmış durumdadır. Olshannikova, Olsson, Huhtamäki ve Kärkkäinen (2017: 1)'nin; “insanlarla ilgili veya onların dijital ortamdaki davranışlarını ve teknoloji aracılı sosyal etkileşimlerini tanımlayan, yapılandırılmamış/yarı-yapılandırılmış ancak anlamsal olarak oldukça zengin olan büyük hacimli veri” olarak tanımladığı *sosyal büyük veri*, büyük verinin çok büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu verinin devasa boyutu ve anlamsal zenginliği sosyal bilimler çalışmalarına da yön vermektedir. Sosyal büyük veriye erişim imkanları, bu çalışmada örnek uygulamalarla açıklanan hesaplamalı metin analizi ve sosyal ağ analizinin sosyal bilimlerde giderek önemi artan çalışma alanları olmasının temel nedenidir. Özellikle büyük veri, sosyal ağ analizi, sosyal medya içeriği ve konumsal veriyi içeren sosyal bilimler çalışmalarında, hesaplamalı teknikler ve yaklaşımlar kullanılmasının genel adı hesaplamalı sosyal bilimler (*computational social sciences*) olarak ifade edilmektedir (Sagepub, t.y.) ve kısaca, toplum ve insan davranışına hesaplamalı analizler perspektifinden bakan disiplinler arası bir araştırma alanı olarak tanımlanmaktadır (Nature, t.y.).

2000'li yılların ortasından itibaren sosyal medya, insanların neredeyse her konuyla ilgili içerik oluşturma, diğerlerinin oluşturduğu içeriğe erişme, paylaşma, manipüle etme ve değiştirmeye olanak sağlayan bir ortama dönüştü. Instagram, Facebook, TikTok ve Twitter gibi çok çeşitli sosyal medya platformlarının her biri içerik üretimi ve kullanım açısından farklı özelliklere sahip olmakla birlikte, dijital medyanın önemli unsurları olarak toplumsal dönüşümü sürekli olarak etkiliyorlar. Sosyal medya platformlarını birbirinden ayıran en temel özelliklerden birisi içeriğin biçimi olmakla birlikte bir diğeri de o platformdaki kullanıcılar arasındaki ilişkinin yapısıdır. Örneğin Facebook ve LinkedIn gibi sosyal ağlarda her kullanıcının, ağdaki bir diğer kullanıcıyla arasında karşılıklı ilişki (*reciprocated relationship*) mevcuttur. Bu tip yapılar yönsüz ağ (*undirected network*) denir. Buna karşılık Twitter ağındaki kullanıcılar arasında karşılıklı ilişki olması gerekli değildir (Anber, Salah ve El-Aziz, 2016: 241). Hem yönsüz (*undirected*), hem de tek yönlü (*one-way directed*) ve çift yönlü (*two-way directed*) ilişkiler mevcuttur.

Mikroblog formatına sahip ve dünya genelinde en sık kullanılan sosyal ağ platformlarından biri olan Twitter'da yüz milyonlarca kullanıcı, birçok farklı konuda kendini ifade etmektedir. Ortaya çıktığı 2006 yılından günümüze bu platformda üretilen devasa içerik, çok çeşitli çalışma konuları için önemli bir veri kaynağına dönüştü. 280 karakterle sınırlı kısa ve özet içeriklerden oluşan yapısı, zorunlu karşılıklılık olmaksızın diğer kullanıcıları takip edebilme özelliği ve diğer sosyal medya platformlarına kıyasla daha açık uygulama programlama ara yüzüne (API) sahip olması Twitter'i çevrim içi davranışları incelemek için ideal bir platform haline getirmektedir (Grandjean, 2016: 2). Daha da ötesi, Phua, Jin ve Kim (2017) Twitter'in diğer sosyal medya platformlarına kıyasla en fazla köprü kuran sosyal sermayeye (*bridging social capital*) sahip olduğunu belirtmektedir. Köprü kuran sosyal sermaye, bireyler arasında enformasyon paylaşımı için fırsatlar yaratan zayıf ve mesafeli ilişkilere atıfta bulunur. Başka bir deyişle, Twitter'daki enformasyonun sosyal grupların sınırları ötesinde paylaşılma olasılığı yüksektir (Yu, 2020: 2).

Büyük sosyal veri, sosyal bilimler araştırmaları için kritik bir kaynak haline dönüşmüştür. Öte yandan, büyük veriye erişim, verinin kullanışlı hale getirilmek üzere temizlenmesi ve düzenlenmesi, verinin analizi hesaplamalı sosyal bilimler alanıyla ilgili yeterlilikler gerektirmektedir. Bu çalışmada R programlama dili aracılığıyla Twitter verisine erişim ve analizine yönelik uygulamalara yer verilmiştir. Çalışmanın ilk adımında *academictwitter* paketi aracılığıyla veriye erişim ve verinin

sonraki adımlardaki analizler için hazır hale getirilmesi süreçlerine yer verilmiştir. İkinci adımda, sosyal ağdaki aktörler arasındaki etkileşimleri incelemeye dayalı bir yaklaşım olan sosyal ağ analizi üzerinde durulmuştur. Ağı oluşturan düğümlerin ağ içindeki konumu ve ağdaki enformasyon akışındaki rollerini ortaya koymak için dereceye dayalı merkezilik ölçümleri (derece merkeziliği, özvektör merkeziliği) ve en kısa yola dayalı merkezilik ölçümleri (arasındalık merkeziliği, yakınlık merkeziliği) yapılmıştır. Sosyal ağ görselleştirmesinin R ile nasıl gerçekleştirilebileceği açıklanmış, buna ek olarak ağ görselleştirmesinde sıklıkla kullanılan bir yazılım olan Gephi'nin kullanımından da bahsedilmiştir. Son adımda, tweetlerden oluşan metin yığınının içeriğini anlamak üzere metin analizi gerçekleştirilmiştir. Metin yığımındaki kelimelerin seçimi, bağlamları ve aralarındaki ilişkiler ortaya koyularak, iletişim içeriği çözümlenmiştir.

R ile Twitter Verisinin Analizi

Twitter verisinin toplanması, işlenmesi ve analiz edilmesi için çeşitli sosyal medya araştırma araçlarından yararlanılabildiği gibi (bkz: Wasim, A, 2021), işleme ve analiz aşamalarında çok geniş fırsatlar sunması ve açık kaynak olması nedeniyle Python ve R gibi programlama dilleri yoğun şekilde kullanılmaktadır (Steinert-Threlkeld, 2017: 7). Bell Laboratuvarları'nda John Chambers, Rick Becker ve Allan Wilks tarafından geliştirilen S adında bir başka programlama dilini temel olarak alan R, Yeni Zelanda Auckland Üniversitesi'nde çalışan iki akademisyen Ross Ihaka ve Robert Gentleman tarafından 1990'ların başında geliştirilmiştir (Chambers, 2020). Zaman serileri analizi, modelleme, görselleştirme ve diğer veri analizleri gibi yaygın Veri Bilimi görevlerinde en sık kullanılan programlama dillerinden biri olan R, aynı zamanda Twitter API'si ile birlikte de sıklıkla kullanılmaktadır.

Programlama amacıyla kullanılacak Twitter verisine, Twitter'in sağlamış olduğu API'ler (uygulama programlama arayüzleri) aracılığıyla erişilebilmektedir. API özetle iki yazılım bileşeni arasında enformasyon talebi ve akışına olanak sağlayan mekanizmalardır. Stylos ve Myers (2017: 51)'in belirttiği gibi, diğer programcılar belirli programlama görevlerini yerine getirmek için, derlenmiş formattaki mevcut kodlardan oluşan API'leri talep edebilirler. API'ler yeniden kullanıma olanak sağlayarak, yazılım geliştirme sürecinde verimliliği önemli ölçüde artırmaktadır (Qiu, Li ve Leung, 2016: 81). Twitter kendi web sayfasında API'yi bilgisayar programlarının birbirleriyle konuşma biçimi olarak tanımlamaktadır. Bu konuşma, bir yazılım uygulamasının uç nokta (*endpoint*) olarak bilinen şeyi aramasına izin vererek yapılır. Uç nokta, Twitter'in sağladığı belirli bir enformasyon türüne karşılık gelen bir adrestir ve uç noktalar genellikle telefon numaraları gibi benzersizdir. Twitter verisi, kullanıcılarının halka açık olarak paylaşmayı tercih ettiği enformasyonlardan oluşur. Twitter API'si de kullanıcıların paylaşmayı tercih ettikleri herkese açık Twitter verilerine geniş erişim sağlar. Twitter'in mevcut API sürümü, 2021 yılında geliştiricilerin kullanımına açtığı Twitter API v2'dir. Mevcut API'de, *essential*, *elevated*, *academic research* ve *enterprise* olmak üzere farklı erişim seviyeleri mevcuttur (Twitter, t.y.). Enterprise, Twitter'in ticari hedeflere yönelik sunduğu, en ileri düzey erişim imkanları sunan ücretli erişim seviyesi olduğu için bu çalışma içeriğinin dışında tutulmuştur. *Essential* seviyesine erişim için sadece kayıtlı bir Twitter hesabınızın olması yeterlidir. Bu seviyenin, tweet arama için kullanabildiği uç nokta *recent search* (son arama), son bir haftada paylaşılmış kamuya açık tweetlere erişim sağlamaktadır. *Essential* seviyesinde ayda 500bin tweete erişilebilmektedir. Bir üst sıradaki *Elevated* seviyesine erişim için Twitter geliştirici portalından (*developer portal*) başvuru yapılması gerekmektedir. Benzer şekilde *recent search* uç noktası kullanılabilen seviyede ayda 2milyon tweete erişilebilmektedir. Bu çalışmada paylaşılan örnek veriye erişim ise *Academic research* (akademik araştırma) erişim seviyesi ile sağlanmıştır. Sadece akademik araştırmalar için kullanılabilen bu erişim seviyesi tüm Twitter API v2 uç noktalarına erişime sahiptir ve aylık tweete erişim sayısı üst limiti (*Twitter caps*) daha yüksektir. Bu seviyenin, tweet arama için kullanabildiği uç nokta *full-archive search* (tüm arşivi arama), Mart 2006 tarihinde atılan ilk tweetten günümüze kadar tüm kamuya açık tweetlere erişim sağlamaktadır. *Academic research* seviyesinde ayda 10 milyon tweete erişilebilmektedir. *Academic research* erişim seviyesine sadece akademik araştırmacılar ve lisansüstü düzeyde tezi üzerine çalışan öğrenciler başvuru yapabilmektedir. Akademik araştırmanın içeriği hakkında detaylı bilgi, Twitter verisinin ne amaçla

ve nasıl kullanılacağına yönelik açıklamalar ve bir eğitim kurumunda çalıştığınızı kanıtlayan kişisel bilgilerle başvuru yapılmakta ve değerlendirme sonucunda gerekli kriterler sağlanıyorsa *Academic research* seviyesine erişim onaylanmaktadır.

Twitter Verisini Toplama Aşaması

Bu çalışmada RStudio (versiyon 2022.02.3) IDE (tümleşik geliştirme ortamı) yazılımı aracılığıyla R (versiyon 4.1.3) programlama dili kullanılmıştır. *Academic research* erişim seviyesindeki Twitter API anahtarı kullanılarak, *academictwitteR* paketi (Barrie ve Ho, 2021) ile Twitter verisine erişilmiştir.

Öncelikle, Twitter API'sini kullanmak için *Twitter Developer Portal*'dan ulaşılabilen, *bearer token* adı verilen API'ye erişim anahtarı kullanılmalıdır. `set_bearer()` fonksiyonu *bearer token*'i “.Renviron” adlı dosyaya kaydetmeye yarar. “.Renviron” API anahtarı gibi hassas bilgilerin saklandığı bir dosyadır.

```
library(academictwitteR)
set_bearer()
```

Açılan “.Renviron” adlı sekmede bulunan `TWITTER_BEARER=YOURTOKENHERE` metninde, `YOURTOKENHERE` yerine önceden kopyalanan *bearer token*'in yapıştırılması gerekmektedir. Bu yapıldıktan sonra RStudio yeniden başlatılmalıdır. Artık *academictwitteR* paketinin Twitter API'sine erişimi sağlandığı için veri toplama aşamasına geçmek mümkündür.

Twitter API'sine sorunsuz bir şekilde erişilebildiğinin kontrolü `get_bearer()` fonksiyonuyla yapılabilmektedir.

```
get_bearer()
```

Araştırılan konuyla ilgili tweetleri indirmeden önce, belirlenen tarihler arasında atılan o konuyla ilgili Tweetlerin sayısına ulaşmak ve bu veriyi kullanarak zaman serisi grafiği oluşturmak, çalışacağınız veri seti hakkında bir ön izleme imkanı verir. `count_all_tweets` fonksiyonu ile tweet sayılarına ulaşılabilir.

Bu çalışmada örnek olay olarak İstanbul Sözleşmesi konusu belirlenmiştir. İstanbul Sözleşmesi, kadına yönelik şiddet ve aile içi şiddeti önlemek ve bunlarla mücadelede odaklanan bir uluslararası bir insan hakları sözleşmesidir (Comeforo ve Görgülü, 2022). Sözleşme 01 Ağustos 2014'te 10 ülkenin onaylaması ile yürürlüğe girmiş ve ilk imzalayıcı ülke Türkiye olmuştur (“İstanbul Sözleşmesi kadınları”, 2021). Yine Türkiye, imzaya açıldığı günden beri tartışmaların odağında olan İstanbul Sözleşmesi'nden yapılan aleyhte kampanyaların sonucunda 20 Mart 2021 tarihinde çekilmiştir (Çamurcu, 2021: 64). Bu süreçte yaşanan tartışmalar Twitter platformuna da yoğun bir şekilde yansımıştır. Çalışmada kullanılan örnek veri, tartışmaların yoğunlaştığı dönemi kapsayacak şekilde sözleşmeden çekilme tarihinin bir sene öncesinden günümüze kadar olan tweetleri kapsamaktadır. Aşağıdaki kod parçacığı özetle, 20 Mart 2020 saat 00:00'dan 01 Temmuz 2022 saat 00:00'a kadar olan süre içerisinde, içeriğinde “#istanbulsözleşmesi”, “#istanbulsözleşmesiyaşatır” ya da “istanbul sözleşmesi” ifadelerinden en az bir tanesi geçen tweetlerin sayısını saat bazında (*granularity* = “hour”) ortaya koymaktadır. Zaman aralığı gün (*granularity* = “day”), saat ya da dakika (*granularity* = “minute”) olarak belirlenebilir. Örneğin kısa bir zaman aralığında atılan tweetlerin sayısı incelenirken her dakika ya da her saat atılan tweet sayısındaki değişimi görmek araştırmacı için anlamlı olabilir.

```
istanbulsozlesmesi <- count_all_tweets(query = c("#istanbulsözleşmesi",
                                                "#istanbulsözleşmesiyaşatır",
                                                "istanbul sözleşmesi"),
                                       start_tweets = "2020-03-20T00:00:00Z",
```

```
end_tweets = "2022-07-01T00:00:00Z",  
bearer_token = get_bearer(),  
granularity = "hour",  
n = 5000000)
```

istanbulsozlesmesi adını verdiğimiz *dataframe* (veri çerçevesi), 3 sütundan oluşmaktadır. “tweet_count” sütunu her gün atılan tweet sayısını göstermektedir.

```
> colnames(istanbulsozlesmesi)  
[1] "end" "start" "tweet_count"
```

“tweet_count” sütunundaki sayıları toplayarak toplam tweet sayısına ulaşılabilir. Bu örnekte toplam 2228413 adet tweete ulaşılmıştır.

```
sum(istanbulsozlesmesi$tweet_count, na.rm=TRUE)
```

Veri çerçevesindeki “end” ve “start” sütunları saat aralığının başlangıcını ve bitişini göstermektedir. Ancak Twitter’den elde ettiğimiz bu veriler “character” (karakter) formatındadır. Sonraki aşamalarda yapılacak analizlerde sorun yaşamamak için karakter (*character*) ya da sayısal (*numeric*) formattaki tarih bilgisi içeren sütunlar, POSIXct adı verilen tarih/saat sınıfına dönüştürülmelidir.

Lubridate paketini kullanarak formatı POSIXct sınıfına dönüştürebilir ve veri Türkçe dilinde paylaşılan tweetlerden oluştuğu için saat dilimini İstanbul’un yerel saat dilimine göre ayarlanabilir.

```
library(lubridate)  
  
istanbulsozlesmesi$end = ymd_hms(istanbulsozlesmesi$end,  
tz = "Europe/Istanbul")
```

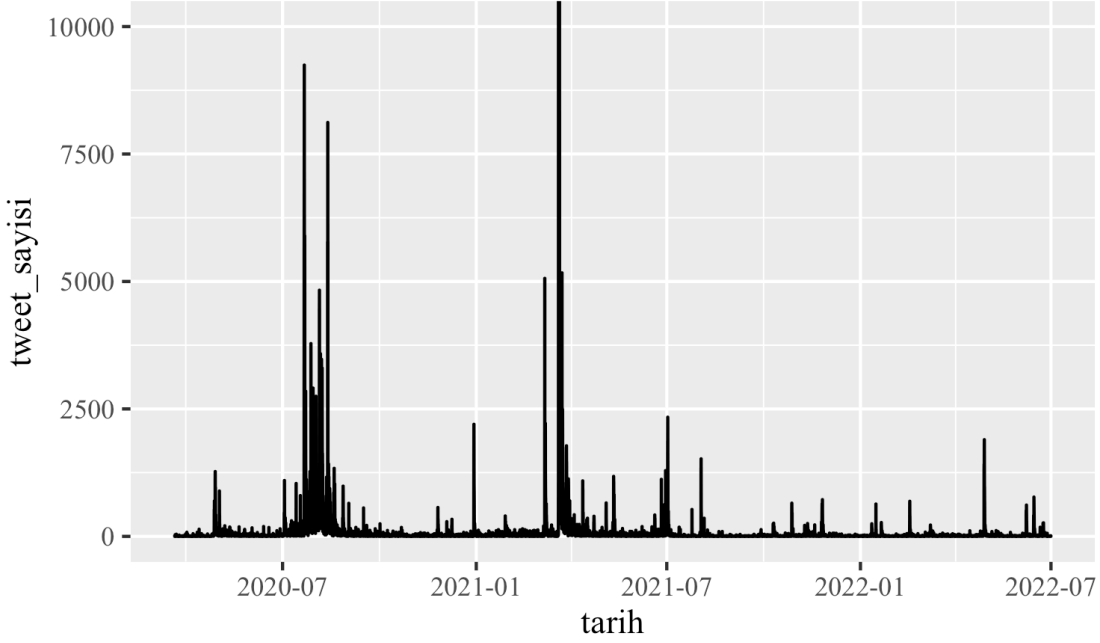
Zaman serisi grafiği oluşturmak için tarih/saat formatına dönüştürdüğümüz “end” sütunu ve her saat atılan tweet sayısını gösteren “tweet_count” sütunları yeterli olduğundan sadece bu iki sütunu bırakılmıştır. Daha anlaşılır bir grafik için “end” sütunu “tarih”, “tweet_count” sütunu “tweet_sayisi” olarak yeniden adlandırılmıştır.

```
istanbulsozlesmesi = subset(istanbulsozlesmesi, select = c(end,  
tweet_count))  
names(istanbulsozlesmesi) <- c("tarih", "tweet_sayisi")
```

Düzenlenen *istanbulsozlesmesi* adlı veri çerçevesi artık zaman grafiği oluşturmaya hazır durumdadır. Grafiği oluşturmak için *ggplot2* paketi kullanılmıştır.

```
library(ggplot2)  
  
gg1 <- ggplot(data = istanbulsozlesmesi,  
aes(x = tarih, y = tweet_sayisi)) +  
geom_line(lwd = 0.5) +  
coord_cartesian(ylim = c(0, 10000)) + #Grafikte görünen saatlik tweet  
sayısı üst limitini 10000 olarak belirledik.  
theme(text = element_text(family = "Times New Roman"))
```

Veride ortalamanın çok üzerinde tweet sayısı atılan saat aralıkları olduğu için (örn: 2021-03-20 tarihinde 13:00 ve 14:00 saatleri arasında toplam 76410 tweet), görsel olarak daha anlaşılır bir grafik oluşturmak adına tweet sayılarının olduğu y eksenini için üst limit (10000) belirlenmiştir. Eğer ortalamadan çok farklı değerler yoksa bu satır kullanılmayabilir.



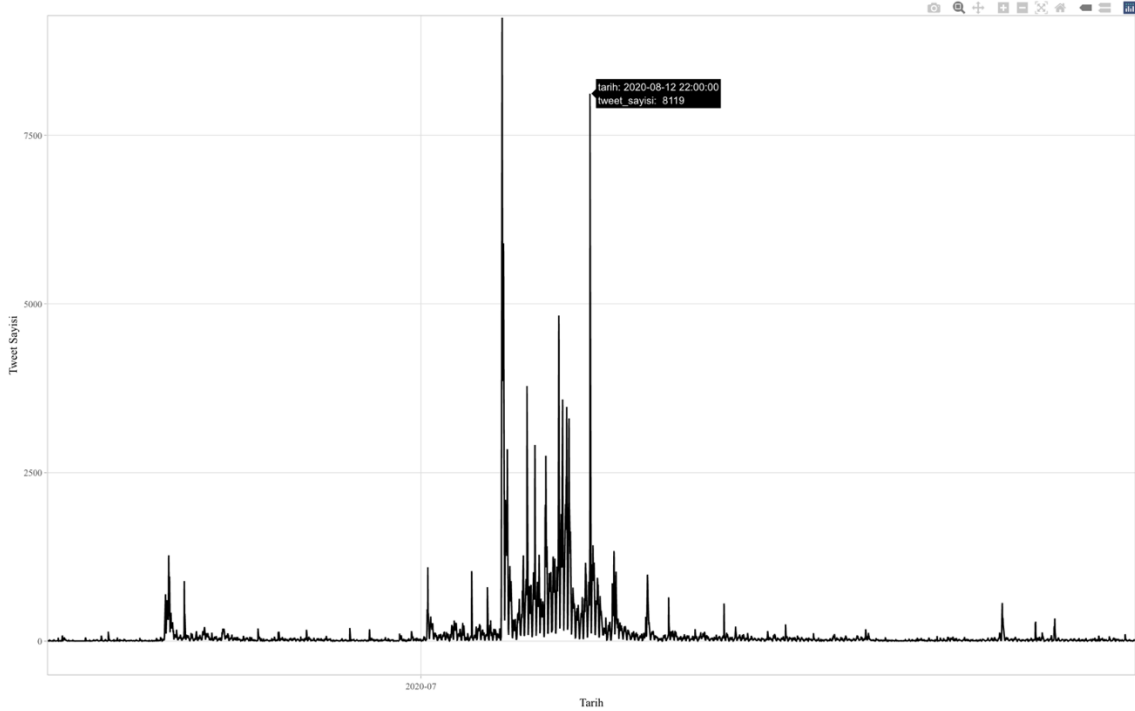
Şekil 1: Saatte atılan tweet sayısını gösteren zaman serisi grafiği

Yukarıdaki grafik iki yıllık süreçte atılan tweet sayılarındaki yoğunlukla ilgili genel bir izlenim vermekle birlikte, hafta, gün ve saat gibi daha dar zaman aralıklarındaki değişimleri görüntülememize olanak sunmamaktadır. Zaman serisi grafiği için bir alternatif yöntem de interaktif bir görselleştirme yapılmasıdır. İnteraktif grafikte zaman dilimleri daha detaylı bir şekilde incelenebilir. Ayrıca interaktif grafikler çevrim içi ortamlarda paylaşım imkanları konusunda da birçok olanak sunmaktadır. Aşağıdaki interaktif grafik *ggplot2* ve *plotly* paketleri ile oluşturulmuştur.

```
library(plotly)

gg2 <- istanbulsozlesmesi %>%
  ggplot(mapping = aes(x = tarih, y = tweet_sayisi)) +
  theme_light() +
  geom_line() +
  xlab(label = 'Tarih') +
  ylab(label = 'Tweet Sayisi') +
  coord_cartesian(ylim = c(0, 10000)) +
  theme(text = element_text(family = "Times New Roman"))
  ggtitle(label = 'Saatte atılan tweet sayısı')

gg2 %>% ggplotly()
```



Şekil 2: Plotly ile oluşturulan interaktif zaman serisi grafiğinden detay ekran görüntüsü

Araştırılan konu ile ilgili tweetlerin zaman serisi grafiği ile ön izlemesi yapıldıktan sonra, ilgili tweetlere `get_all_tweets` fonksiyonuyla erişilebilir. Academic Research erişim seviyesinin aylık tweet erişim üst seviyesi 10 milyon olduğu için, belirlenen zaman aralığındaki ilgili tweetlerin tamamına erişmek mümkündür. Twitter'da İstanbul Sözleşmesi ile ilgili tartışmalar geniş bir zaman dilimi ve çok fazla sayıda tweeti kapsamaktadır. Ancak bu çalışmada temel amaç veri toplama ve analiz süreçlerini açıklamak olduğu için sadece 60245 adet tweetten oluşan örnek bir veri seti üzerinde çalışılmıştır. Zaman serisi grafiğinde de görülebileceği gibi 2020 senesi Temmuz ve Ağustos aylarında konuyla ilgili yoğun bir tartışma yaşanmıştır. *istanbulsozlesmesi* veri çerçevesinin tweet sayısı sütunu (*istanbulsozlesmesi\$tweet_sayisi*) ya da interaktif zaman serisi grafiği incelendiğinde bu yoğun tartışmanın 07.21.2020'de başlayıp takip eden bir ay boyunca devam ettiği görülebilir. İstanbul Sözleşmesi'nden çekilmenin tartışıldığı o tarihlerde yeni bir kadın cinayeti haberi ülkenin gündemine oturmuştu. Beş gündür kayıp olan Pınar Gültekin'in 07.21.2020 tarihinde Cemal Metin Avcı adında bir erkek tarafından öldürüldüğü ortaya çıkmıştı. Çalışmada kullanılan 60245 adet tweeti içeren veri, 07.21.2020 ve 07.28.2020 tarihleri arasındaki bir haftalık kısa süreçte yapılan paylaşımları kapsamaktadır.

Belirlenilen parametrelere göre tweet sorgulaması yapılması için `build_query` fonksiyonu kullanılabilir. Fonksiyondaki mevcut parametreler sayesinde erişilmek istenen tweetler daha net şekilde tanımlanabilir. Böylelikle araştırma amaçları doğrultusunda daha rafine bir veri seti oluşturulur.

```
my_query <- build_query(c("#istanbulsözleşmesi",  
"#istanbulsözleşmesiyaşatır", "istanbul sözleşmesi"),  
  remove_promoted = TRUE,  
  lang = "tr")
```

Yukarıdaki kod parçacığında görüldüğü gibi tweet sorgulaması sadece Türkçe tweetlerle sınırlandırılmıştır ve Twitter'da promosyon amacıyla paylaşılan tweetlerin veri setinin dışında tutulmasını tercih edilmiştir. Fonksiyondaki diğer parametreler kullanılarak daha da odaklı tercihler yapılabilir. `build_query` fonksiyonu bu örnekteki gibi ayrı kullanılabilir gibi `get_all_tweets` fonksiyonu içinde de kullanılabilir.

İndirilen veri setini bilgisayarda saklamak, hızlıca geri getirmek (*restoring*) ve sonraki aşamalarda görüleceği gibi farklı formatlara kolayca dönüştürmek için, RDS ve JSON formatlarında kaydetmek güvenli seçenektir. *file* parametresi veriyi RDS formatında çalışma klasörünün içine kaydedecektir. Eğer *data_path* parametresiyle bir veri yolu (*data path*) tanımlanırsa veri otomatik oluşturulacak bir klasör içinde tweet ve kullanıcı verilerinden oluşan JSON formatlı veri dosyaları olarak da kaydedilir.

```
get_all_tweets(  
  query = my_query,  
  start_tweets = "2020-07-21T00:00:00Z",  
  end_tweets = "2020-07-28T00:00:00Z",  
  file = "istanbulsozlesmesi",  
  data_path = "tweet-data",  
  n = 60000,  
)
```

academictwitteR paketi kaydedilen JSON dosyalarını üç farklı veri çerçevesi formatına (“vanilla”, “tidy” ve “raw”) dönüştürme imkanı vermektedir. Bunlardan birincisi “vanilla” formatıdır. Bu formatta, metin içeren sütunlar düzgün şekilde görüntülenir ancak bazı veriler liste sütunlarında iç içedir ve düzenlenmesi gerekir. Twitter kullanıcı bilgilerini de dışarı çıkarmak için aşağıdaki kod parçacığına `user = TRUE` eklenmelidir. Bu örnekte “vanilla” ve “tidy” formatları birleştirilip çalışma amaçlarına uygun bir veri çerçevesi oluşturulacağı için bu parametre kullanılmamıştır. Formatla ilgili son özellikle ise dışarı çıkarılan veri çerçevesinin *tibble* formatında olmamasıdır. Bu nedenle veri çerçevesi *tibble* formatına çevrilmiştir. *Tibble* formatına çevirmek için *tidyverse* paket koleksiyonunda mevcut olan *dplyr* paketi kullanılmıştır. *Tidyverse* veri analizinde sıklıkla kullanılan *ggplot2*, *dplyr*, *tidyr*, *readr*, *purrr*, *tibble*, *stringr* ve *forcats* paketlerini içeren bir paket koleksiyondur ve içerisindeki paketler bu çalışmanın sonraki aşamalarında sıklıkla kullanılmıştır.

```
library(tidyverse)  
vanilla.output <- bind_tweets(data_path = "tweet-data") %>% as_tibble
```

“Vanilla” formatını oluşturan sütunlar şunlardır:

```
> colnames(vanilla.format)  
 [1] "public_metrics"      "possibly_sensitive"  "id"                  "lang"  
 [5] "source"              "entities"           "author_id"          "text"  
 [9] "created_at"         "conversation_id"    "referenced_tweets" "geo"  
[13] "attachments"        "withheld"           "in_reply_to_user_id"
```

İkincisi, “tidy” formatıdır. Paketi geliştiren Barrie ve Ho (2021) bu formatın çoğu sosyal medya araştırması için gerekli tüm sütunları içerdiğini belirtmektedir. “Tidy” varsayılan olarak *tibble* formatındadır.

```
tidy.output <- bind_tweets(data_path = "tweet-data", user = TRUE,  
output_format = "tidy")
```

“Tidy” formatını oluşturan sütunlar şunlardır:

```
> colnames(tidy.output)  
 [1] "tweet_id"           "user_username"      "text"  
"possibly_sensitive"  
 [5] "lang"              "source"             "author_id"  
"created_at"  
 [9] "conversation_id"   "in_reply_to_user_id" "user_description"  
"user_name"
```



```
[13] "user_protected"      "user_verified"      "user_created_at"  
"user_location"  
[17] "user_profile_image_url" "user_url"           "user_pinned_tweet_id"  
"retweet_count"  
[21] "like_count"         "quote_count"        "user_tweet_count"  
"user_list_count"  
[25] "user_followers_count" "user_following_count" "sourcetweet_type"  
"sourcetweet_id"  
[29] "sourcetweet_text"    "sourcetweet_lang"    "sourcetweet_author_id"
```

Üçüncüsü ise, “raw” formatıdır. Bu format Twitter API’si ile erişilen tüm veriyi kapsayan veri çerçevesi listelerinden oluşmaktadır. Çalışmada bu format kullanılmadığı için detaylarına yer verilmemiştir.

Veriyi Temizleme Aşaması

Araştırma için gerekli olan veri toplandıktan sonra, analiz için hazır hale getirilmelidir. Bu çalışmada gerçekleştirilen analizler için gerekli veriyi bir araya getirmek için “vanilla” ve “tidy” formatındaki veri çerçeveleri birleştirilerek yeni bir veri çerçevesi (“joined”) oluşturulmuştur.

```
addconsecutivenumbers1 <- cbind(vanilla.format,  
"observation"=1:nrow(vanilla.format))  
addconsecutivenumbers2 <- cbind(tidy.output,  
"observation"=1:nrow(tidy.output))  
  
joined <- merge(addconsecutivenumbers1, addconsecutivenumbers2,  
by="observation")
```

Daha önce de belirtildiği gibi bazı liste halindeki sütunlarda veriler iç içe olduğu için, buradaki verilerin dışarı aktarılması gerekmektedir. Öncelikle `joined$entities` sütunundaki iç içe verileri dışarı aktarılmıştır. Bu veriler sosyal ağ analizi ve metin analizi aşamalarında kullanılmıştır.

```
joined_entities <- as.data.frame(joined$entities)#entities sütununun  
dışarı aktarımı  
  
joined_entities.hashtag <- joined_entities %>%  
  select(hashtags) %>%  
  hoist(hashtags, hashtag = 3)#tweet içinde var olan hashtagların dışarı  
aktarımı.  
  
joined_entities.url <- joined_entities %>%  
  select(urls) %>%  
  hoist(urls, url= 3)#tweet içinde var olan internet linklerinin dışarı  
aktarımı.  
  
joined_entities.mentions <- joined_entities %>%  
  select(mentions) %>%  
  hoist(mentions, mention_username= 3)#mention yapılmışsa, mention  
yapılan kullanıcı adı/adlarının dışarı aktarımı.  
  
joined_entities.mention_ids <- joined_entities %>%  
  select(mentions) %>%  
  hoist(mentions, mention_id= 4) #mention yapılmışsa, mention yapılan  
kullanıcı/kullanıcıların id'lerinin dışarı aktarımı.
```

Ardından dışarı aktarılan sütunlar bir araya getirilip yeni bir veri çerçevesi oluşturulmuş ve daha sonra bu veri çerçevesi, orijinal veri çerçevesi (“joined”) ile birleştirilmiştir.


```
df.extracted <- data.frame(joined_entities.hashtag, joined_entities.url,  
joined_entities.mentions,joined_entities.mention_ids)  
df.extracted = subset(df.extracted, select = c(hashtag, url,  
mention_username, mention_id))  
  
df.extracted = mutate_all(df.extracted, list(~na_if(., "NULL"))) #NULL  
yazılı olan tüm boş değerleri NA olarak dönüştürülmüştür..  
  
addconsecutivenumbers3 <- cbind(df.extracted,  
"observation"=1:nrow(df.extracted))  
joined <- merge(joined, addconsecutivenumbers3, by="observation")  
#oluşturulan veri çerçevesi, orijinal veri çerçevesi ile  
birleştirilmiştir.
```

Artık birleştirilen veri çerçevesinin içinden ihtiyaç olan sütunlar seçilip, diğerleri çıkartılabilir. Bu aşamada araştırma amaçları doğrultusunda ihtiyaç duyulan sütunlar bırakılmış ve ayrıca birleştirme sürecinde oluşan birden fazla tekrarlanan (*duplicate*) sütunlar temizlenmiştir.

```
joined.clean = subset(joined, select = c(id, created_at.x, retweet_count,  
like_count, quote_count, url, hashtag, mention_username, mention_id,  
sourcetweet_type, sourcetweet_id, sourcetweet_text,  
sourcetweet_author_id, text.x, possibly_sensitive.x, author_id.x,  
user_username, user_name, user_description, user_profile_image_url,  
user_url, user_verified, user_location, user_followers_count,  
user_following_count, user_tweet_count, user_list_count, source.x,  
in_reply_to_user_id.x))  
  
joined.clean <- joined.clean %>% rename_with(~str_remove(., "\\..x$")) %>%  
as_tibble() # Bazı sütun isimlerinin sonuna birleştirme sonucu eklenen .x  
uzantıları silinmiştir.
```

Twitter platformunda farklı iletişim kurma biçimleri mevcuttur. Bunlar doğrudan tweet atma, tweete yanıt verme (*reply to*), başka kullanıcıya ait bir tweeti kullanıcının kendi duvarında paylaşması (*retweet*), başka kullanıcıya ait bir tweeti kullanıcının kendi yorumunu da ekleyerek duvarında paylaşması (*quote*) olarak sınıflandırılabilir. Veri setindeki her bir tweetin hangi sınıfa ait olduğuyula ilgili veri sonraki analizler için gereklidir. Öncelikle hangi sınıfta kaç adet tweet olduğu görüntülenebilir.

```
joined.clean %>%  
count(sourcetweet_type, name = "frequency")
```

```
# A tibble: 3 × 2  
sourcetweet_type frequency  
<chr> <int>  
1 quoted 1153  
2 retweeted 45453  
3 NA 13639
```

Görüldüğü gibi 60245 adet tweetten oluşan veri seti, 1153 adet quoted tweet, 45453 adet retweet içermektedir. 13639 adet tweetin kaynağı ile ilgili ise bilgi mevcut değil (*NA*) görünmektedir. Tweet türü (*sourcetweet_type*) NA görünen bu tweetler doğrudan tweet ve yanıt tweetleri (*reply to*) kapsamaktadır. Bu sayı içerisinde ne kadarının yanıt tweet olduğu sonraki aşamalarda netleştirilmiştir. Aşağıdaki kod parçacığında her bir sınıf için ayrı veri çerçeveleri oluşturulmuştur.

```
retweeted <- filter(joined.clean, sourcetweet_type == "retweeted")  
quoted <- filter(joined.clean, sourcetweet_type == "quoted")  
uniques <- joined.clean %>% filter(is.na(sourcetweet_type))
```

Sosyal ağ analizi için retweet, quote ya da reply to yapılan tweetin sahibinin kullanıcı adı bilgisine sahip olmak gerekir. *academictwitter* ile elde edilen veri setinde retweet ve quote yapılan tweetin sahibinin kullanıcı numarası *sourcetweet_author_id* sütununda, yanıt verilen (*reply to*) tweetin sahibinin kullanıcı numarası ise *in_reply_to_user_id* sütununda bulunmaktadır. Bu sütunlardaki kimlik numaralarından yararlanarak kullanıcıların adları saptanabilir. Bu da R aracılığıyla Twitter verisi toplamak için kullanılan bir diğer paket *rtweet*'de bulunan *lookup_users* fonksiyonuyla gerçekleştirilebilir. Öncelikle *distinct* fonksiyonu ile *retweeted* veri çerçevesinin *sourcetweet_author_id* sütununda yer alan benzersiz kullanıcı kimlik numaralarını belirlenmiş, daha sonra *lookup_users* fonksiyonuyla bu kullanıcı numaralarının kullanıcı adları saptanmıştır. Kullanıcı adları *sourcetweet_usernames_retweeted* veri çerçevesinin "screen_name" sütununda görülebilir.

```
unique_sta_ids_retweeted <- distinct(retweeted, sourcetweet_author_id,
  .keep_all=TRUE)

library(rtweet)

sourcetweet_usernames_retweeted <-
lookup_users(as_userid(unique_sta_ids_retweeted$sourcetweet_author_id))
```

Ardından bu veri kullanılarak, *retweeted* veri çerçevesinin içinde *screen_name* adında, retweet yapılan tweetin sahibi kullanıcı adlarını içeren yeni bir sütun oluşturulmuştur.

```
retweeted <- retweeted %>%
  left_join(
    select(sourcetweet_usernames_retweeted, sourcetweet_author_id =
user_id, screen_name)
  )
```

Bu işlem sonunda *screen_name* sütununda değeri NA olan az sayıda satır kalmış olabilir. Aşağıda görüldüğü gibi bu örnekte 7 satırda *screen_name*'de kullanıcı adı yoktur ve NA olarak görülmektedir.

```
retweeted %>%
  count(is.na(sourcetweet_author_id), name = "frequency")
#is.na FALSE: 454453

retweeted %>%
  count(is.na(screen_name), name = "frequency")
#is.na FALSE: 45446, TRUE= 7
```

Son olarak temiz bir veri çerçevesi oluşturmak adına, *screen_name* değeri NA olan 7 satır çıkarılmıştır. Artık temizlenen *retweeted* veri çerçevesi sonraki analizler için hazır durumdadır.

```
retweeted <- retweeted %>% filter(!is.na(screen_name))
```

Retweeted veri çerçevesi için gerçekleştirilen bu temizleme aşaması benzer şekilde *quoted* veri çerçevesi için de uygulanmıştır.

```
unique_sta_ids_quoted <- distinct(quoted, sourcetweet_author_id,
  .keep_all=TRUE)

sourcetweet_usernames_quoted <-
lookup_users(as_userid(unique_sta_ids_quoted$sourcetweet_author_id))

quoted <- quoted %>%
```

```
left_join(  
  select(sourcetweet_usernames_quoted, sourcetweet_author_id = user_id,  
screen_name)  
)  
  
quoted %>%  
  count(is.na(sourcetweet_author_id), name = "frequency")  
#is.na FALSE = 1153  
  
quoted %>%  
  count(is.na(screen_name), name = "frequency")  
#is.na FALSE = 1153
```

uniques veri çerçevesi doğrudan tweet ve yanıt tweetleri (*reply to*) kapsamaktadır. Üstteki veri çerçeveleri için takip edilen adımlara benzer şekilde, yanıt olarak yazılan tweetlerde yanıt verilen kullanıcı adlarını getirmek için bu sefer veri çerçevesindeki *in_reply_to_user_id* sütunundan yararlanılmıştır. Bu sütunda değeri NA olmayan satırlar yanıt tweetlerdir (*reply to*).

Tweetin biçimi hakkında bilginin bulunduğu *sourcetweet_type* sütunu “quoted”, “retweeted” ve “NA” değerlerinden oluşmaktadır. Ancak yanıt tweetler (*reply to*) de NA olarak görünmektedir. Bu nedenle aşağıdaki kod parçacığının son iki satırında görüldüğü gibi yanıt tweetler için “replyto” değeri atanmıştır. Bu, özellikle *Gephi* yazılımı aracılığıyla sosyal ağ görselleştirilirken kullanışlı olacaktır. Bu örnekte, *uniques* veri çerçevesi *in_reply_to_user_id* sütununda 1483 satırın değerinin NA olmadığı (yani bu sütunda yanıt verilen kullanıcının Twitter kimlik numarasının mevcut olduğu) görülmektedir. Bu da 1483 adet tweetin yanıt tweet (*reply to*) olduğu anlamına gelmektedir. Ancak, yine aynı kod parçacığında görülebileceği gibi yeni oluşturulan *screen_name* sütununda değeri NA olmayan sütun sayısı 1341 adete düşmüştür. Diğer bir deyişle, 142 kullanıcı kimlik numarasından kullanıcı adının tespit edilememiştir. Bunun nedeni süreç içerisinde bazı Twitter kullanıcılarının hesaplarını kapatması ya da Twitter’ın bu hesapları kapatması veya askıya almasıdır. *screen_name* sütununa kullanıcı adı atanamayan kullanıcı kimlik numaraları *www.twitterid.com* ve benzeri Twitter kimlik numarasının sorgulanabildiği web siteleri aracılığıyla kontrol edilirse bu hesapların kapanmış olduğu görülecektir.

```
uniques %>%  
  count(is.na(in_reply_to_user_id), name = "frequency") # is NA  
TRUE:12156, FALSE: 1483  
  
unique_replyto_ids_uniques <- distinct(uniques, in_reply_to_user_id,  
.keep_all=TRUE)  
  
in_reply_to_usernames <-  
lookup_users(as_userid(unique_replyto_ids_uniques$in_reply_to_user_id))  
  
uniques <- uniques %>%  
  left_join(  
    select(in_reply_to_usernames, in_reply_to_user_id = user_id,  
screen_name)  
  )  
  
uniques %>%  
  count(is.na(screen_name), name = "frequency") #is.na TRUE: 12298 FALSE:  
1341  
  
uniques <- uniques %>%  
  mutate(sourcetweet_type = if_else(!is.na(screen_name), "replyto", ""))
```

Veri artık bundan sonraki aşamalarda gerçekleştirilecek analizler için hazır durumdadır.

Twitter Verisiyle Sosyal Ağ Analizi

Sosyal ağ analizi sosyal aktörler arasındaki etkileşimin incelenmesine dayanan bir yaklaşımdır ve özellikle sosyal medya platformları gibi geniş ve büyük ağlardaki ilişkileri haritalandırmayı ve ilişki yapıları ortaya çıkarmayı kolaylaştırır (Anbarlı ve Çınar, 2019: 37).

Öncelikle veri çerçevelerimizde *created_at* sütununda yer alan tarih/saat bilgilerini *lubridate* paketiyle, daha önce de bahsettiğimiz POSIXct sınıfına dönüştürülmüş ve ardından sadece gün bilgisini içeren daha basit bir tarih sütunu (*created_at_round*) daha eklenmiştir.

```
retweeted$created_at = ymd_hms(retweeted$created_at)
quoted$created_at = ymd_hms(quoted$created_at)
uniques$created_at = ymd_hms(uniques$created_at)

library(magrittr)

retweeted %<>%
  mutate(created_at_round = created_at %>% round_date(unit = "day"))
quoted %<>%
  mutate(created_at_round = created_at %>% round_date(unit = "day"))
uniques %<>%
  mutate(created_at_round = created_at %>% round_date(unit = "day"))
```

Sosyal ağ analizi, sosyal aktörler arasındaki bağlantılara odaklanırken çizge teorisinden (*graph theory*) yararlanır. Matematiğin bir dalı olan çizge teorisi, nesnelere ve onlar arasındaki ilişkilerin matematiksel temsili olan çizgeleri (*graph*) inceler (Maheswaran, Craigs, Read, Bath ve Willet, 2009: 2). Çizge teorisine göre sosyal ağ, sosyal aktörleri temsil eden düğümler (*node, unit, vertex*) ve onlar arasındaki bir ya da daha çok sayıdaki sosyal ilişkiyi temsil eden ayrıtlardan (*edge, line, tie, link*) oluşur (de Nooy, 2009).

Analiz için sosyal aktörler arasındaki bağlantıyı temsil eden ağ çizgesinin (*network graph*) oluşturulması gerekir. Çizgeyi oluşturmak için kullanılan veri çerçevesi en basit haliyle iki sütundan oluşur. Diğer bir deyişle, her bir satırda iki düğümün adının olduğu bir ayrıt listesidir (*edge list*). Aşağıdaki örnekte *retweeted* veri çerçevesindeki *user_username* ve *screen_name* sütunları kullanılarak bir ayrıt listesi oluşturulmuştur. *user_username* sütunundaki kullanıcı adı retweet yapan kullanıcının adı, *screen_name* sütunundaki kullanıcı adı ise retweet yapılan tweetin sahibi kullanıcının adıdır.

```
retweet_df <- retweeted[, c("user_username", "screen_name")]
```

Bu veri çerçevesi ağ çizgesi oluşturmak ve sosyal ağ analizi yapmak için yeterlidir, ancak çoğu zaman ağ çizgeden daha fazlasıdır. Düğümler ve ayrıtlar hakkında çeşitli ek bilgiler içerir. Örneğin tweetin hangi cihazdan gönderildiği bilgisini içeren *source* (*retweeted\$source*) sütunu, tweetin biçiminin hakkında bilgi içeren *sourcetweet_type* sütunu, ya da tweetin hangi tarihte gönderildiği bilgisini içeren *created_at_round* sütunu bu ek bilgilerden bazılarıdır. Bu bilgiler, sosyal aktörlerin özellikleri, aralarındaki ilişkilerin yapısı hakkında daha derinlemesine analizler yapmayı sağlamaktadır. Dolayısıyla, sosyal ağ analizi için oluşturulan veri çerçevelerine (*retweet_df, quoted_df, replyto_df, mentions_df*) ayrıtların nitelikleriyle (*edge attributes*) ilgili bazı bilgiler eklenmiştir. Eğer veri setinde mevcutsa, araştırmacı amaçları doğrultusunda, düğüm hakkında demografik bilgiler ya da düğümün lokasyon bilgisi gibi daha fazla düğüm niteliği (*node attribute*) ya da ayrıt niteliği (*edge attribute*) ekleyebilir.

```
# İlk iki sütun ayrıt listesini (edge list), diğer ek sütunlar ise ayrıt niteliklerini (edge attributes) oluşturmaktadır.

retweet_df <- retweeted %>%
  select(user_username, screen_name, device = source, relationship_type =
sourcetweet_type, created_at_round)

quoted_df <- quoted %>%
  select(user_username, screen_name, device = source, relationship_type =
sourcetweet_type, created_at_round)

# replyto_df'nin oluşturma

uniques_df <- uniques %>%
  select(user_username, screen_name, device = source, relationship_type =
sourcetweet_type, created_at_round)

replyto_df <- filter(uniques_df, !is.na(screen_name))

# mentions_df'yi oluşturma

mentions <- rbind(quoted, uniques)
mentions_df <- mentions %>%
  select(user_username, mention_username, device = source,
relationship_type = sourcetweet_type, created_at_round) %>%
  separate_rows(mention_username, sep = " ") %>%
  filter(mention_username != "") %>%
  mutate(relationship_type = "mention")
```

Yukarıdaki kod parçasığında görüldüğü farklı ilişki biçimlerini içeren dört veri çerçevesi (*retweet_df*, *quoted_df*, *replyto_df*, *mentions_df*) oluşturulmuştur. *replyto_df* veri çerçevesi, *uniques_df* veri çerçevesinin içinden sadece reply to tweetlerin filtrelenmesiyle elde edilmiştir. Retweet, quote ve reply to ilişkilerinin yanında son olarak mention ilişkilerini içeren *mentions_df* veri çerçevesi oluşturulmuştur. Mention (bahsetme) özetle, bir tweetin gövde metninin bir ya da daha çok kullanıcının adını içermesidir. Bu veri çerçevesini oluşturmak için *quoted* ve *uniques* veri çerçeveleri birleştirilmiş, *retweeted* veri çerçevesi ise dahil edilmemiştir. Bunun nedeni retweetin yeniden paylaşılan tweetin içeriği dışında ayrıca bir metin içermemesidir. Bir tweet metninde birden fazla kullanıcı adının mention yapılması mümkün olduğu için *mention_username* sütunu kontrol edilirse bazı satırlarda birden fazla kullanıcı adının listelendiği görülecektir. Bu nedenle *separate_row* fonksiyonu kullanılarak birden fazla olan kullanıcı adları dışarı aktarılmıştır. Son olarak *filter* fonksiyonu ile *mention_username* sütunu boş olan (NA) satırlar kaldırılarak *mentions_df* oluşturulmuştur.

Ardından, veri çerçevelerinde ayrıt listesini (*edge list*) oluşturan ilk iki sütundaki kullanıcı adları daha iyi bir görselleştirme yapmak adına küçük harfe dönüştürülmüştür.

```
retweet_df <- retweet_df %>%
  mutate(user_username = user_username %>% str_to_lower) %>%
  mutate(screen_name = screen_name %>% str_to_lower)

quoted_df <- quoted_df %>%
  mutate(user_username = user_username %>% str_to_lower) %>%
  mutate(screen_name = screen_name %>% str_to_lower)

replyto_df <- replyto_df %>%
  mutate(user_username = user_username %>% str_to_lower) %>%
  mutate(screen_name = screen_name %>% str_to_lower)
```

```
mentions_df<- mentions_df %>%  
  mutate(user_username = user_username %>% str_to_lower) %>%  
  mutate(mention_username = mention_username %>% str_to_lower) %>%  
  rename(screen_name = mention_username)
```

Ağ çizgesi yapmak için oluşturulan veri çerçevelerini `head` ve `count` fonksiyonlarıyla incelemek mümkündür.

```
head(retweet_df)  
count(retweet_df, user_username, screen_name)
```

Ağ analizi ve görselleştirme için kullanılan *igraph* paketinin `graph_from_data_frame` fonksiyonuyla hazırlanan veri çerçeveleri çizgeye (*graph*) dönüştürülebilir. Bir tweeti retweet/quote yapmak, tweete yanıt vermek ya da tweette başka bir kullanıcıdan bahsetmek (*mention*) yönlü (*directed*) ilişki olduğu için, kod parçacığında ilişkinin yönlü olduğu belirtilmiştir.

```
library(igraph)  
  
retweet_graph <- graph_from_data_frame(d=retweet_df, directed = T)  
quoted_graph <- graph_from_data_frame(d=quoted_df, directed = T)  
replyto_graph <- graph_from_data_frame(d=replyto_df, directed = T)  
mentions_graph <- graph_from_data_frame(d=mentions_df, directed = T)  
  
# Dört veri çerçevesi birleştirilerek, verinin bütünü için de bir çizge oluşturulmuştur.  
  
whole_df <- rbind(retweet_df, quoted_df, replyto_df, mentions_df)  
whole_graph <- graph_from_data_frame(d=whole_df, directed = T)
```

R'nin temel fonksiyonlarından `summary` ile ya da *igraph* paketinin `vcount` ve `ecount` fonksiyonlarıyla, oluşturulan çizgenin kaç adet düğüm (*node*) ve ayrıttan (*edge*) oluştuğu tespit edilebilir.

```
summary(whole_graph) #DN-- 34207 59423 -  
  
#ya da  
  
vcount(whole_graph) #32407  
ecount(whole_graph) #59423
```

Düğüm (*node/vertex*) ve ayrıtlardan (*edge*) oluşan bir veri yapısı olan çizge (*graph*) kullanılarak, düğüm düzeyinde ölçümler (*node-level measures*) yapılabilir. Sosyal ağdaki kullanıcılar (düğümler) ağda farklı yapısal pozisyonlar alabilirler ve ağdaki bilgi akışına farklı biçim ve düzeylerde etkileri vardır. Kullanıcıların konumları ve bilgi akışına etki dereceleri çeşitli bağlantı ölçümleriyle saptanır. En bilinen ölçümlerden birisi merkezilik ölçümüdür (*centrality measures*). Merkezilik, bir aktörün ağda ne kadar belirgin bir şekilde bağlı olduğuyla ilgilidir. Ağda daha önemli olan aktörler merkezdedir (Himmelboim, 2017: 4). Sosyal ağ analizinde en sık kullanılan merkezilik ölçümleri derece merkeziliği (*degree centrality*), arasındalık merkeziliği (*betweenness centrality*), yakınlık merkeziliği (*closeness centrality*) ve özvektör merkeziliğidir (*eigenvector centrality*). Tablo-1'de görüldüğü gibi bu merkezilik ölçümleri dereceye dayalı merkezilik ölçümleri (*degree-based centrality measures*) ve en kısa yola dayalı merkezilik ölçümleri (*shortest path-based centrality measures*) olarak iki başlık altında ele alınmaktadır.

Tablo 1: Sıklıkla kullanılan merkezilik ölçümleri

Dereceye dayalı merkezilik ölçümleri	En kısa yola dayalı merkezilik ölçümleri
Derece merkeziliği	Arasındalık merkeziliği
Özvektör merkeziliği	Yakınlık merkeziliği

Derece merkeziliği, bir düğüme komşu olan düğümlerin sayısının ölçümüdür. Twitter gibi yönlü ağlarda girdi-derecesi merkeziliği (*in-degree centrality*) ve çıktı-derecesi merkeziliği (*out-degree centrality*) olmak üzere iki tür merkezilik çeşidi vardır. Girdi-derecesi diğer kullanıcıların bir kullanıcısıyla başlattıkları ilişkilere, çıktı-derecesi ise bir kullanıcının diğer kullanıcılarla başlattığı ilişkilere dayanır. Derece merkeziliği ağdaki tüm komşuların eşit olduğunu varsayar. Önemli olan komşuların sayısıdır. Ancak birçok durumda ağdaki düğüm eğer güçlü düğümlerle bağlantılıysa onun önemi artar. İşte özvektör merkeziliği bu kriter dikkate alınarak hesaplanır. Arasındalık merkeziliği, ağı akışında hangi düğümlerin önemli olduğunu ortaya koyar. Bunu ağdaki en kısa yolları kullanarak belirler. Dolayısıyla, arasındalık merkeziliği her bir düğümün kaç tane en kısa yol üzerinde olduğunu sayar. Düğümün arasındalığı ne kadar yüksekse o ağdaki akış için o kadar önemlidir. Yakınlık merkeziliği de benzer şekilde düğümler arasındaki en kısa yolları dikkate alır ve bir düğümün diğer tüm düğümlere ortalama mesafesini hesaplar (Pelechrinis, 2015).

igraph paketi ile merkezilik dereceleri hesaplanabilir. Aşağıdaki örnekte retweet çizgesi (*retweet_graph*) kullanılarak bu ağdaki düğümlerin merkezlik dereceleri hesaplanmış ve en yüksek puan sahip ilk 20 düğüm sıralanmıştır. Sadece yakınlık merkeziliğinde sıralama küçükten büyüğe doğru olarak seçilmiştir (`decreasing = FALSE`). Bunun nedeni ise bir düğümün yakınlık merkeziliği derecesi ne kadar düşükse o kadar merkeze yakın olmasıdır.

```
in_degree.c <- degree(retweet_graph, mode = c("in"))
in_degree.c_sort <- sort(in_degree.c, decreasing = TRUE)
In_degree.c_sort[1:20]

out_degree.c <- degree(retweet_graph, mode = c("out"))
out_degree.c_sort <- sort(out_degree.c, decreasing = TRUE)
out_degree.c_sort[1:20]

eig.c <- evcent(retweet_graph)$vector
eig.c_sort <- sort(eig.c, decreasing = TRUE)
eig.c_sort[1:20]

closeness.c <- closeness(retweet_graph)
closeness.c_sort <- sort(closeness.c , decreasing = FALSE)
closeness.c_sort[1:20]

betweenness.c <- betweenness(retweet_graph)
betweenness.c_sort <- sort(betweenness.c , decreasing = TRUE)
betweenness.c_sort[1:20]
```

Alternatif bir yol olarak tüm merkezilik dereceleri ölçümlerini içeren bir veri çerçevesi oluşturabilir. Böylelikle, merkezilik derecesi ölçümleri arasında karşılaştırmalar da yapılabilir. Aşağıdaki kod parçacığında tüm veriyi kapsayan çizge (*whole_graph*) kullanılarak bu ağdaki düğümlerin çeşitli merkezilik dereceleri hesaplanmıştır.

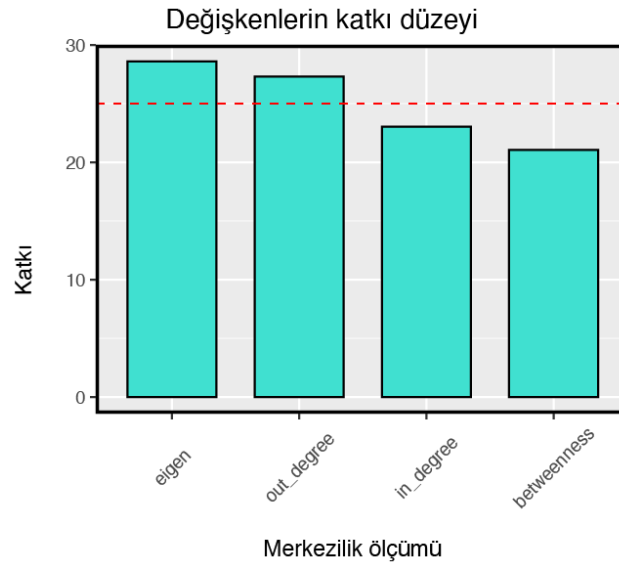
```
whole_graph_centralities <- tibble(
  word = V(whole_graph)$name,
  in_degree = degree(graph = whole_graph, mode = c("in")),
  out_degree = degree(graph = whole_graph, mode = c("out")),
  betweenness = betweenness(graph = whole_graph),
  eigen = evcent(whole_graph)$vector)
```


Ağ hakkında en bilgilendirici merkezilik ölçüsünü belirlemek için temel bileşenler analizi (*principal component analysis – PCA*) algoritmasından yararlanılır. Temel bileşenler analizi, doğrusal analizde kullanılan bir boyut indirgeme tekniğidir. Bu teknik sayesinde hangi merkezilik derecelerinin, merkezi düğümler hakkında daha fazla bilgi verdiği tespit edilebilir. Böylelikle ağdaki etkili aktörlerin kimler olduğu daha doğru şekilde tanımlanabilir (Ashtiani, Mirzaie ve Jafari, 2019). *CINNA* paketinin `pca_centralities` fonksiyonu kullanılarak merkezilik dereceleri bilgi verme düzeylerine göre sıralanabilir.

```
library(CINNA)
```

```
pca_centralities(  
  whole_graph_centralities[2:5],  
  scale.unit = TRUE,  
  cut.off = 80,  
  ncp = 4,  
  graph = FALSE,  
  axes = c(1, 2)  
)
```

Bu kod parçasının uygulanması sonucunda elde edilen Şekil-3’de görüldüğü gibi analiz edilen sosyal ağdaki merkezi düğümler hakkında en fazla bilgi verici olan özvektör merkeziliğidir.



Şekil 3: Temel Bileşenler Analizi (PCA) algoritmasına göre en bilgi verici merkezilik ölçümü

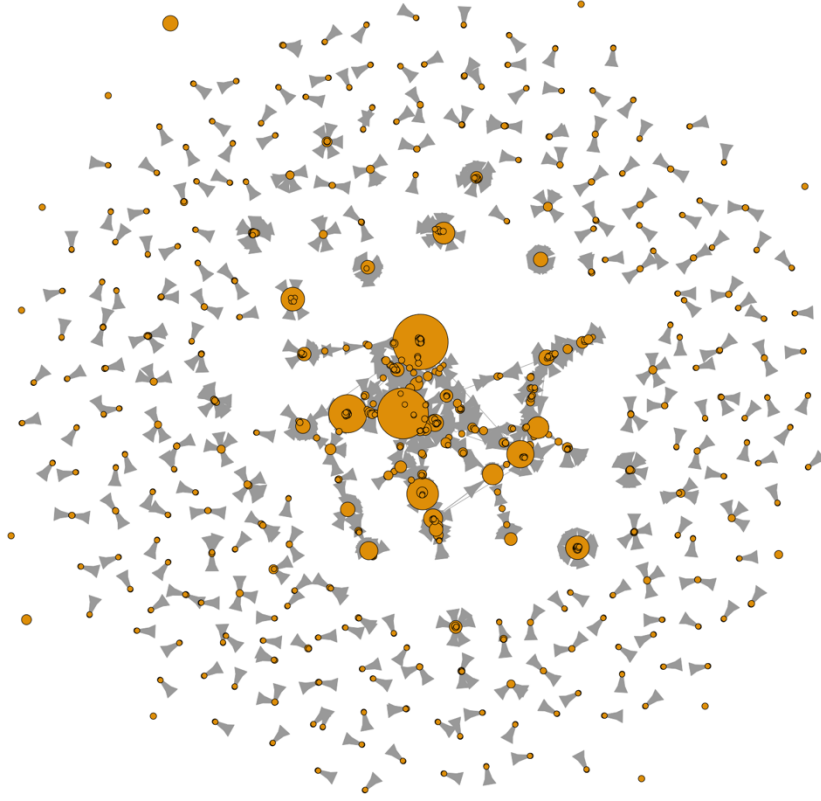
Merkezilik ölçümleri arasındaki korelasyonları hesaplamak ve görselleştirmek için *CINNA* paketinin `visualize_correlations` fonksiyonundan yararlanılabilir. Eğer iki ölçüm arasında yüksek korelasyon varsa analizde ölçümlerin ikisini de kullanmaya gerek yoktur çünkü bu farklı ölçümler istatistiksel analizlerde benzer sonuçlar veriyor demektir. Diğer taraftan, iki ölçüm arasında yüksek korelasyon yoksa, farklı sonuçlarla ilişkilendirilebilecek birbirinden ayrı ölçümler olduklarına işaret etmektedir (Valente, Coronges, Lakon ve Costenbader, 2008: 16).

```
visualize_correlations(whole_graph_centralities[,2:5], scale = TRUE,  
method = "pearson")
```

R ile ağ görselleştirmesi yapmak için çeşitli seçenekler mevcuttur. Örneğin, aşağıdaki kod parçasığında *igraph* paketinden yararlanılarak daha önce oluşturulan *quoted_graph* çizgesi görselleştirilmiştir.


```
quoted_graph_layout <- layout.auto(quoted_graph)

plot(
  delete.vertices(simplify(quoted_graph), degree(quoted_graph)==0),
  layout = quoted_graph_layout,
  vertex.size = degree(quoted_graph)/5 +1,
  vertex.label = NA,
  edge.arrow.size = .25
)
```



Şekil 4: *quoted_graph* çizgesi için örnek ağ görselleştirmesi

Bu çalışmada belirlenen konuyla ilgili bir haftalık bir zaman dilimini kapsayan 60245 adet tweetten oluşan örnek bir veri seti üzerinde çalışılmıştır ve oluşturulan ağda 32407 adet düğüm, 59423 adet ayrıntı bulunmaktadır. Daha önce `count_all_tweets` fonksiyonu ile elde edilen bulgular hatırlanacak olursa, 2020 ve 2022 tarihleri arasında İstanbul Sözleşmesi ile ilgili 2 milyonun üzerinde tweet atılmıştır. Uzun bir zaman dilimini kapsayan bu büyük veri setinden elde edilen ağda çok daha fazla sayıda düğüm ve ayrıntı olacaktır. Bu büyüklükteki bir ağdan, daha hızlı bir şekilde görsel olarak çekici görselleştirmeler yapmak için açık kaynak bir ağ analizi ve görselleştirme yazılımı olan Gephi'nin kullanılması tercih edilebilir. *igraph* paketinin `write_graph` fonksiyonu çizmeyi GML (*Graph Modeling Language*) formatına, *rgexf* paketinin `igraph.to.gexf` fonksiyonu ise çizmeyi GEXF (*Graph Exchange XML Format*) formatına dönüştürmektedir. Gephi bu iki veri formatını da desteklemektedir. Oluşturulan dosya Gephi ile açılarak ağ görselleştirilebilir.

```
#igraph paketi ile GML dosyasının oluşturulması
write_graph(whole_graph, "whole_graph.gml", format = "gml")

#rgexf paketi ile GEXF dosyasının oluşturulması
library(rgexf)
igraph.to.gexf(whole_graph, output = "whole_graph.gexf")
```

Twitter Verisiyle Metin Analizi

Sosyal ağı oluşturan aktörler arasındaki ilişkiler kadar iletişimin içeriği de önemlidir. Twitter görsel, işitsel ve metinsel birçok formatı destekliyor olmakla birlikte, kelimeler Twitter içeriğinin ana yapı taşlarıdır. Bu platformda metin baskın iletişim aracı olduğu için iletişimi oluşturan kelimelerin seçimi, bağlamları ve aralarındaki ilişkileri araştırmak, iletişimin içeriğini çözümlenmeye ve gizli anlamları ortaya çıkarmaya yardımcı olmaktadır (Segev, 2021). Bu bölümde veri setindeki tweetlerin oluşturduğu oldukça büyük miktardaki metnin R ile analiz edilmesinin adımları paylaşılmıştır.

Öncelikle veri setinde benzersiz tweetlerin olduğu satırlar filtrelenmelidir. Diğer bir deyişle veri setindeki retweetler orijinal metin içermediği için metin analizinin dışarısında tutulmalıdır. Daha önce oluşturulan *uniques* veri çerçevesi doğrudan tweet ve yanıt tweetleri (*reply to*) kapsamaktadır. Yine benzer şekilde *quoted* veri çerçevesindeki tweetler, quote (alıntı) yapılan tweet yanında kullanıcının kendi yazdığı metni de içermektedir. Bu iki veri çerçevesinin “text” sütunundaki metinler veri çerçevemizdeki toplam benzersiz tweet metinlerini oluşturmaktadır. *tweets.text* veri çerçevesi metin analizi yapılacak tüm tweetleri içermektedir.

```
tweets.text <- rbind(uniques, quoted)
tweets.text = subset(tweets.text, select = c( id, created_at_round, text,
hashtag))
```

Analiz ve görselleştirme aşamasında sorun yaşamamak için, öncelikle “text” sütunundaki metinler temizlenerek analize hazır hale getirilmelidir. Bu çalışmadaki metin temizliği aşamaları sırasıyla; (1) bazı özel karakterler ve Türkçe büyük harflerin, Latin harflerine dönüştürülmesi, (2) büyük harflerin küçük harfe dönüştürülmesi, (3) Türkçe etkisiz kelimelerin (*stopwords*) silinmesi, (4) bazı özel karakterlerin silinmesi ve (5) Türkçe harflerin Latin harflerine dönüştürülmesi olarak özetlenebilir.

İlk olarak özel karakterler ve Türkçe büyük harfleri dönüştürmek için bir liste oluşturulmuş ve veri çerçevesindeki “text” sütununa uygulanmıştır.

```
replacement.list <- list('á' = 'a', 'á' = 'a', 'é' = 'e', 'í' = 'i', 'ó'
= 'o', 'ú' = 'u', 'İ' = 'i', 'Ş' = 's', 'Ü' = 'u', 'Ö' = 'o', 'Ğ' = 'g',
'Ç' = 'c')
tweets.text <- dplyr::mutate(tweets.text, text = chartr(old =
names(replacement.list) %>% str_c(collapse = ''),
new = replacement.list %>% str_c(collapse = ''), x = text))
```

Ardından “text” sütunundaki tüm büyük harfler küçük harfe dönüştürülmüştür.

```
tweets.text$text <- str_to_lower(tweets.text$text)
```

Türkçe etkisiz kelimelerin (*stopwords*) silinmesi için *stopwords* paketinin kütüphanesinden yararlanılmıştır. Listede küçük harfle yazılmış 471 adet Türkçe etkisiz kelime bulunmaktadır. Araştırma ihtiyaçları doğrultusunda bu listeye yeni kelimeler eklenebilir ya da var olanların bir kısmı silinebilir. Liste oluşturulduktan sonra metin madenciliği (*text mining*) için geliştirilen *tm* paketi kullanılarak “text” sütunundaki metinden derlem (*corpus*) oluşturulmuş ve etkisiz kelimeler kaldırılmıştır. Bunun yanında *tm* paketindeki fonksiyonlar kullanılarak tüm noktalama işaretleri ve rakamlar kaldırılmıştır. Temizleme aşamasından geçirilen metin için veri çerçevesinde “clean.text” adında yeni bir sütun oluşturulmuştur.

```
library(stopwords)
turkish.stopwords <- stopwords::stopwords("tr", source = "stopwords-iso")
```

library(tm)

```
corpus.text <- Corpus(x = VectorSource(x = tweets.text$text))

corpus.text <- corpus.text %>%
  tm_map(removeWords, turkish.stopwords) %>%
  tm_map(removePunctuation) %>%
  tm_map(removeNumbers)

tweets.text <- tweets.text %>% mutate(clean.text = corpus.text$content)
```

Daha sonra *tidyverse* içinde mevcut olan *stringr* paketi kullanılarak metinde daha fazla temizlik yapmak için *textcleaning* adlı bir fonksiyon oluşturulmuş ve veri çerçevesindeki “clean.text” sütununa uygulanmıştır. Bu fonksiyon Stackoverflow.com platformundaki RDRR adlı kullanıcının yazmış olduğu kod parçasığından uyarlanmıştır (Stackoverflow, 2020).

```
#Metni temizlemek için oluşturulan textcleaning fonksiyonu
textcleaning <- function(x) {
  x %>%
  # URL'leri kaldır
  str_remove_all("?(f|ht)(tp)(s?)(://)(.*)"") %>%
  # Evet yerine kullanılan & işaretini boşlukla değiştir
  str_replace_all("&", " ") %>%
  # Noktalama işaretlerini kaldır
  str_remove_all("[:punct:]") %>%
  # Mention yapılan kullanıcı adının başındaki @ işaretini kaldır
  str_remove_all("@[[:alnum:]]+") %>%
  # Hashtag (#) işaretini kaldır
  str_remove_all("#[[:alnum:]]+") %>%
  # Herhangi bir yeni satır karakterini boşlukla değiştir
  str_replace_all("\\n", " ") %>%
  # Metin etrafındaki boşlukları kaldır
  str_trim("both")
}

tweets.text <- tweets.text %>%
  mutate(clean.text = textcleaning(clean.text))
```

Ardından *tidytext* paketindeki *unnest_tokens* fonksiyonuyla, “clean.text” sütunundaki her satır, kelimelerine bölünerek, her bir kelimenin bir satırda olduğu *words.df* adında yeni bir veri çerçevesi oluşturulmuştur. Son olarak bu veri çerçevesinde yer alan kelimelerdeki Türkçe harfler Latin harflerine dönüştürülmüştür.

library(tidytext)

```
words.df <- tweets.text %>%
  unnest_tokens(input = clean.text, output = word)

# Latin harfe dönüştürülecek Türkçe harfler listesi
replacement.list.turkish <- list('ç' = 'c', 'ğ' = 'g', 'ş' = 's', 'ı' =
'i', 'ü' = 'u', 'ö' = 'o')

words.df <- dplyr::mutate(words.df, word = chartr(old =
names(replacement.list.turkish) %>% str_c(collapse = '')),
new = replacement.list.turkish %>% str_c(collapse = ''), x = word)
```

Artık veri metin analizi için hazır durumdadır. *words.df* veri çerçevesinin “word” sütunundaki (*words.df\$word*) kelimeleri sayarak en sık kullanılan kelimelere hızlıca göz atılabilir. Aşağıda

oluşturulan *word.count* veri çerçevesinde kelimeler kullanım sıklıklarına göre sıralanmıştır ve “n” sütununda her bir kelimenin kaç defa kullanıldığı bilgisi bulunmaktadır.

```
word.count <- words.df %>% count(word, sort = TRUE)
word.count %>% head(10)
```

En sık kullanılan 10 kelime ve kaç defa kullanıldığı bilgisi şu şekildedir:

```
> word.count %>% head(10)
# A tibble: 10 × 2
  word                n
  <chr>              <int>
1 istanbulsozlesmesiyasatir 9718
2 istanbul            9086
3 sozlesmesi         7461
4 kadinlari          4563
5 pinargultekin      4436
6 uygulansin        4342
7 koruyan            4270
8 istanbulsozlemesiyasatir 4219
9 adaletbakanlik     4168
10 tbmmresmi         4157
```

Sıralanan ilk 10 kelimeye bakıldığında hashtagler ve mention yapılan kullanıcı adlarını da içerdiği görülebilir. Araştırmacı temizlik aşamasında hashtag ve mention yapılan kullanıcı adlarını silmeyi tercih edebilir ancak bu çalışmada metin analizine anlamlı bir katkı sunduğu düşünüldüğü için saklanmıştır. Yine sıralamaya bakıldığında 1. ve 8. satırda aslında aynı hashtag olduğu ancak 8. satırdakinin yanlış yazıldığı görülebilir. *words.df* incelendiğinde buna benzer hatalar tespit edilebilir. Bu durumda silme ya da birleştirme yolu tercih edilerek *word.count* veri çerçevesinde yeniden bir temizlik işlemi gerçekleştirilebilir. Örneğin, 8. sıradaki yanlış yazılmış kelime grubu düzeltilerek 1. sıradaki “istanbulsozlesmesiyasatir” ile birleştirilmiş ve *word.count* veri çerçevesi yeniden oluşturulmuştur. Kod parçacığının altındaki çıktıda iki kelime grubunun birleşmiş olduğu görülmektedir.

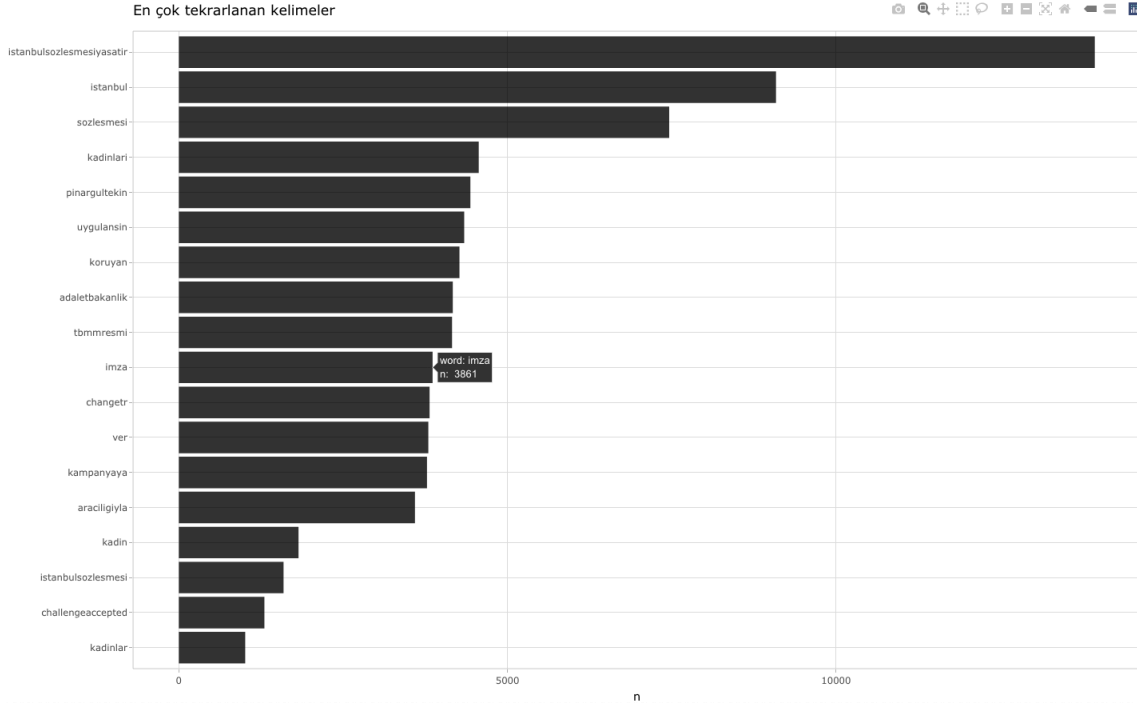
```
words.df$word <- words.df$word %>%
  str_replace_all(c("istanbulsozlemesiyasatir" =
"istanbulsozlesmesiyasatir"))
word.count <- words.df %>% count(word, sort = TRUE)
word.count %>% head(1)
```

```
> word.count %>% head(1)
# A tibble: 1 × 2
  word                n
  <chr>              <int>
1 istanbulsozlesmesiyasatir 13937
```

ggplot2 ve *plotly* paketleri kullanılarak en sık tekrarlanan kelimeler interaktif bir tablo ile görselleştirilebilir.

```
plt <- word.count %>%
  # Set count threshold.
  filter(n > 1000) %>%
  mutate(word = reorder(word, n)) %>%
  ggplot(aes(x = word, y = n)) +
```

```
theme_light() +  
geom_col(fill = 'black', alpha = 0.8) +  
xlab(NULL) +  
coord_flip() +  
ggtitle(label = 'En çok tekrarlanan kelimeler')  
  
plt %>% ggplotly()
```



Şekil 5: En çok tekrarlanan kelimeler için oluşturulmuş interaktif tablonun ekran görüntüsü

İnteraktif tablonun yanında, bir kelime bulutu oluşturularak en çok tekrarlanan kelimeler görselleştirilebilir. Bu örnekte kelime bulutu oluşturmak için *wordcloud2* paketi kullanılmıştır.

```
library(wordcloud2)  
  
set.seed(1234)  
wordcloud2(data = word.count, size = 4, minSize = 0, shape = 'circle')
```


6		80
7		65
8		65
9		61
10		57

Kelimeler Arası İlişkiler

Çalışmanın son bölümünde skip-gram modeli kullanılarak otomatik metin analizi yapılması ve kelimeler arasındaki ilişkilerin ağının görselleştirilmesine yer verilmiştir. Fernandez, Gomez ve Martínez-Barco (2014), büyük miktardaki Twitter metninin analizinde n-gram ve skip-gram modellerinin kullanılmasının iyi sonuçlar verdiğini belirtmiştir. N-gram, örnek bir metin içerisindeki bitişik bir n sayıda öge (bu çalışmada öge ile kastedilen her bir kelimedir) dizisidir. n ifadesi metni kaçar kaçar böleceğimizi açıklar. $n = 1$ ise "unigram", $n = 2$ ise "bigram" (art arda gelen iki kelime), $n = 3$ olduğundaysa "trigram" olarak ifade edilir. n -gram modelleri doğal dil öğrenme (*natural language processing -NLP*) uygulamalarında bir sonraki gelecek metni ya da sözü tahmin etme yolu olarak sıklıkla kullanılır (van Gompel ve van den Bosch, 2016). Özetlenecek olursa, k -skip- n -gram için n öge (kelime) sayısını, k ise kaç kez atlama (*skip*) yapılmasına izin verildiğini ifade eder. Dolayısıyla bir n -gram aslında hiç atlama olmadığı için 0-skip- n -gram ile aynı anlama gelmektedir (Fernandez, Gómez ve Martínez-Barco, 2014: 2). Skip-gram modeli, metin içerisindeki bir kelime için, yine metin içindeki onunla alakalı çevresindeki diğer kelimeleri tespit etmek için kullanılan güdümsüz bir öğrenme tekniğidir. n -gram ve skip-gram ile metnin küçük parçalara ayrılması korelasyonların ve kelimelerin etrafındaki bağlamın incelenmesine olanak verir (Woods, 2021). Bu çalışmada skip-gram modeliyle metin küçük parçalara bölünerek (*tokenisation*) kelimeler arası ilişkiler incelenmiştir. Skip-gram modelinin uygulanması ve metinler arası ilişkilerin görselleştirilmesi için Orduz (2018)'un R ile veri madenciliği konulu makalesinde paylaşmış olduğu kodlar referans alınmıştır.

tidytext paketindeki `unnest_tokens` fonksiyonu kullanılarak metin skip-gram modeliyle parçalarına ayrılmıştır ($k = 1$, $n = 2$). Ardından, "skipgram" sütunundan (`skip.gram.words$skipgram`) *ngram* paketi kullanılarak iki kelime içeren satırlar belirlenmiş ve filtrelenmiştir. Kelimeler oluşturulan "word-1" ve "word-2" sütunlarına atanarak `skip.gram.words.extracted` veri çerçevesi oluşturulmuştur. Son olarak, `skip.gram.count` veri çerçevesinde skipgram modeline göre kelimeler yan yana gelme sıklıklarına göre sıralanmıştır. "weight" sütununda (`skip.gram.count$weight`) kelimelerin kaç defa yan yana kullanıldıkları bilgisi bulunmaktadır.

```
skip.gram.words <- tweets.text %>%
  unnest_tokens(
    input = clean.text,
    output = skipgram,
    token = 'skip_ngrams',
    n = 2, # metni ikişer ikişer böl
    k = 1 # skip(atlama) sayısı
  ) %>%
  filter(! is.na(skipgram))

library(ngram)

skip.gram.words$num_words <- skip.gram.words$skipgram %>%
  map_int(.f = ~ ngram::wordcount(.x))

skip.gram.words %<>% filter(num_words == 2) %>% select(- num_words)

skip.gram.words %<>%
  separate(col = skipgram, into = c('word1', 'word2'), sep = ' ') %>%
  filter(! is.na(word1)) %>%
```



```
filter(! is.na(word2))

skip.gram.words.extracted <- subset(skip.gram.words, select = c(word1,
word2))

skip.gram.count <- skip.gram.words.extracted %>%
  count(word1, word2, sort = TRUE) %>%
  rename(weight = n)

skip.gram.count %>% head(5)
```

```
> skip.gram.count %>% head(5)
# A tibble: 5 × 3
  word1      word2      weight
  <chr>     <chr>     <int>
1 istanbul  sözleşmesi 7303
2 sözleşmesi uygulansın 4263
3 istanbul  uygulansın 4262
4 sözleşmesi istanbulsözleşmesiyavaşatır 4260
5 uygulansın istanbulsözleşmesiyavaşatır 4233
```

skip.gram.count veri çerçevesi incelendiğinde, yine silinmesi ya da değiştirilmesi gereken kelimeler olduğu tespit edilebilir. Bu noktada eğer gerekiyorsa bir kez daha temizlik işlemi yapılmalıdır. Bu çalışmadaki veri çerçevesinin incelenmesi sonucunda aşağıdaki kelime silme ve değiştirme işlemleri yapılmıştır.

```
#Silinecek kelimeler
wordlist <-
c('the', 'via', 'ni', 'si', 'nin', 'la', 'nden', 'in', 'a', 'been', 'has', 'account',
'withheld', 'to', 'la', 'sı')

skip.gram.words.extracted <- skip.gram.words.extracted %>%
  filter(!word1 %in% wordlist, !word2 %in% wordlist)

#Değiştirilecek kelimeler
skip.gram.words.extracted <- skip.gram.words.extracted %>%
  mutate(word1 = str_replace_all(word1, pattern =
c("istanbulsozlemesiyasatır" = "istanbulsözleşmesiyavaşatır",
"istanbulsozlemesiyas" = "istanbulsözleşmesiyavaşatır"))) %>%
  mutate(word2 = str_replace_all(word2, pattern =
c("istanbulsozlemesiyasatır" = "istanbulsözleşmesiyavaşatır",
"istanbulsozlemesiyas" = "istanbulsözleşmesiyavaşatır"))) %>%
```

skip.gram.words.extracted veri çerçevesinde kelime temizleme işlemi yapılmışsa, *skip.gram.count* veri çerçevesi yeniden oluşturularak güncellenmelidir.

```
skip.gram.count <- skip.gram.words.extracted %>%
  count(word1, word2, sort = TRUE) %>%
  rename(weight = n)

skip.gram.count %>% head(5)
```

```
> skip.gram.count %>% head(5)
# A tibble: 5 × 3
  word1      word2      weight
  <chr>     <chr>     <int>
1 uygulansın istanbulsözleşmesiyavaşatır 8429
2 istanbulsözleşmesiyavaşatır pinargultekin 8301
```

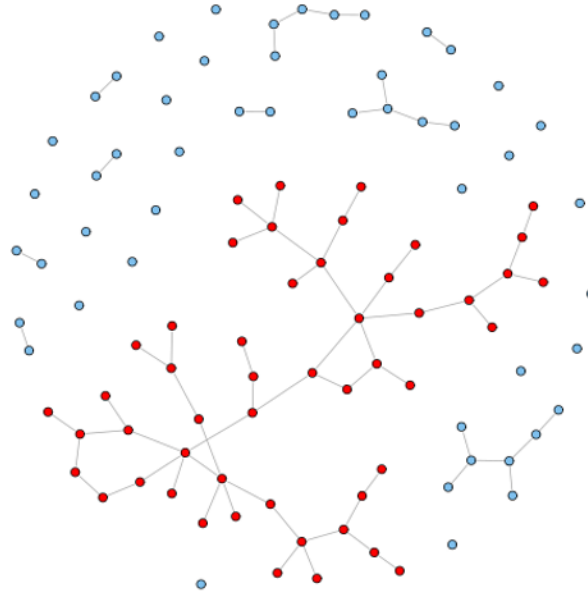

3	istanbul	sözleşmesi	7303
4	sözleşmesi	istanbulsözleşmesiyaşatır	4264
5	sözleşmesi	uygulansın	4263

skip.gram.count veri çerçevesi, kelimeler arasındaki ilişkilerin ağıнын görselleştirilmesi için hazırdır. Öncelikle, veri çerçevesi çizgeye (*graph*) dönüştürülmüştür. Kelimeler arasındaki tüm bağlantılılar karşılıklı (*reciprocated*) ilişkilerden oluştuğu için ağın yönsüz (*undirected*) olduğu belirtilmiştir. Ağ görselleştirmesinin daha anlaşılır olması için, yan yana gelme sıklıkları (*weight*) 50 ve üzeri olan ilişkiler filtrelenmiştir.

```
threshold <- 50

graph.skipgram <- skip.gram.count %>%
  filter(weight > threshold) %>%
  graph_from_data_frame(directed = FALSE)
```

Yönsüz bir çizge, birbirlerine ayrıtla bağlı düğüm kümeleri olan birden çok altçizgeden (*subgraph*) oluşabilir. Bir diğer deyişle, yönsüz bir çizgede birbirleriyle bağlantılı olmayan bileşenler mevcut olabilir. Aşağıdaki örnekte çeşitli bağlantılı bileşenlerden (*connected component*) oluşan bir yönsüz ağ görünmektedir. Yönsüz ağlarda, genellikle ağın çoğunu oluşturan büyük bir bağlantılı bileşen (*biggest connected component / giant component*) olduğu görülür. Ağın büyük bölümünü bu bağlantılı bileşen oluştururken, geri kalanı genellikle çok sayıda küçük bağlantılı bileşen oluşturur (Franceschet, 2022). Görseldeki kırmızı renkle işaretli düğümlerden oluşan yapı büyük bağlantılı bileşendir.



Şekil 7: Bir yönsüz ağı oluşturan temel bileşenler
Kaynak: Franceschet (2022).

Bu çalışmadaki ağ görselleştirmesinde birbiriyle bağlantılı olmayan bileşenler dışarıda tutularak, yalnızca en çok düğüme sahip olan büyük bağlantılı bileşen seçilip görselleştirilmiştir.

```
# büyük bağlantılı bileşeni seç
V(graph.skipgram)$cluster <- clusters(graph = graph.skipgram)$membership

network.skipgram <- induced_subgraph(
```

```
graph = graph.skipgram,  
vids = which(V(graph.skipgram)$cluster == which.max(clusters(graph =  
graph.skipgram)$csize))
```

Artık, büyük bağlantılı bileşendeki düğümlerin merkezilik dereceleri (derece merkeziliği, yakınlık merkeziliği, arasındalık merkeziliği) hesaplanabilir. Aşağıdaki çıktıda merkezilik derecesi en yüksek 5 kelime sıralanmıştır.

```
node.centralities <- tibble(  
  word = V(network.skipgram)$name,  
  degree = strength(graph = network.skipgram),  
  closeness = closeness(graph = network.skipgram),  
  betweenness = betweenness(graph = network.skipgram)  
)  
  
# Düğümleri merkezilik derecesine (Her düğümün kaç ayrıtı olduğunu  
gösterir) göre sırala  
  
node.centralities %>%  
  arrange(- degree) %>%  
  head(5)
```

```
# A tibble: 5 × 4  
  word          degree  closeness  betweenness  
  <chr>         <dbl>    <dbl>      <dbl>  
1 istanbulsözleşmesiyaşatır 37202 0.00000888 2596  
2 istanbul          22942 0.00000885 2358  
3 sözleşmesi       20769 0.00000858 55.5  
4 uygulansın      16954 0.00000212 0  
5 pinargultekin    16554 0.00000137 0
```

Ağı oluşturan kelimelerin merkezilik derecelerine göz atıldıktan sonra, ağ görselleştirme aşamasına geçilmiştir. Öncelikle, düğümler ve ayrıtların boyutlarını belirlemek üzere düğümlerin (V) derece merkeziliği (*degree centrality*) ve ayrıtların (E) ağırlık payları (*weight*) hesaplanmıştır.

```
V(network.skipgram)$degree <- strength(graph = network.skipgram)  
E(network.skipgram)$width <-  
E(network.skipgram)$weight/max(E(network.skipgram)$weight)
```

İnteraktif bir ağ görselleştirmesi elde etmek için, *networkD3* paketi kullanılarak D3 javascript ağ çizgesi oluşturulmuştur.

```
library(networkD3)  
networkD3.skipgram <- igraph_to_networkD3(g = network.skipgram)
```

Düğümler için hesaplanan derece merkeziliği ve ayrıtlar için hesaplanan ağırlık payına oranla ağdaki düğüm ve ayrıtların boyutları belirlenmiştir.

```
#Düğüm boyutunu belirle  
networkD3.skipgram$nodes %<>% mutate(Degree = (1E-  
2)*V(network.skipgram)$degree)  
  
# Ayrıtlar boyutunu belirle  
networkD3.skipgram$links$width <- 10*E(network.skipgram)$width
```

Görselleştirmedeki bir sonraki aşama ağdaki topluluk yapılarının (*community structure*) belirlenmesidir. Böylelikle ağdaki kelime gruplanmaları (*cluster*) anlaşılır bir şekilde

görselleştirilebilir. Modülerlik ölçümü ve hiyerarşik bir yaklaşım üzerine kurulu olan *igraph* paketinin `cluster_louvain` fonksiyonu kullanılarak düğümler topluluklara atanmıştır.

```
comm.detection <- cluster_louvain(  
  graph = network.skipgram,  
  weights = E(network.skipgram)$weight)  
  
comm.detection
```

Bu işlem sonucunda ağda 8 adet topluluk oluştuğu görülmektedir.

```
> comm.detection  
IGRAPH clustering multi level, groups: 8, mod: 0.57
```

Her bir düğümün hangi topluluğa ait olduğu belirlendikten sonra bu veri düğüm niteliği (*node attribute*) olarak çizgeye eklenmiştir. Ayrıca düğümleri renklendirmek için topluluk aidiyetleri kullanılmıştır.

```
# Düğümün grup aidiyeti, düğüm niteliği olarak eklenmiştir  
V(network.skipgram)$membership <- membership(comm.detection)  
  
# Düğümlerin ait olduğu grup etiketi, düğümleri renklendirmede  
kullanılmıştır  
networkD3.skipgram$nodes$Group <- V(network.skipgram)$membership
```

networkD3.skipgram adlı çizge artık interaktif bir ağ görselleştirmesi için hazırdır.

```
forceNetwork(  
  Links = networkD3.skipgram$links,  
  Nodes = networkD3.skipgram$nodes,  
  Source = 'source',  
  Target = 'target',  
  NodeID = 'name',  
  Group = 'Group',  
  opacity = 0.9,  
  Value = 'Width',  
  Nodesize = 'Degree',  
  linkWidth = JS("function(d) { return Math.sqrt(d.value); }"),  
  fontSize = 12,  
  zoom = TRUE,  
  opacityNoHover = 1  
)
```

Ağ görselleştirmesinde kelimeler arasındaki ilişkiler ve kelimelerin oluşturdukları topluluk yapıları interaktif bir şekilde incelenebilir. Twitter verisi bağlamında düşünülecek olursa, bu analiz Twitter platformunda belirli bir konu üzerine kullanıcıların yaptıkları tartışmalar, kurdukları iletişimden oluşan çok büyük miktardaki metinlerde hangi temaların ön plana çıktığını tespit etmekte oldukça etkilidir. Bunun yanında, otomatik metin analizi ve ağ görselleştirmeleri araştırmacının niteliksel yaklaşımlara başvurarak metindeki örüntüleri ortaya çıkarma sürecine de önemli katkılar sağlayabilir.



Şekil 8: Kelimeler arasındaki ilişkileri gösteren ağ görselleştirmesi

Ağ görselleştirmesine ek olarak, kelime gruplanmalarının oluşturan kelimelerin listesi çıkarılabilir. Aşağıdaki çıktıda her topluluktaki en sık tekrarlanan 5 kelime sıralanmıştır.

```
membership.df <- tibble(  
  word = V(network.skipgram) %>% names(),  
  cluster = V(network.skipgram)$membership  
)  
  
V(network.skipgram)$membership %>%  
  unique %>%  
  sort %>%  
  map_chr(.f = function(cluster.id) {  
  
    membership.df %>%  
      filter(cluster == cluster.id) %>%  
      slice(1:5) %>%  
      pull(word) %>%  
      str_c(collapse = ', ')  
  })
```

- [1] "uygulansın, istanbulsözleşmesiyaşatır, pinargultekin, challengeaccepted, siddetidurdur"
- [2] "istanbul, sözleşmesi, kadınları, koruyan, polonya"
- [3] "tbmmresmi, imza, kampanyaya, adaletbakanlik, changetr"
- [4] "kadına, şiddete, kadınlara, yönelik, şiddetin"
- [5] "kadın, aile, ev, cinayetleri, içi"
- [6] "edenlerin, failden, imtina, sözleşmeyi, uygulamaktan"
- [7] "tanımadiğimiz, insanların, fotoğraflarımız, anasayfalarına, düşmesin"
- [8] "koç, holding, sabancı"

SONUÇ

İnsanlar sürekli olarak dijital platformlarda birbirleriyle etkileşim kurmakta ve sosyal etkileşimlerine büyük oranda enformasyon teknolojileri aracılık etmektedir. Bunun sonucunda dijital medya ortamında insan tarafından üretilen veri devasa boyutlara ulaşmıştır. Bu büyük veri yığınlarından zengin iç görüler çıkarma fırsatı sosyal bilimler araştırmalarını büyük ölçüde etkilemiştir. Ishikawa (2015)'nin fiziksel dünyadaki veri ve sosyal medya verisi arasındaki ilişkilerin analizi olarak tanımladığı büyük sosyal veri konsepti, blog, mikroblog, sosyal ağ siteleri, video paylaşım platformları, dijital oyunlar, kitle kaynak platformları gibi geniş bir mecra çeşitliliğinde üretilen verilerin tümünü kapsamaktadır (Olshannikova, Olsson, Huhtamäki ve Kärkkäinen, 2017). En bilinen sosyal büyük veri kaynaklarından birisi olan Twitter, ölçeği, uluslararası kapsayıcılığının yüksekliği, kullanıcılarının kamuya açık paylaşımlarında güncel tartışmaların yansımalarının çok hızlı bir şekilde gözlemlenebilmesi ve sunduğu gelişmiş API ile veriye erişimin hızlı, ücretsiz ve kısmen daha kolay olması gibi nedenlerden dolayı akademik çalışmalar için en çok tercih edilen platformlardan birisi olmuştur. R, Twitter verisinin toplanması, temizlenmesi ve analiz edilmesi süreçleri için ideal bir programlama dilidir ve bu süreçleri kolaylaştıran açık kaynak R paketleri mevcuttur.

Bu çalışmada sırasıyla, Twitter verisinin toplanması, analize hazır hale getirilmesi, sosyal ağı oluşturan aktörler arasındaki ilişkilerin analizi ve aktörler tarafından yazılan tweetlerden oluşan metin yığınlarının analizinde R'nin nasıl kullanılabileceği adım adım örneklerle açıklanmıştır. Türkiye gündemindeki tartışmalı konulardan bir tanesi olan İstanbul Sözleşmesi'nin Twitter platformundaki yansımalarını içeren örnek bir veri seti üzerinde çalışma gerçekleştirilmiştir. Akademik çalışmalarda Twitter verisine daha kesin ve eksiksiz olarak ulaşmak için, tüm Twitter API v2 uç noktalarına erişimi olan academic research erişim seviyesinin kullanılması önemli bir avantaj sağlamaktadır. *academictwitteR* sadece academic research seviyesi için sorgulama yapılabilen bir pakettir ve bu çalışmada veri toplama aşamasında kullanılmıştır. Twitter verisi toplamak için kullanılan ve daha bilinen bir paket olan *rtweet* henüz academic research erişim seviyesini desteklememektedir. *rtweet* paketi kullanılarak veri toplaması durumunda, devamındaki veri temizleme ve analiz aşamaları için bu makalede anlatılan aynı adımların izlenmesi mümkündür.

API ile erişilen Twitter verisi sosyal ağı oluşturan düğümler ve ayrıtlar hakkında çok detaylı bilgiler içerdiği için kapsamlı ve derinlemesine bir sosyal ağ analizi gerçekleştirmek mümkündür. Zengin Twitter verisi, oluşturulan ağ çizgesinde düğüm ve ayrıt niteliği olarak atanabilecek çeşitli bilgiler içermektedir ve araştırmanın amaçları doğrultusunda bu nitelikler çizgeye eklenip ağ analiz edilebilir. Örneğin, veri çerçevesindeki *source* sütunu tweetin Android tabanlı telefon, IOS tabanlı telefon, bilgisayar ya da tablet gibi hangi tip bir cihazdan gönderildiği bilgisini içermektedir. Bu bilgi kullanıcıların sosyo-ekonomik yapısı hakkında ipucu verebilir ya da bot hesapların tespitine yardımcı olabilir. Benzer şekilde, *user_verified* sütunu kullanıcının mavi onay rozeti olan tanınmış bir hesap olup olmadığı bilgisini içermektedir. Tanınmış kullanıcıların ağ üzerindeki etkileri incelenmek istenirse bu bilgi ağ çizgesine düğüm niteliği olarak eklenebilir. Özetle, detaylı bir sosyal ağ analizi gerçekleştirmek için gerekli birçok veriye Twitter API aracılığıyla erişmek mümkündür.

Kelimeler Twitter içeriğinin ana yapı taşlarıdır ve bu metin yığınlarından zengin iç görüler çıkarmak mümkündür. Bu çalışmada metin analizi ile büyük metin yığınlarını oluşturan kelimelerin bir ağ yapısı içerisinde bağlamsal olarak nasıl konumlandıklarını ve birbirleriyle ilişkilerin nasıl incelenebileceği gösterilmiştir. Yapılan görselleştirmeler ile metin kaynaklarının görsel olarak nasıl keşfedilebileceği açıklanmıştır. Bununla birlikte Twitter'daki metin içeriklerinin informal yapıda olması, Türkçe'nin yapısal özellikleri ve çalışmaların genellikle İngilizce üzerinde yoğunlaşmış olması metin analizi sürecinde, duygu analizi, ironi tespiti, kelime kökü bulma gibi bazı aşamaları zorlaştırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Anber, H., Salah, A., ve Abd El-Aziz, A. A. (2016). A literature review on Twitter data analysis. *International Journal of Computer and Electrical Engineering*, 8(3), 241. <https://doi.org/10.17706/ijcee.2016.8.3.241-249>
- Ashtiani, M., Mirzaie, M. ve Jafari, M. (2019). CINNA: an R/CRAN package to decipher central informative nodes in network analysis. *Bioinformatics*, 35(8), 1436-1437. <https://doi.org/10.1093/bioinformatics/bty819>
- Barrie C, Ho J (2021). academictwitter: an R package to access the Twitter Academic Research Product Track v2 API endpoint. *Journal of Open Source Software*, 6(62), 3272. <https://github.com/cjbarrie/academictwitter>.
- Bruns, A. (2020). Big social data approaches in Internet studies: The case of Twitter. Second international handbook of Internet research, 65-81. https://doi.org/10.1007/978-94-024-1555-1_3
- Comeforo, K. ve Görgülü, B. (2022). Democratic possibilities of digital feminism. *Democratic Frontiers: Algorithms and Society*, (63-82), Routledge Focus. <https://doi.org/10.4324/9781003173427-4>
- Chambers, J. M. (2020). S, R, and data science. *Proceedings of the ACM on Programming Languages*, 4(HOPL), 1-17. <https://doi.org/10.1145/3386334>
- Çamurcu, M. H. (2022). İstanbul Sözleşmesi: Türkiye'de iç hukuka etkisi ve toplumun tepkisi. *Ankara Barosu Dergisi*. 79(4), 63-106. <https://doi.org/10.30915/abd.1090725>
- de Nooy, W. (2009). Social network analysis, graph theoretical approaches to. *Encyclopedia of complexity and system science*, 8231-8245. https://doi.org/10.1007/978-0-387-30440-3_488
- Fernández, J., Gómez, J. M. ve Martínez-Barco, P. (2014, October). A supervised approach for sentiment analysis using skipgrams. In *Proceedings of the Workshop on Natural Language Processing in the 5th Information Systems Research Working Days (JISIC)*, 30-36.
- Francechet, M. (2022). *Network science*. Università Degli Studi di Udine. <http://users.dimi.uniud.it/~massimo.franceschet/teaching/datascience/network>
- Grandjean, M. (2016). A social network analysis of Twitter: Mapping the digital humanities community. *Cogent Arts & Humanities*, 3(1), 1171458. <https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1171458>
- Hoffman, M. (2021). Methods for network analysis. Stanford University. https://bookdown.org/markhoff/social_network_analysis/
- İstanbul sözleşmesi kadınları şiddetten koruyor. (2021, 22 Mart). İstanbul Barosu. <https://www.istanbulbarosu.org.tr/HaberDetay.aspx?ID=16265>
- Maheswaran, R., Craigs, C., Read, S., Bath, P.A. ve Willett, P. (2009). A graph-theory method for pattern identification in geographical epidemiology-a preliminary application to deprivation and mortality. *International Journal of Health Geographics*, 8(1), 1-8. <http://www.ij-healthgeographics.com/content/8/1/28>
- Nature. (t.y.). *Computational social science*. <https://www.nature.com/collections/cadaddgige/>

- Olshannikova, E., Olsson, T., Huhtamäki, J. ve Kärkkäinen, H. (2017). Conceptualizing big social data. *Journal of Big Data*, 4(1), 1-19. <https://doi.org/10.1186/s40537-017-0063-x>
- Orduz, J. C. (2018, 20 Aralık). *Text mining, networks and visualization: Plebiscito tweets*. Juanitorduz. <https://juanitorduz.github.io/text-mining-networks-and-visualization-plebiscito-tweets/>
- Özbaş Anbarlı Z. ve Çınar, N. (2019). Sosyal ağlarda neler oluyor? Sosyal ağ analizi ile pazarlama iletişimi araştırmaları. *İletişim Araştırmalarında Farklı Bakış Açıları*, (37-55), Detay Yayıncılık.
- Pelechrinis, K. (2015). TELCOM2125: Network science and analysis. [Powerpoint sunumu]. School of Information Sciences, University of Pittsburgh. <https://sites.pitt.edu/~kpele/Materials15/module2.pdf>
- Phua, J., Jin, S. V., ve Kim, J. J. (2017). Uses and gratifications of social networking sites for bridging and bonding social capital: A comparison of Facebook, Twitter, Instagram, and Snapchat. *Computers in Human Behavior*, 72, 115-122. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2017.02.041>
- Qiu, D., Li, B., ve Leung, H. (2016). Understanding the API usage in Java. *Information and Software Technology*, 73, 81-100. <https://doi.org/10.1016/j.infsof.2016.01.011>
- Sagepub. (t.y.). *Methods map: Computational Social Science*. <https://methods.sagepub.com/methods-map/computational-social-science>
- Segev, E. (Ed.). (2021). *Semantic Network Analysis in Social Sciences*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003120100>
- Stackoverflow. (2020, Ocak 29). How do I clean Twitter data in R. <https://stackoverflow.com/questions/31348453/>
- Steinert-Threlkeld ve Zachary C. (2018). *Twitter as data*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108529327>
- Stylos, J., & Myers, B. (2007, September). Mapping the space of API design decisions. In *IEEE Symposium on Visual Languages and Human-Centric Computing (VL/HCC 2007)* (pp. 50-60). IEEE.
- Twitter. (t.y.). *Twitter API*. <https://developer.twitter.com/en/docs/twitter-api>
- Valente, T. W., Coronges, K., Lakon, C., ve Costenbader, E. (2008). How correlated are network centrality measures? *Connect(Tor)*. 28(1), 16-26. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2875682/>
- van Gompel, M. ve van den Bosch, A. (2016). Efficient n-gram, skipgram and flexgram modelling with colibri core. *Journal of Open Research Software*, 4(1), e30. <https://doi.org/10.5334/jors.105>
- Wasim, A. (2021, 18 Mayıs). Using Twitter as a data source an overview of social media research tools. *The London School of Economics and Political Science (LSE), Impact of Social Sciences Blog*. <http://eprints.lse.ac.uk/111332/>
- Woods, C. (2021). *Text and sentiment analysis in R*. Chryswoods.com. https://chryswoods.com/text_analysis_r
- Yu, J., 2021. Discovering Twitter through computational social science methods. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Universitat Autònoma de Barcelona.

THE EXAMINATION OF DOODLE ILLUSTRATION STUDIES BY BARTHES' SEMIOTIC ANALYSIS METHOD

Özlem KUM

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türkiye

ozlemkum@outlook.de

<https://orcid.org/0000-0002-6567-7974>

<i>Atf</i>	Kum, Ö. (2023). The Examination of Doodle Illustration Studies by Barthes' Semiotic Analysis Method. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 225-239.
------------	---

ABSTRACT

Semiotics is a branch of science that includes the processes of examining, interpreting and re-interpreting signs with the system of "signifier", "signifier", "signified". In semiotic analysis, besides the direct messages, the messages that are wanted to be conveyed indirectly are revealed. In this article, it is aimed to examine 10 randomly selected Doodle illustrations from the Doodle archive of 2022 using Barthes' semiotic analysis method. Azah Aziz's birthday, Indonesian Independence Day, Japan's Mountain Day, Kimiko Tsumura's 120th birthday, India Independence Day, Doodle designed for "Google", Seiki Kuroda's 156th birthday, Qixi Festival, Luisa de Medrano's 538th birthday, Singapore National Day illustration works are analyzed. In the article, literature review was used to obtain theoretical information about Doodle illustration works, and Barthes' semiotic analysis method was used for the analysis of randomly selected Doodle illustration works. While the Google company used to publish Doodles only for important days, today it has gone to design diversification in different categories; It includes designs in its corporate image for birthdays of famous people, holidays, festivals, special days of countries (Independence Day, mountain day, etc.), national days as animation and video content, not just visuals. It has been concluded that the birthdays of famous people, independence days of countries, mountain days, festivals, national days are thematically analyzed in Doodle studies, which are analyzed semiotically. It is noteworthy that typographic arrangements are frequently used in Doodle works, and that typographies are deformed and adapted to the design in an integrated manner with the visual. It has been concluded that the use of color directly reflects the subject it deals with or the characteristics of the culture it represents, and that Doodle impersonates the theme in the context of technical and color use.

Keywords: *Semiotics, Doodle, Illustration, Roland Barthes*

DOODLE İLLÜSTRASYON ÇALIŞMALARININ BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ

ÖZ

Göstergebilim, "gösterge", "gösteren", "gösterilen" dizgesi ile göstergelerin incelenmesi, yorumlanması, yeniden anlamlandırılması süreçlerini içeren bir bilim dalıdır. Göstergebilimsel analizde doğrudan verilen mesajların yanı sıra dolaylı olarak da aktarılmak istenen mesajların ortaya çıkarılması söz konusudur. Bu makalede, 2022 yılına ait Doodle arşivinden rastgele seçilen 10 adet Doodle illüstrasyon çalışmasının Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmesi amaçlanmıştır. Azah Aziz'in doğum günü, Endonezya Bağımsızlık Günü, Japonya'nın Dağ Günü,

Kimiko Tsumura'nın 120. doğum günü, Hindistan Bağımsızlık Günü, "Google" için tasarlanan Doodle, Seiki Kuroda'nın 156. doğum günü, Qixi Festivali, Luisa de Medrano'nun 538. doğum günü, Singapur Ulusal Günü illüstrasyon çalışmaları ele alınarak çözümlenmiştir. Makalede, Doodle illüstrasyon çalışmaları hakkında teorik bilgi edinmek için literatür taraması, rastgele seçilen Doodle illüstrasyon çalışmalarının çözümlenmesi için Barthes'ın göstergebilimsel çözümlenme yöntemi kullanılmıştır. Google şirketi, Doodle'ları önceleri sadece önemli günler için yayınlarken günümüzde farklı kategorilerde tasarımsal çeşitlenmeye gitmiştir; ünlü kişilerin doğum günleri, bayramlar, festivaller, ülkelerin özel günleri (bağımsızlık günü, dağ günü vb.), ulusal günler için sadece görselden ibaret olmayan animasyon ve video içeriği olarak da tasarımlara kurumsal imajında yer vermektedir. Göstergebilimsel çözümlenen Doodle çalışmalarında ünlü kişilerin doğum günleri, ülkelerin bağımsızlık günleri, dağ günü, festival, ulusal günlerin tematik olarak ele alındığı sonucuna ulaşılmıştır. Tipografik düzenlemelerin Doodle çalışmalarında sık kullanıldığı, tipografinin deforme edilerek görselle bütünleşik olarak tasarıma uyarlandığı dikkat çekmektedir. Renk kullanımlarının ele aldığı konuyu veya temsil ettiği kültürün özelliklerini doğrudan yansıttığı, Doodle'ın ele alınan temayı tekniksel ve renk kullanımı bağlamında bir kimliğe büründürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Doodle, İllüstrasyon, Roland Barthes

INTRODUCTION

Signifiers are sentimental stimuli, and the image awakened in the mind integrates with another stimulant image and creates the message to be conveyed (Çakı, ty: 67). Semiotic analysis, which is an acquisition of reading, calls for a structuralist tendency. It reconstructs the existing structure by researching and solving it (Demir, 2009: 17). According to the historical development of semiotics, it has been observed that it dates back on to Ancient Age (Ercantürk, 2015: 52). Contemporary semiotics is founded in 20th. century by Charles Sanders Peirce and Saussure. Saussure defines semiotics as a branch of science that examines the existence of signs in the social life of society (Saussure, 1985, cited in Bircan, 2015:18). Barthes (1915-1980) developed Saussure's contributions to semiotics by going beyond the language barrier (Guiraud, 2016: 134 cited by the Çakı 2018:67). Basically, what Barthes did was to expand Saussure's definition of language with the theory of denotation/connotation (Barthes, 1979, p. 88 cited in Kalelioğlu, 2021: 192). While Saussure evaluates the language as a part of semiotics, Barthes states that there could be language for every sign. Barthes differs from Saussure in terms of the image or the system of objects cannot be realized outside of language. Barthes supports the idea that non-linguistic semiotics cannot exist, its meaning is language (Ercantürk, 2015: 65). The sign theory developed by Barthes in the 1960s enabled him to be accepted as the pioneer of semiotics (Ünal, 2016:379). Indicators attribute value to the denotation process in terms of denotation and connotation (Parsa, S., & Olgundeniz, S.S, ty:3). Barthes is the pioneer of denotation and connotation theories based on understanding. While the denotation theory is about what the sign represents, connotation is about how the sign represents the signified. While there there could be no possibility of misunderstanding in the literal sense, connotation can be shaped differently depending on the culture and society (Karaman,2017: 31)

According to TDK (2022), illustration means "picture". Illustration is a way of simply conveying the message or subject to be conveyed in relation to text and text to the reader. "Illustration" means "illumination, ornamentation, spiritual enlightenment, animation in writing" in French (Günay, 2019: 621). Illustrations have become significant visual materials with the opportunities provided by the printing techniques developed after the production process of manuscripts. (Sazak, Per, Türker, 2018) It can be stated that the main concern of illustrations in the process from manuscript studies to printed ones is to strengthen the

explanation (Seylan, 2016: 86). Illustration is a tool of visual communication; Its relationship with art and visual design is based on the abstraction of the message to be conveyed, imagination and conceptual transfer (Yıldırım, 2022: 1). Although the usage areas of the illustrations vary ranging from purpose, they are basically used for entertainment, education and storytelling (Baldaş & İpek, 2017: 227). The main difference that distinguishes illustrations from painting is that they have the function of conveying the message by adhering to a purpose. There are interpretation, emotion, originality and artistic meanings in illustration works; The depicted subject and typographic elements form a whole framework (Deliduman, Çakmak, 2017: 314).

Nowadays, the concept of illustration, which has gained momentum in parallel with technological development, has been exposed to technical diversity. Contents started to be produced through computer programs, and technological developments digitized illustrations and brought "digital illustration" to literature. (Ceken, Flowering, Ersan, 2018)

Sergey Brin, the founder of Google, an American software engineer, had hold the opinion that although he designed Google's logo at first, he would be influenced by Ruth Kedar's work and reflect the corporate vision correctly, and asked Kedar, the owner of Designs, to design the site and logo that would reflect the corporate identity of the company (Elmasoğlu, 2016:89). Google Doodle temporarily brings notable personalities, events, holidays, successes and celebrations into existence on the Google logo in a design context. The Google Doodle was originally designed to celebrate the Burning Man Festival in 1998.

The idea of Google Doodles was developed by drawing a garbage man behind the second letter "o" of the word Google. This idea laid the foundation for the temporal changes of the company's logo (Türkmen, 2020:99). Doodles made with various design techniques are available with animation technique, and the first animation was designed for Isaac Newton in 2010. The first interactive Doodle is for the 30th anniversary of Pac-Man (Hürriyet, 2019). Since the onset of its first production, Google draws a creative and innovative profile. GDoodle; describes his creative perspective as a reflection of this vision (Gürel, Arslan, 2021: 270).

Purpose of the Research

In this article, it is aimed to examine Doodle illustration studies with Roland Barthes' semiotic analysis method. In the analysis made, it is also possible to reveal the connotations that are wanted to be conveyed with the signs other than what is said.

Method

This study utilized from literature review to obtain data on doodle illustration works, and it used Barthes' semiotic analysis method to evaluate the signs of designs in the context of connotation-denotation.

While Barthes's interpretation of semiotics refers to the first meaning that realizes in the memory of the person as a literal meaning, it can be regarded as the meaning that emerges as a result of the evaluation of the exposed sign with the cultural knowledge of the person (Çakı, 2018:76-77). Barthes semiotic analysis is in the form of signifier (visual image) + signified (meaning), semiotics (relation between signifier and signified) (Küçükşen, 2020:43). While Doodle illustration studies are analyzed semiotically, they are titled as "sign", "signifier" and "signified".

Data Analysis

This study tries to elaborate the Denotation/Connotation Analysis in Doodle Designs in this part.

Denotation/Connotation Analysis of Doodle Design



Figure 1: Doodle Designed for Azah Aziz's Birthday

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022.

The doodle designed for Azah Aziz's 94th birthday was published on August 21, 2022. Contributing to the preservation of Malaysian art and tradition, Azah Aziz was born in Singapore in 1928. Having been raised by his mother, who was very interested in language, culture and art, Aziz started to work as the secretary of the editorial director of a newspaper, and later contributed to these publications by stepping into journalism. A pioneer in women's rights, she became the first woman in Malaysia to publish children's books, children's songs and poetry. Worldwide The region where Doodle is published is Japan.

Table 1: The doodle design in figure 1

Sign	Signifier	Signified
Human	Old human	Azah Aziz
Object	Book	Culture, art, publishing
Object	Clothes	Malay clother
Object	Rug	Rug motif related to Malaysia
Writing	Google	Doodle publisher search engine

“Within the context of literal meaning the female figure, book, color and Google writing stand out. In the design, in which purple, green, black and gray colors are preferred, the dimensions suitable for the web publication format are used. The old woman who is one of the signifiers in the doodle design is Azah Aziz. When it comes to the Azah Aziz figure as a connotation, it emphasizes a wise woman with her white hair and book grip. The facial expressions of the Azah Aziz figure reflect hope and inspiration to other women. The outfit on Aziz, on the other hand, emphasized the traditional clothes of the Malay culture inherited from his mother. The rug motif, referring to the traditional culture of Malaysia, is included in the background of the doodle design.”



Figure 2: Doodle Designed to Celebrate Indonesian Independence Day

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022.

It was celebrated with Today's Doodle drawn by Watsana Haikal on 17 August 2022 to celebrate Indonesian Independence Day. In the Doodle, designed for Indonesians day, the country's traditions were referenced. Since the Pacu Perahu boat races are one of the very popular events of the Independence Day events, this event was also included in Doodle. The design embodies a message that aligns with Indonesia's national motto "Unity for Diversity". Worldwide the region where Doodle is published is Indonesia.

Table 2: The doodle design in figure 2

Sign	Signifier	Signified
Human	Happy person in brown suit	The leader in the boat race
Human	Person rowing in green suit	Competitor and culture
Human	Person rowing and wearing clothes containing pink and red colors	Competitor and culture
Human	Person rowing with a red and orange cap on his head	Competitor and culture
Human	Rowing person dressed in green and red tones with face mask	Competitor and culture
Object	Boat	Boat races
object	Water	Boat races
Nesne	Cloud	Google
Nesne	Row	Traditional motif paddle

“Within the context of literal meaning, human figures, boat, Google typography, green, brown, blue, pink, red, purple colors and tones, Indonesian ethnic motifs and accessories stand out. Within the context of literal meaning as a connotation, the boat race, which is a very popular competition organized within the scope of Indonesia's Independence Day events, is visualized with human figures, which are the indicators in Doodle. While the people on the boat are dressed in traditional Indonesian costumes, Indonesian culture is conveyed, and the popularity of the event is emphasized with the happiness on the faces of the human figures. The clouds in the design were converted into typography and referenced to the doodle publisher Google.”



Figure 3: Doodle Designed for Mountain Day,2022

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022 .

The doodle was designed by Kouhei Miyazaki to celebrate Japan's Mountain Day (August 11th). A leader in technological innovation, Japan has vast mountains and is home to more than 100 volcanoes and hot springs. The mountains cover 70% of Japan's land mass, causing people to feel the need to experience other places for vacation. Worldwide The region where Doodle is published is Japan.

Table 3: The doodle design in figure 3

Sign	Signifier	Signified
Object	Mountain	Mountain day
Object	Cloud	Google
Object	Road	Mountain day trips

“Within the context of literal meaning, it has been observed that a mountain illustration, trees, road and clouds are included. Within the context of connotation, a holiday has been determined for the mountain day celebrations in order to discover the natural beauties and 70% of Japan consists of mountains. With the indicators in the design, the mountain and the day and natural beauties are referenced. The road on the mountain symbolizes the visitors and the people who go out to explore the natural beauties on this day. Doodle publisher Google typography has been adapted to the clouds on the mountain. Doodle prepared for the mountain day celebration emphasizes spending time in nature.”



Figure 4: Doodle Designed for Kimiko Tsumura's 120th Birthday

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022.

The art in which the Japanese act by wearing elegant masks and elaborate clothing is called Noh. One of the first female figures of Noh, the sophistication and mysterious art of traditional Japanese theater, is Kimiko Tsumura. On August 16, 2022, google doodle was published for Tsumura, who raised many respected artists. Tsumura's birthday was celebrated with the published doodle. Worldwide The region where Doodle is published is Japan.

Table 4: The doodle design in figure 4

Sign	Signifier	Signified
Human	Masked woman	Tsumura Kimiko
Object	Tree	“G” letter
Object	Light	“E” letter
Object	Decor	“L” letter
Object	Big red round	“O” letter
Object	Small pink round	“O” letter
Human	Human hair	“G” letter

“Within the context of literal meaning of design. visuals such as trees, jewelry and lanterns stand out. Within the context of connotation of the design is, citation is related to the female figure and the artist Tsumura Kimiko. The Noh figures used by Tsumura Kimiko in traditional Japanese theater are integrated with the google text in the doodle. The doodle publisher “Google” letters are hidden inside the design, along with other object and human symbols. The letter "G" with the pattern applied to Tsumura's hair, the letter "O" with the pink round object on the cheek, the letter "O" with the big red circle, the letter "G" with the tree figure, the letter "L" with the junction point of the stage decor, the light and the letter “E” is placed in the doodle. The mask Tsumura uses in traditional theater also emphasizes the Japanese flag with a red circle on white.”



Figure 5: Doodle Designed for Indian Independence Day

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022 .

The doodle, designed to celebrate India's Independence Day on August 15, 2022, was published to mark the anniversary of the 200-year British rule over the country and it has been becoming a democratic country. Symbols were included in the celebrations, with the contribution of freedom defenders led by Mahatma Gandhi to the independence of the country through civil disobedience and non-violent protests. Worldwide The region where Doodle is published is India.

Table 5: The doodle design in figure 5

Sign	Signifier	Signified
Human	Kite flying woman	“G” letter
Object	Window	Sun rising from the window symbol of independence
Object	Sun	“O” letter
Human	Young girl	Independent society, equality, democracy
Human	Man in red dress flying a kite	Independent society, equality, democracy
Human	Woman watching kite flyers	Independent society, equality, democracy
Human	Man in blue suit flying a kite	Independent society, equality, democracy
Object	Orange kite	75th Anniversary of Independence
Object	Pink kite with blue heart in the middle	“O” letter
Object	Kite	Production and labor
Object	Kite	Production and labor
Object	Kite	Production and labor
Object	Blue rope	Kite Tail letter "L"
Object	Blue rope	“G” letter
Object	Pink rope	“E” letter
Object	City	Modern, democratic nation

“Within the context of literal meaning of design, male and female figures, kites, buildings, plants and sun are used. Warm and cold colors are used together in the design where the color riot is intense. Color preferences are white, black, yellow, blue, red, orange, pink and green. Within the context of connotation of the design, it has been emphasized that India, which gained its independence after the British rule, turned into a modern, culturally developed, and independent country. Labor and production are symbolized by a woman who produces kites. The sun entering through the window was used as a symbol of independence and freedom. The number “75” written on the orange kite emphasizes the year of independence. Two men and two women flying kites and watching them symbolize equality, democracy and independence. The modern city behind the kite-flyers conveys the message that India coexists with traditional-cultural modernity. “Google” is inscribed with the producing woman, the sun, the pink kite, the kite string, the kite string tail, and the pink kite strings.”



Figure 6: Doodle Designed for Seiki Kuroda's 156th Birthday

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022 .

The doodle was released on August 9, 2022, in honor of Seiki Kuroda's 156th birthday. Recognized as the pioneer of western-style paintings in Japan, the artist held important positions. Kuroda, who went to Paris to study law, but turned to painting here, established a Western Painting School called Tenshin Dojo. Kuroda presided over the Imperial Academy of Arts and also gave training on how to make western-style painting. The regions where Doodle is published worldwide are the United Kingdom and Japan.

Table 6: The doodle design in figure 6

Sign	Signifier	Signified
Human	Old person	Seiki Kuroda
Object	Brush	Pictorial art
Object	Palette	Pictorial art
Writing	Google	Doodle publisher
Object	Canvas	Pictorial art

“Within the context of literal meaning of design, it has been observed that Seiki Kuroda's portrait, mountains, sunset and palette are included. Within the context of connotation of the design, Seiki Kuroda is in front of a landscape drawn on canvas in the design. Kuroda, who is considered to be the pioneer of western style paintings in Japan, is featured on the canvas. Palette and brushes stand out as the element that completes the letter "E" in the "Google" text.”



Figure 7: Doodle Designed for the Qixi Festival

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022.

Released on August 4, 2022, Doodle is designed for the Oxi festival, one of the romantic legends of Asia. In this festival, singles and couples give each other gifts for romantic relationships. Dating back to the Han Dynasty, the festival is less well known to young people. This festival still has deep roots in Chinese-speaking people. Worldwide The regions where Doodle is published are the United Kingdom and Germany.

Table 7: The doodle design in figure 7

Sign	Signifier	Signified
Human	Man	Romantic relationships
Human	Woman	Romantic relationships
Image	Bird	Finding a mate
Image	Heart	Love

Image	Heart	Love
Image	Heart	Love
Image	Heart	Love

“Within the context of literal meaning of design, male and female figures, birds, cloud stylizations are used. Within the context of connotation of the design, the human figures in the design are about the romantic relationship of men and women. In the figures in the design, the heart symbol, which is accepted as a symbol of love, is frequently used. Birds are items that symbolize finding a mate.”



Figure 8: Doodle Designed for Luisa de Medrano's 538th Birthday

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022.

With the doodle published on August 9, 2022, the 538th birthday of Luisa de Medrano, who is accepted as the first female professor of Spain, was celebrated. Medrano, a poet and philosopher, stands out as a woman who broke the mold in Catholic Spain and improved herself by studying history, culture and philosophy. Medrano, who broke ground as the first female professor at the University of Salamanca in the 16th century, draws attention as an inspiring figure to women. Worldwide The region where Doodle is published is Spain.

Table 8: The doodle design in figure 8

Sign	Signifier	Signified
Human	Woman	Luisa De Medrano
Object	Design	Traditional Spanish design
Object	Paper	Ferman paper
Writing	Gogle	Gogle
Writing	“O” letter	The letter "O" used to complete Google

“Within the context of literal meaning of design, Luisa de Medrano's portrait, paper form and typography are used in the design. Within the context of connotation of the design, the period emphasis of the human figure in the design draws attention. In the 16th century, the period was emphasized with the clothes worn by women. Behind the Medrano, the emphasis of the period was tried to be riveted with Spanish patterns. Education was emphasized with a paper structure similar to the old edict paper. The Doodle publisher was highlighted by completing the letter “O” and “Google” in large fonts.”



Figure 9: Doodle Designed for Singapore National Day

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive>, retrieved 10.10.2022.

Within the context of connotation of the design, the Vanda Miss Loaquim orchid, which is accepted as the national flower of the country, is included in the doodle designed for Singapore's National Day on August 9, 2022. The spirit of Singapore is associated with this flower. Military parades, fireworks displays are held on the national day. People spend this day with activities such as carnivals, concerts and picnics.

Table 9: The doodle design in figure 9

Sign	Signifier	Signified
Object	Background	Flower bed
Plant	Orchid	The national flower of Singapore
Writing	Google	Doodle publisher

“Within the context of literal meaning of design, orchids and a geometric form are included in the design. Pink and its tones, red and yellow colors are used in the design. Within the context of connotation of the design, when the object, plant and text, which are the indicators in the design, are analyzed, the Vanda Miss Loaquim orchid in the flowerbed and Singapore's national flower are emphasized. The flag of Singapore is referenced with the color choice in the article.”



Figure 10: Doodle Designed for Google

Source: Google. <https://www.google.com/doodles#archive> retrieved 10.10.2022.

The doodle, published on August 16, 2022, is about Spohie reaching and hugging her mother during the pandemic period, when isolation and loneliness began to affect her. Emphasizing that people are not alone even in the most difficult times, Sophie was selected as the national winner of the "Doodle

for Google" competition with her doodle. Worldwide The regions where Doodle is published are the United States and Puerto Rico.

Table 10: The doodle design in figure 10

Sign	Signifier	Signified
Human	Woman	Sophie
Human	Woman	Mom
Writing	Google	Doodle publisher

“Within the context of literal meaning of design, male and female figures and typography are used. When the connotation of doodle design is examined, it is tried to express the strength that the mother and daughter, who hug each other in the design, take from each other in the most difficult times. There is an emphasis on not being alone even in difficult times. The hug of the mother and daughter in the "Gogle" letter is associated with the letter "O" and the "Google" text is completed.”

CONCLUSION

The Google company contributes to the brand identity by changing the Doodle works, which it developed to revive the company's homepage and attract attention, at certain time intervals, dedicated to widely known successful, pioneering, important personalities, distinctive elements, national and religious days of countries, and important days that present sections from daily life. Drawing an innovative image by standing out from its competitors, the company diversifies animated and still designs in interactive media environments instead of spontaneous logos. In this way, an effective communication is provided between the work and the audience through creative visual drawings.

In this study, randomly selected from the Doodle archive of 2022 in order to limit the study. The design content of 10 Doodle illustrations was analyzed with Barthes' semiotic analysis method. There is only a year limitation in the study, and the agreement, similarity and consistency in the data obtained is completely coincidental.

When the denotation/connotation analysis of doodle designs was made, the following results were obtained:

While the female figure, book, color and Google writing in the literal sense of the Doodle, designed for Azah Aziz's birthday, stand out, a wise woman was emphasized with the Azah Aziz illustration in the side sense. The character's gestures convey the hope he gives to other women, while Azah Aziz's outfit refers to the traditional culture of Malaysia.

While human figures, boat, Google typography, Indonesian ethnic motifs and accessories stand out in the literal sense of Doodle designed for Indonesian Independence Day, Indonesian culture is conveyed by giving place to the boat race organized within the scope of Indonesia's Independence Day activities.

It has been observed that a mountain illustration, trees, road and clouds are included in the literal meaning of Doodle designed for Japan's Mountain Day. On the other hand, the natural beauties of Japan were emphasized.

The Doodle, designed for Kimiko Tsumura's 120th Birthday, includes images such as trees, jewelry, and lanterns in the literal sense. On the other hand, the "Google" typography integrated with the Noh figures is hidden in the design, and many clues about the Japanese culture are conveyed in the visuals.

When it comes to the Doodle designed for the Independence Day of India as a literal meaning, male and female figures, kites, buildings, plants, sun are used. When the connotation analysis is made, the message is conveyed that India, which gained its independence after the British rule, will transform into a modern, culture-bound, developed and independent country.

When it comes to the Doodle designed for Seiki Kuroda's 156th Birthday as a literal meaning, Seiki Kuroda's portrait, mountains, sunset and palette stand out. In connotation analysis, Kuroda himself is thematically fictionalized with an illustration attributed to Kuroda, the pioneer of western style paintings in Japan.

When it comes to the Doodle designed for the Qixi Festival as a literal meaning, the male and female figures, birds, cloud stylizations stand out, while the romantic relationship of men and women is conveyed in a literal sense.

While the Doodle, designed for Luisa de Medrano's 538th Birthday, is literally analyzed as Luisa de Medrano's portrait, paper form and typography, these periodical accents are reinforced with the use of Spanish patterns by emphasizing the period with the clothes worn by women in the 16th century.

When it comes to the Doodle designed for the Singapore National Day, it has been observed that orchids and a geometric form are included. When the connotation of the doodle design is examined, the Vanda Miss Loaquim orchid and Singapore's national feature priority are emphasized.

Within the context of Doodle Designed for Google as a literal meaning, male and female figures stand out. When the connotation of doodle design is examined, the hug of mother and daughter expresses the strength they get from each other in difficult times.

When the doodle illustration studies were examined, it was concluded that the birthdays of famous people, independence days of countries, mountain days, festivals, and national days were thematically discussed. When the research findings are evaluated in general, Doodles were designed for 4 birthdays (figure 4, figure 4, figure 6, figure 8) and 2 independence days (figure 5, figure 2). There is 1 each of the Doodles designed for mountain day, festival, national day and Google. Within the scope of the study, it has been found that the Doodles discussed contain indicators according to cultural characteristics; they carry design details of the culture discussed in different regions while conveying the same subject, and the design approach is diversified in each design and the originality is preserved. It is seen that typographical arrangements are intense throughout the doodle works. The use of colors is in harmony with the theme under consideration. There are color uses that reflect the culture based on the message to be conveyed.

When the regions where Doodles are published around the world are analyzed, 3 of the Doodle studies covered in the study are in Japan (figure 1, figure 3, figure 4), 2 are in the United Kingdom (figure 6, figure 7), and the remaining countries. It has been detected in Indonesia, India, Germany, Spain, Singapore, the United States, and Puerto Rico. Randomly selected Doodles in the study were not categorized according to countries and geographical regions, and were not considered as a selection criterion. When the publication status is evaluated, it can be said that Doodle content shown in more than one country has more awareness and popularity at the global level.

REFERENCES

Baldaş, B. & İpek, M. (2017). An illustration artist: Nazan Erkmen. *Black Sea Journal of Social Sciences*, 9(9), 225-238. https://www.academia.edu/38535025/Bir_%C4%B011%C3%BCstrasyon_Sanat%C3%A7%C4%B1s%C4%B1_Nazan_Erkmen

Bircan, U. (2015). Roland Barthes and semiotics. *Journal of Social Sciences Research*, 13(26), 17-41. https://www.academia.edu/24832024/ROLAND_BARTHES_VE_G%C3%96STERGEB_%C4%B0L%C4%B0M

Çakı, C. (2018), The role of rallies in propaganda: A semiotic analysis of the photographs of the Nuremberg rallies. *Journal of Maltepe University Faculty of Communication*, 1, 59-79.

<http://openaccess.maltepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12415/2540/C5S1%20MAK4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Caki, C. (2018). A semiotic analysis of the presentation of Turks in the cartoons used in German propaganda postcards in the First World War. *Journal of Akdeniz University Faculty of Communication*, 29, 73-94. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/629033>

Caki, C. (2018). Disabled in Nazi propaganda with Roland Barthes' semiotic analysis. *SDU İFADE*, 1(2), 66-91. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/723030>

Ceken, B., Çiçek, K., & Ersan, M. (2018). Illustration technique born from digital: Low Poly. *Journal of Art Education*, 6(2), 167-179. <https://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1540198408.pdf>

Deliduman, C., & Cakmak, S. (2017). Illustration in cultural poster applications. *İdil*, 6(29), 1-20 <https://www.idildergerisi.com/makale/pdf/1484814098.pdf>

Demir, S. (2009). *Semiotics, Umberto eco and his contributions to semiotics in the context of his works* (Publication No. 261685) [Unpublished Master Thesis, Istanbul University]. Institute of Social Sciences.

Elmasoglu, K. (2016). Examining logos as a brand identity element in terms of brand communication: The example of "Google Doodles". *Akademia*, 4(4), 82-102. doi: 10.17680/akademia.97733 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275871>

Ercanturk, K. O. (2015). *Turkish textbooks in terms of semiotics* (Publication No. 381205) [Unpublished Master's Thesis, Çanakkale Onsekiz Mart University]. Institute of Educational Sciences.

Guiraud, P. (2016). *Semiotics*. M. Yalçın (Trans.). (3rd Edition). Image Bookstore.

Gunay, M. (2019). Illustration picture relationship. *TURAN: Center for Strategic Studies*, 11(44), 619-628. [file:///Users/Ozlem/Downloads/yokAcikBilim_10261373%20\(2\).pdf](file:///Users/Ozlem/Downloads/yokAcikBilim_10261373%20(2).pdf)

Gurel, E., & Arslan, E. (2021). Personal branding and personal branding: An analysis on Google Doodle. *Journal of Akdeniz University Faculty of Communication*, 36, 268-301.

Dictionary. Retrieved October 15, 2022, from <https://sozluk.gov.tr/>

Doodle Archive. Retrieved October 10, 2022, from <https://www.google.com/doodles#archive>

News Website. Retrieved October 16, 2022, from <https://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/doodle-nedir-41224236>

Kalelioglu, M. (2021). A general evaluation of semiotic theory, its place and importance in Turkey. *Discourse*, 6(1), 189-200. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1560810>

Karaman, E. (2017). Comparison of semiotic approaches of Roland Barthes and Charles Sanders Peirce. *Istanbul Aydın University Journal* 34, 25-36. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/419861>

Küçükşen, K. (2020). A semiotic analysis of the reflection of "Households" on cartoons in the days of Covid-19. *Journal of Eurasian Social and Economic Studies*, 7(6), 38-57. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1168040>

Parsa, A. F. & Olgundeniz, S. S. (2014). *Evaluating the semiotics and interpretation process in communication with examples*. In A. Sun (Ed). *Semiotics in Communication Studies The Search for Meaning from Literary to Visual* (pp. 89-109). Literature Academia. https://www.academia.edu/11504584/%C4%B0LET%C4%B0%C5%9E%C4%B0MDE_G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M_VE_ANLAMLANDIRMA_S%C3%9CREC%C4%B0

Roland, B. (1979). *Semiotic principles*. B. Vardar and M. Rifat (trans). Ministry of Culture Publications.

Saussure, F. D. (1985). *General linguistics courses*. B. Vardar (Trans.). Individual and Community Publications.

Sazak, E., Per, M., & Turker, O. (2018). Inclusive classroom teachers' views on the use of illustration in primary school textbooks and lessons. *Abant İzzet Baysal University Journal of the Faculty of Education*. 18(4), 2227-2242. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/558740>

Seylan, A. (2016). Medical illustration as an interdisciplinary formation and the first example in Turkey: Ondokuz Mayıs University, Institute of Fine Arts, Department of Medical Illustration. *International Interdisciplinary and Intercultural Art*. 1(1), 85-93. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/397091>

Turkmen, B. B. (2020). The use of images in interactive media environments: Examining Google Doodle illustrations. *Journal of Art and Design*. 25, 97-129. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1145328>

Ünal, M. F. (2016). The adventure of semiotics. *Thinker*, 3(6), 379-398. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/266793>

Yıldırım, G. (2022). *Examining the artist's books within the framework of illustration art and book designs and a project application* (Publication No. 750782) [Unpublished Master's Thesis, Işık University]. Graduate School of Education.

SONAT FORMUNUN TARİHİ SÜREÇ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ: JOAQUIN RODRIGO PİYANO SONATI ANALİZİ

Tuğba ÇAĞLAK EKER
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Türkiye
tugbacaglak@windowslive.com
<https://orcid.org/0000-0003-1062-4645>

Nezihe ŞENTÜRK
Gazi Üniversitesi, Türkiye
nezihesenturk@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9117-4764>

<i>Atf</i>	Çağlak-Eker, T. & Şentürk, N. (2023). Sonat Formunun Tarihi Süreç İçindeki Gelişimi: Joaquín Rodrigo Piyano Sonatı Analizi. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 240-255.
------------	--

ÖZ

Bu araştırmanın amacı Joaquín Rodrigo'nun *Album Centenario Piano (Yüzyıllık Piyano Albümü)* kitabında yer alan *Cinco Sonatas de Castilla (Beş Kastilya Sonatı)* olarak bilinen *Sonata, Sonata en fa sostenido menor, Sonata en Re, Sonata como un Tiento, Sonata en La* isimli piyano sonatlarının form ve armonik analizini yaparak piyano eğitimi repertuarına çalışma rehberi niteliğinde bir bilgi kaynağı olarak katkı sağlamaktır. Çalışmada sonatın ve sonat formunun tarihsel süreç içindeki gelişimi farklı örnekler üzerinden ele alınmış, ardından Rodrigo'nun piyano sonatları analiz edilmiştir. Sonuç olarak araştırmanın form analizi basamağında Rodrigo'nun sonatlarında sonat allegrosu, şarkı formu ve tiento biçimi ile neo-klasik yaklaşımının görüldüğü söylenebilir. Armonik analiz doğrultusunda *Sonata Sonata en Re* ve *Sonata en La*'nın Klasik dönem sonat allegrosu armonik yapısını yansıttığı; armonik çeşitliliğin görüldüğü *Sonata en fa sostenido menor* ve *Sonata, como un Tiento*'da ise bir 20. Yüzyıl bestecisi olarak Rodrigo'nun çağdaş stilini göstermiş olduğu belirtilebilir. Ulaşılan sonuçlardan hareketle, piyano derslerinde eser seçiminde Rodrigo'nun piyano eserlerine yer verilerek, bestecilik stiline tanıtılması ve öğrencinin farklı kültürlerle ilişkin bilgi sahibi olması; Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserindeki sonatları çalışacak veya öğrencilerine çalıştıracak piyano eğitimcilerinin araştırma kapsamında yer alan analizler doğrultusunda eserleri tanımları önerilir.

Anahtar Kelimeler: Joaquín Rodrigo, Piyano, Sonat, Neo-Klasik, Yirminci Yüzyıl, *Cinco Sonatas de Castilla*.

THE DEVELOPMENT OF THE SONATA FORM IN THE HISTORICAL PROCESS: JOAQUIN RODRIGO PIANO SONATA ANALYSIS

ABSTRACT

The aims of the study are to make form and harmonic analysis of Joaquín Rodrigo's sonatas which are in *Album Centenario Piano* book, namely *Sonata, Sonata en fa sostenido menor, Sonata en Re, Sonata como un Tiento, Sonata en La* of *Cinco Sonatas de Castilla*, accordingly to make contribution to piano education repertoire as being a source of information having characteristics of the study guide. In the study, the development of the sonata and the sonata form in the historical process is discussed through different examples, and then Rodrigo's piano sonatas are analyzed. As result, in the form analysis of the

*Bu çalışma, *Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

research, it can be said that his neo-classical approach is seen in the sonatas of Rodrigo, with sonata allegros, lied and tiento form. In the direction of harmonic analysis, *Sonata*, *Sonata en Re* and *Sonata en La* reflects the harmonic structure of classical period sonata allegros; in the harmonic analysis, *Sonata en fa sostenido menor* and *Sonata como un Tiento*, as a 20th-century composer, Rodrigo has shown the contemporary style. Based on the results obtained in the study, it is recommended to practice Rodrigo's piano works in piano lessons to introduce composition style and to have knowledge of different cultures, recognize the sonatas according to the analysis who study sonatas.

Keywords: Joaquín Rodrigo, Piano, Sonata, Neoclassic, 20th century, Cinco Sonatas de Castilla.

GİRİŞ

16. yüzyılda, Rönesans döneminde ortaya çıkan aydınlanma hareketleri doğrultusunda insan sesi odaklı eserler üretilen önceki dönemlerden farklı olarak, çalgı müziğinin ön plana çıkmaya başladığı bilinmektedir. “16. yüzyılda gelişen çalgısal biçimleri dans biçimleri, doğaçlama biçimleri ve sonat biçimleri olarak üç gruba ayırmak mümkündür” (Boran ve Şenürkmez, 2015:70). Seslendirmek/tınlamak anlamında olan *sounare* sözüden gelen sonat kelimesi (Kennedy, 2005:686), 16. yüzyılda yazılmış olan çalgısal eserlerin birçoğunda başlık olarak kullanılmıştır. “Örneğin ilk kez G. Gorzani 1561 yılında Lauta için yazdığı esere *Sonate per luito* başlığını koymuştur” (Cangal, 2011:140).

Bilim, felsefe ve sanat alanındaki yenilikler, takip eden 17. yüzyılda da ilerlemiş, çalgı müziğine de etki ederek yeni biçimlerin ortaya çıkmasını ve var olan biçimlerin gelişmesini sağlamıştır.

On yedinci yüzyılda orkestranın gelişmesi, orkestrada kullanılan çalgıları yapanların daha ileri yapım yöntemleriyle çalışmaları, çalgıcının gitgide eşlik görevinden ayrılıp tek başına ya da çalgı toplulukları içinde çalabilme yetisini kazanması, bestecilerin özellikle çalgılar için artan sayıda müzik yazmaları ve bu müziğe yeni biçimler kazandırmaları, bu çağa daha sonraki yüzyılların müzik evrimi açısından büyük önem kazandırmaktadır. (Mimaroglu, 2006:38).

Bu dönemde sonat, dini karakterde olup kilisede çalınan *Sonata da chiesa* (Kilise Sonatı) ve dans müziği olan *Sonata da camera* (Oda Sonatı) olarak bestelenmiştir. “*Sonata da chiesa* kilise çevresine uygun ciddi karakterde bir eser yapısına sahiptir” (Kennedy, 2005:687). Bir veya birden çok keman ve bas için yazılan sonata da chiesa aynı bir süitin dans bölümleri gibi bölümlerden oluşmaktadır. Ancak temel sonat formunda yazılan Arcangelo Corelli'nin sonata da chiesa eserleri incelendiğinde dans formlarından uzaklaştığı görülmektedir. Corelli'nin Op. 1 & 3 (1681, 1689) sonata da chiesa eserleri çoğunlukta dört bölümden oluşmaktadır.

“Dinsel olmayan performans için yazılmış bir tür solo veya trio sonat olan *Sonata da camera* ise özellikle Arcangelo Corelli'nin eserlerinin arasında yer almaktadır. Bu biçimde, bir açılış prelüdü birbirini ardına gelen dans bölümlerince takip edilmektedir” (Britannica, 2018). Corelli'nin 1685 ve 1692 yıllarında bestelemiş olduğu Op. 2 & 4 eserleri de sonata da chiesa gibi bir veya birden çok keman ve bas için yazılan ve çoğunlukla dört bölümden oluşan oda sonatına örnek eserlerdir. Örneğin Corelli'nin *Sonata da camera* eserinden bir numaralı sonatı Largo ifade edilmiş bir Prelüd ile başlar ve Allegro olan ikinci bölüme bağlanır. Ardından yine Allegro olan kısa bir Courante bölümünü takip eden Allegro Gavotte bölümü ile eser sona erer. Corelli'nin *Sonata da camera* eserinden beş numaralı sonatı ise ağır bir Prelüd bölümünün ardından Allegro devam eden Allemande ile ağır bir Sarabande bölümünün ardından devam eden Allegro bir Gavotte bölümünden oluşmaktadır.

Sonat türünün oluşturulmasında bir diğer önemli isim ise keman, flüt, org, obua, viola da gamba ve çembalo gibi birçok çalgı için sonat yazmış olan Johann Sebastian Bach olmuş, dönemin diğer bestecileri de bu türü benimsemiştir. Domenico Scarlatti ise 550'yi aşkın barok stilde bestelemiş olduğu klavye sonatları ile dönemin önemli bir ismidir. Sonatların çoğu aynı tematik yapının kullanıldığı tek bölümden ve iki bölmeden oluşmaktadır. Sürekli ritmik bir armoni ile süregelen melodiden oluşan

sonatları genellikle gallant stil içermektedir. Scarlatti'den sonra birçok besteci çok bölümlü sonatlar bestelemişlerdir. Daha sonra sonat bölümleri azalmış ancak uzun bir harekete dönüşmüştür. Benedetto Marcello'nun klavye için sonatlar bestelediği sonatları 2, 3 veya 4 bölümlüdür.

Geç barok ve erken klasik dönemde önemli bir isim olan Lodovico Giustini'nin bestelemiş olduğu sonatlar da sonatın tarihsel gelişimi içinde önemli bir yere sahiptir. "Giustini'nin *12 sonate da cimcalo di piano e forte, detto volgarmente di martelletti* (genellikle çekiçli klavye olarak adlandırılan hafif ve yüksek sesli klavye için 12 Sonat), Op.1, 1732 yılında Floransa'da tamamlanan, pianoforte ifadesinin belirttiği bilinen ilk klavye müziğini oluşturmaktadır" (akt. Corneilson, 2016:152).

İtalya'da müzik çalışmaları yapan Giovanni Benedetto Platti, o yıllarda yeni icat edilmiş olan fortepiano'yu öğrenmiş ve flüt, obua ve viyonsel gibi çalgıların yanında fortepiano için de sonatlar bestelemiştir. Klavye sonatlarındaki gelişme artan gelişime doğru ilerleme göstermiştir. "İlk sonatlarında, 1742'de basılan Opus 1'de bazı geleneksel özellikler hala baskındır ve birçok dans müziği ritmi keşfedilebilir" (Badura-Skoda, 2017:280). Sonatları genellikle dört bölümden oluşmaktadır.

17. yüzyıldaki çeşitli bestecilerin sonat başlığı altında besteler yapmış olmalarına rağmen, yalnızca klasik dönemde *piyano sonatı* terimi müzikal kompozisyonun bir ilkesi olarak öne çıkarak, kesin bir anlam ve karakteristik bir form elde etmiştir. Klasik dönemde sonatın gelişmesi çalgı müziğindeki yeniliklerin önünü açmıştır. Klasik dönemdeki piyano repertuarı incelendiğinde piyano eserlerinin büyük bir çoğunluğunu piyano sonatlarının oluşturduğu görülmektedir. Sonatların ilk bölümü klasik dönemde geliştiren sonat formundan oluşmaktadır. İkinci bölüm genellikle ağır tempoda yazılmış şarkı formunu içerir. Üçüncü bölüm ise sıklıkla bir menüet ve ardından gelen son bölüm genellikle bir rondo olarak bestelenir. Bu genellikle Ludwig van Beethoven'ın bestelemiş olduğu piyano sonatlarında görülen bir yapıdır. Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart piyano sonatlarında daha çok ilk bölümün sonat allegrosu; son bölümün rondo, orta bölümün lied veya dans formundan oluşan üç bölümlü yapı kurmuşlardır. Ayrıca bu dönemde Haydn'ın sonata kıyasla daha yalın bir biçim olarak görülen divertimento türünde çok sayıda eser bestelediği ve ilerleyen zamanlarda bu divertimentoların sonat olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Piyano literatürüne büyük katkı sağlamış olan besteci Muzio Clementi yaklaşık 110 piyano sonatı bestelemiş ancak bunlardan ilk bestelediği ve basit düzeyde olan sonatları daha sonra sonatin olarak ayrılmıştır. Clementi'nin piyano sonatları da bölüm sayısı olarak değişkenlik göstermektedir.

Toptaş yapmış olduğu bir araştırmada (2012:1162), Joseph Haydn'ın 52 piyano sonatından dokuzunun iki bölümlü; 42 sonatın üç bölümlü ve bir sonatın da dört bölümlü olduğunu tespit etmiştir. Mozart'ın ise 19 piyano sonatının tamamının da üç bölümlü olduğunu belirtmiş ve Ludwig van Beethoven'ın 32 piyano sonatından altı sonatın iki bölümlü; 14 sonatın üç bölümlü; 12 sonatın da dört bölümlü olduğunu ifade etmiştir.

Beethoven'ın Opus 49'tan iki sonatı ile Opus 54, Opus 78, Opus 90 ve Opus 111 sonatları iki bölümlü sonatlarına örnektir. "Bu iki bölümlü sonatların bazı özgün özellikleri vardır. Her iki bölüm de (majör ve minörde) aynı tonalite veya paralel tonalitededir: Üç sonatın hepsi majör tonalitede ve diğer üç sonat da majör ve minörün paralel tonalitesindedir" (Kim, 2011:19).

Beethoven'ın arkadaşı ve Mozart ile Clementi'nin öğrencisi Johann Nepomuk Hummel piyano için biri yayımlanmamış on sonat bestelemiştir. Akıcı ve incelikli stili ile bilinen Hummel'in piyano sonatlarından ilk beş sonatı ve dokuz numaralı sonatı üç; altı ve sekiz numaralı sonatı dört, yedi numaralı sonatı iki bölümlüdür. Üç bölümlü sonatlarda ilk ve son bölümler canlı karakterde Allegro, Vivace veya Rondo; ikinci bölümler Adagio olarak belirtilmiştir. Dört bölümlü sonatlardan sekiz numaralı sonatta ise ikinci bölüm Menuet, üçüncü bölüm Trio olarak ifade edilmiştir. Almanya doğumlu Danimarkalı besteci Friedrich Kuhlau'nun da piyano sonatlarındaki bölüm sayıları değişiklik göstermektedir. İki, üç, dört ve beş bölümlü sonatları bulunan Kuhlau, Allegro, Andante ve Rondo bölümlerinden oluşan üç

bölümlü Op. 6b Re Majör piyano sonatına, piyanoya eşlik niteliğinde bir alternatif olarak keman partisi eklemiştir.

Clementi'nin öncülük ettiği Londra piyano ekolünün gelişimine önemli katkıları olan Çek besteci Jan Ladislav Dussek, solo piyano için 34 sonat bestelemiştir. Hem piyanist hem besteci olarak piyano tekniğinin gelişimine verdiği önemi piyano eserlerine yansıtan Dussek'i en iyi temsil eden eserleri piyano sonatları olarak bilinmektedir. Sonatları çoğunlukla üç bölümden oluşmakla birlikte sayısal olarak değişiklik göstermektedir.

Klasik dönemden sonra Beethoven'in geç dönem sonatları ile sonat türü romantik dönem özelliklerini taşıyan besteleme stillerine uyarak gelişimini sürdürmüştür. "Romantik besteciler, çeşitli form ve karakterlerin 'sonat' başlığı altında karıştırılmasının en önemli sonuçlarından biri olan evrim çizgisini sürdürmüşlerdir" (Çebi, 2021:47). "19. Yüzyıl bestecileri yenilikçi girişimleri ile parlak motifler ve beklenmedik melodilerle sonat formunu geliştirmişlerdir" (Mohan Kömürçü, 2022:107). Romantik dönem sonatlarında melodik çizgide farklılıklar görülmekte, özellikle armonideki zenginlik dikkat çekmektedir. Sonatların bölümleri incelediğinde örneğin Frederic Chopin'in bestelediği üç piyano sonatının dört bölümden oluştuğu görülmektedir. Op.4 No.1 piyano sonatının ilk bölümü sonat allegrosu formunda olup ikinci bölüm Menuetto, üçüncü bölüm Larghetto ve en uzun bölüm olan son bölüm Finale: Presto'dur. Op.35 No.2 piyano sonatı sonat allegrosu olan Grave-Doppio, Scherzo, Marche funebre ve Finale: Presto bölümlerinden oluşmaktadır. Chopin'in Op. 58 No. 3 ise diğer sonatlarına kıyasla teknik ve müzikal açıdan en zor sonatı olduğu düşünülmektedir. Sonat allegrosu olan ilk bölümü Scherzo: Molto vivace olan ikinci bölüm takip etmektedir. Üçüncü bölüm Largo'dur ve son bölüm Finale: Presto non tanto olarak sona erer. Robert Schumann'a ithaf edilen Liszt'in S. 178 Si Minör Piyano Sonatı ise tek bölümden oluşmaktadır.

20. yüzyıla birlikte sonat çok çeşitli bir hale gelmiştir. Romantik dönemde sonattaki bölüm sayıları ve yapısal gelişmeler doğrultusunda 20. yüzyılda sonat daha genel bir yapıya kavuşmuştur. Sonatın geçirdiği bu evrimler doğrultusunda besteciler tek bölümlüden dört bölümlüye kadar çeşitli formlarda eser üretmişlerdir. Sergei Prokofiev'in bestelemiş olduğu 11 piyano sonatı da bölümler açısından çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Op.1 No.1 piyano sonatı kendinden önceki dönemin romantik geleneğinden etkilenmesinin bir yansıması olarak uzun bir tek bölümden oluşmaktadır. Sonuç olarak sonat hem yapısı hem de müzikal stil açısından 16. yüzyıldan itibaren gelişim göstermektedir.

Sonat Formunun Yapısal Gelişimi

Sonatın bölümlerinden ilk bölüm genellikle *Allegro* olarak ifade edilir ve *Sonat allegrosu* formundadır. Sonat ve sonat allegrosu birbirinden farklı yapılardır. "Sonat terimi senfoni, opera gibi bir türü ifade ederken, sonat allegrosu ise bir formdur; yani farklı bölümlerden oluşan bir eserin tamamının değil, bir bölümünün biçimsel yapısıdır" (Usmanbaş, 1974:111).

Barok dönemde sonat başlığı altında bestelenen çalgısal müzik türünde genellikle ağır bir prelüd bölümü ile çabuk bölümlere bağlanıldığı görülmektedir. Ayrıca yine prelüd niteliğinde iki ağır bölümü takiben iki çabuk bölümden oluştuğu da söylenebilir. 17. Yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar üretken bir yaşam sürmüş olan George Philipp Telemann'ın klavsen eşlikli keman için bestelediği altı sonattan bir numaralı sonat bu duruma örnektir.

Görüldüğü üzere Barok dönemde yazılmış olan sonatların değişen duygulara odaklı bir üslupla zıtlıktan oluşan bir yapıyı sergilediği söylenebilir. Bu iki zıt tema üzerinde oluşan sonat formu klasik dönemle birlikte en yüksek gelişimine ulaşmıştır.

Sonat formu, bir diğer adıyla sonat allegrosu, bir sonatın tema öğelerinin tanıtılarak eserin ana karakterinin sunulduğu en önemli bölümüdür. Sonat allegrosu yalnızca sonat türünün değil, oda müziği eserleri ile senfoni ve konçertoların da birinci bölümlerini oluşturabilir.

Cangal (2011:150)'ın da belirttiği üzere Klasik Çağ sonat formu üç bölmeden oluşur:

1. Sergi (Serim, Exposition) bölümünde, bu bölüme temel olan fikirler tanıtılır.
2. Gelişme (İşleme, Gelişim, Développement) bölümü, ilk bölmede duyulmuş olan fikirlerin işlendiği ve geliştirildiği yerdir.
3. Serginin yinelenmesi (Yeniden serim, Serginin dönüşü, Reexposition) bölümünde, birinci bölmedeki fikirler esas ton egemenliğinde getirilirler. Bir son söz (Codetta ya da Coda) ile birinci bölüm sona erer.

Sonat formunun ilk bölümü olan, eserin ana temalarının sunulduğu sergi bölümü tıpkı bir kompozisyonun, çalışmanın tanıtımına benzer niteliktedir. Sonat formu ilki eserin ana tonalitesinde, ikincisi ise akraba tonalitede devam eden iki temaya sahiptir. İlk tema ana tema, ikinci tema ise yan tema olarak adlandırılmaktadır. Ana tema ve yan tema birbirinden farklı müzikal yapılardan oluşmaktadır. Ana tema etkileyici, belirgin bir yapıda iken yan tema lirik ve akıcı olarak betimlenebilir. Sonat formunun ikinci bölümü gelişme bölümü olarak adlandırılır. Eserin en değişken bölümü olarak ifade edilebilen gelişme bölümünde sergide sunulan temalar işlenir ve genişletilir. Gelişme bölümü bestecinin serginin tematik malzemelerinden beslenerek yeni fikirler ürettiği için aynı zamanda bir doğaçlama özelliği de taşımaktadır.

Sonat formunun son bölümü ise serginin tekrarı olarak adlandırılır. Bu bölüm sergideki iki temanın da bir ifadesi niteliğindedir. Sonatın bitiminde yer alan, eserdeki ana fikirleri yeniden ifade edildiği bir sonuç bölümü işlevindedir.

Klasik stilin oluşmasında büyük bir role sahip olan Haydn'ın önemi senfoni ve piyano sonatları ile kendini göstermektedir. Besteci olarak gelişim sürecinde Carl Philipp Emanuel Bach'ın sonatlarından büyük ölçüde etkilendiği, Mozart ile birbirilerini karşılıklı olarak etkiledikleri bilinmektedir. Haydn'ın basit düzeyde bestelenmiş eğitici nitelikteki ilk ve olgunluk çağındaki son sonatlarında yer alan *gelişme* bölümü ile sonat formu yapısının kurulmasını gerçekleştirmiştir. "Piyano sonatlarına baktığımızda form olarak her birinin diğerinden farklı olduğunu görürüz. Haydn'ın dehası, düşünceler ve bunların yarattığı duygular yerine tonal gelişme ile ilgiliydi" (Bucak, 1996:62). Haydn ayrıca rondo formunu sonatlarında bu kadar sıklıkla kullanan ilk besteci olarak görülmektedir. Sonat formunda yer alan temaları basit gibi görünse de gelişme bölümündeki işleyişler oldukça yaratıcı ve kapsamlıdır. Tonalite dağılımlarının genellikle zorlayıcı olmadığı görülür, hatta bütün bölümleri aynı tonalitede devam eden sonatları mevcuttur.

Haydn'la belli bir seviyeye gelen sonat formu Mozart'a da büyük bir avantaj sağlamış, sonatın belirlenmiş formal yapısı üzerine kendi üslubunu kurmuştur. Mozart'ın piyano sonatlarındaki en büyük başarısının melodik dilindeki kusursuz simetriden kaynaklandığı söylenebilir. Sonat formunun anahatlarının belirlenmesinde, Haydn ve Mozart'ın bestelemiş oldukları sonatlarda temalar arasına yerleştirdikleri köprüler ve bu köprüler ile kadanslar arasında kurdukları bağlantılar etkili olmuştur.

Beethoven ise, sahip olduğu karakteristik üslubu ile Haydn ve Mozart ile genel yapısı kesinleşmiş olan sonat formuna kendine özgü bir karakter kazandırmıştır. Mozart'ın temalarındaki değişkenliklerini ve yalın üslubunu; Haydn'ın ise senfonilerindeki orkestral tınıyı kendi piyano sonatlarına yansıtmıştır. Bununla birlikte kendi yaşantısından yola çıkarak hislerini ve düşüncelerini eklemiş ve romantizm akımının öncüsü olmuştur.

Romantik dönem piyano sonatlarında genellikle ilk bölüm olan sonat allegrosunda *gelişme* bölümünü genişletilerek bir dönüşüm yapılmıştır. "Haydn ve Mozart'ın armonik ve formlar modellerini kendine örnek almasına rağmen, onlarda verilmek istenen bütün müzikal fikirler sergi bölümünde yer alırken, Beethoven'da gelişme bölümü yapıtın kalbi haline gelmiştir. Bunu yaparken besteci, gelişme bölümünü sadece uzatmamış, kendi içinde tekrar yapılandırmıştır" (Aktaş Urgan, 2008:12).

Beethoven'in piyano sonatlarının, onun müzikal cümlelerindeki karşıtlıklar ile adeta bir orkestra eserinin ihtişamına ve derinliğine sahip olduğu söylenebilir. Beethoven, sonatlarında temalarını ana temaların bir parçası veya ana tema ile ilgili olan köprülerle bağlamayı tercih etmiş ve bu sebeple sonat allegrosu içerisindeki bölümler çok kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamıştır. Ayrıca bu temalardan seçtiği motifleri sadece köprülerde değil sonat formunun tamamında da kullanmıştır. Ancak Op.109 ve Op. 110 sonatlarında kesitsel yapıyı kullanmıştır.

Klasik dönem sonrasında Beethoven'in katkıları sonucunda büyük değişim gösteren sonat formu, romantik dönem içinde farklı bestecilerce çeşitli biçimlerde kendini göstermiş ve Franz Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı ile başka bir boyut kazanmıştır. Beethoven'in sonatlarında kullandığı kesitsel yapının kullanıldığı Si Minör Piyano Sonatı yaklaşık 30 dakika süren ve tek bölümden oluşan, kapsamlı bir sonat formudur. Sonatın kapsamlı ve kesitsel yapısı, formal analiz konusunda farklı görüşlerin oluşmasına yol açmıştır. Ancak genel olarak benimsenen görüş dört ayrı bölümden oluşan tek bölümlü döngüsel sonat yapısında olduğu yönündedir. Liszt'in Si minör Sonatı ile görülen bir başka yenilik ise az sayıda kullandığı temel öğeler ile bütün bir kompozisyonun oluşmasını sağlaması olmuştur.

Liszt'in Piyano Sonatı'nın form yapısına benzer nitelikte olan bir başka örnek ise Richard Wagner'in La Bemol Majör Piyano Sonatı'dır. "İki sonat birçok bölümden entegre edilen tek bölümlü olması ile benzer, armonik yapıları açısından farklıdır: Wagner'in sonatı az miktarda kromatizm içeren tonal yapıdadır" (Daysalı, 2016:10).

Romantik dönemde gelişmeye devam eden sonat formuna katkısı olan bestecilerden biri de *döngüsel, çevrimsel* (cyclic) formu kullanması ve bu form ile özellikle Cesar Franck gibi dönemin diğer bestecilerini de etkileyen Chopin'dir. "Chopin'in tek bir düşüncenin ifadesinden kaynaklanan ikinci sonatında, tüm bölümlerin arasındaki tematik ve motifsel benzerlikler, 'cyclique' (çevrimsel) form olarak anılan, sonata bütünlüğünü kazandıran bir yenilik olmuştur" (Cebeci, 2007:68).

Klasik dönem sonat formunun sergi bölümünde çoğunlukla majörde ilgili dominant derecesine, minörde ise ilgili majöre yapılan tonalite geçişine ek olarak "19. yüzyıl sonat formu bölümlerinde, özellikle Franz Schubert ve Johannes Brahms tarafından sıklıkla 'three-key exposition' kullanılmıştır" (Hunt, 2009:65). Sergi bölümünde üç farklı tonalitenin yer aldığı bu kullanımda dominant veya ilgili majöre doğrudan değil başka bir tonalite vasıtasıyla dolaylı olarak geçilir. Bir diğer farklı kullanım ise *four-key exposition*, dört farklı kullanımın sergi bölümünde yer almasıdır. Schubert'in Si Majör Piyano Sonatı'nda görülen bu örnekte Si Majör tonalitesinden Fa Diyez Majör tonalitesine geçilirken Sol Majör ve Mi Majör tonaliteleri kullanılmıştır.

Sonat formunda önemli bir örneği bulunan bir diğer besteci ise Edvard Grieg'dir. Gençlik dönemi yapıtı olan Op. 7 mi minör piyano sonatı lirik pasajların görkemli bölümlere eklendiği yapısı ile piyano sonatı literatüründe önemli bir eser olarak kabul görmektedir.

Romantik dönemdeki gelişmeler ile sonat formuna eklenen fikirler 20. yüzyılda da değişim göstermeye devam etmiştir. 20. yüzyıl döneminde yer alan akımlar ve Klasik dönem sonat formu doğrultusunda besteciler piyano sonatının farklı örneklerini vermişlerdir. Bununla birlikte klasik dönemde olduğu gibi besteciler sayısal olarak piyano sonatına fazla yönelmemiş, döneme damgasını vuran önemli bestecilerinden Arnold Schönberg ve Claude Debussy ise sonat formunun piyanoda bir örneğini vermemiştir.

Yaşamı boyunca piyano literatürüne çok sayıda katkı sağlamış olan Sergei Prokofiev'in kaybolmuş veya bitmemiş olan sonatları haricinde bilinen dokuz piyano sonatı bulunmaktadır. Bu dokuz sonat içerisinde üç ve dört bölümlü sonatlar ile birlikte No.1 ve No.3'ün Liszt'in Si Minör Sonatına benzer nitelikte tek bölümlü olduğu görülmektedir. Prokofiev müziğindeki armonik çeşitliliği ile melodik ve ritmik yapılarındaki zenginliği piyano sonatlarına da yansıtmıştır. "Sinirli, hırçın bir temanın ardından sakin,

içe dönük, sorgulayan, zaman zaman tedirgin atmosfer, aynı zamanda alaycı bir yaklaşım Prokofiev'in eserlerinde karşılaşılan belirgin özelliklerdir" (Gören, 2014: 60).

Geç romantik dönemin sonat formu yapısında örnekler vermiş olan Alexander Scriabin'in ise beş numaralı sonatından itibaren sonat formunun kurallarından çıkarak modern pratikleri sonatlarına yansıttığı bilinmektedir. Scriabin'in piyano için bestelemiş olduğu on sonatın, romantik ve modern müzik pratiklerinin örnekleri niteliğinde olduğu söylenebilir. Beş numaralı sonatından itibaren Scriabin tek bölümlü sonatlar yazmıştır. Sonat yazımına yansıyan yeniliklerden birkaçı; atonal yapı, mistik akor, tristan akor, dominant armoni ve oktatonik dizi olarak sıralanabilir. Scriabin, oktatonik dizi ve Scriabin'in altı numaralı piyano sonatı hakkında Taruskin şunları söylemiştir:

Muhteşem bir becerilikle oktatonik koleksiyonu ele alan Sciriabin olmuştur. Müziğinin son döneminde oktatonik koleksiyon, diatonik armoni ile etkileşime veya triad bağlantılarını vurgulamaz. Aksine, altı numaralı sonatta olduğu gibi üç oktatonik dizi referans koleksiyon olarak hareket eder, geleneksel anlamda fonksiyon olarak tonalitelere benzer. Bir dizi devam ederken, geleneksel yazım kurallarına göre dizi tonalitesi çözümlenmeden oktatonik koleksiyonun dışında yatan tonalitenin her özelliğini donanır, yetmiş ölçüye kadar uzanan bir genişlemede yabancı ses, çarpma gibi az miktarda kromatik süslemelere izin verir. Tonal hareket hissi, bir oktatonik gruptan diğerine yapılan modülasyonlarla elde edilir. Bu, gidişat boyunca ne kadar aşırı yapılsa da her zaman başlangıçtaki aynı oktatonik dizi ile sonlandığı, oktatonizmde bir Scriabin denemesiyle gerçekleşen geleneksel tonal kurallara dayalı, bilinçli bir tekniktir. (Ewell, 2002: 31).

20. yüzyıl bestecilerinden Pierre Boulez'in ise, bestelediği üç piyano sonatının ilk piyano sonatında on iki ton dizi tekniği, üç numaralı sonatında da rastlamsal müzik akımından yansımalar görülmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak, bu yüzyılda ortaya çıkan müzik akımlarının piyano sonatlarında da etkisini göstermiş olduğunu söylemek mümkündür.

Piyano literatürü incelendiğinde Samuel Barber, Béla Bartók, Alban Berg, Arnold Schönberg, Pierre Boulez, Aaron Copland, Chick Corea, Alberto Ginastera, Paul Hindemith, Isaac Albéniz, Charles Ives, Leoš Janáček, Lowell Liebermann, Douglas Lilburn, Nikolai Medtner, Sergei Prokofiev, Alfred Schnittke, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, Alexander Scriabin... gibi bestecilerin sonat formunda eser yazdıkları görülmektedir. Sonat formu 20. yüzyılda da besteciler tarafından önemsenmiş ve bestelenmeye devam etmiştir. Bu dönemin önemli isimlerinden, neo-casticismo stiline temsilcisi olarak bilinen Joaquín Rodrigo'nun da sonat formunda ürettiği eserler dikkat çekmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Joaquín Rodrigo'nun yaşadığı dönem ve coğrafyada gelişen müzik akımları doğrultusunda *Cinco Sonatas de Castilla* isimli piyano sonatlarının form, armonik, teknik ve müzikal analizini yaparak piyano eğitimi repertuarına çalışma rehberi niteliğinde bir bilgi kaynağı olarak katkı sağlamaktır. Araştırmanın, piyano eğitimcilerine ve öğrencilerine form ve armonik analiz ile ilgili bilgi kaynağı olabilmesi yönüyle önemli olacağı ve Türkiye'de Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerinin incelenmesine yönelik yapılan bir çalışma bulunmadığından özgün bir çalışma niteliği taşıyacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Nitel araştırma tekniklerinin kullanıldığı bu çalışmada doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatları incelenmiştir. "Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir" (Karataş, 2015:72).

Çalışma Eserleri

Araştırmanın çalışma eseri olan Joaquín Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eseri, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemleri doğrultusunda, amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. Joaquín Rodrigo'nun

20. yüzyıl kompozisyonel stili ile neo-klasizm akımının birleşiminin bir örneği olan bu piyano sonatları, uvertür niteliğinde bir toccata ve beş sonattan oluşmaktadır. Araştırma kapsamı sonat türü ile sınırlandırıldığından Toccata bölümü analiz edilmemiş, beş sonat çalışma grubunu oluşturmuştur:

1. Sonata
2. Sonata en Fa sostenido menor
3. Sonata en Re
4. Sonata como un tiento
5. Sonata en La

Eserlerin Analizi ve Analiz Yönteminin Geliştirilmesi

Araştırma kapsamında yer alan beş sonatın analizi form ve armoni olmak üzere iki boyutta ele alınmıştır. Eserlerin analizinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri kullanılmıştır.

Sonatların analizinde her eser ayrı ayrı değerlendirilmiş ve ilgili alanyazın incelenerek araştırmacı tarafından geliştirilen tablolarla yorumlanmıştır. Form analizi için Klasik dönem sonat formu yapısı ve öğeleri göz önünde bulundurularak aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 1. Sonat Formu Analizi

Bölüm	Sergi					Gelişme	Serginin Tekrarı				
	Bölme x		Bölme y		Codetta		Bölme x'		Bölme y'		Codetta'
Form Ögesi	Esas Tema	Variş Köprüsü	Yan Tema	Bitiş Teması			-	Esas Tema (c')	Variş Köprüsü'	Yan Tema (d'+e)	
Ölçü Numaraları											

Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserinde yer alan beş sonattan ikisinin sonat formuna uygun olmadığı, şarkı formunda bestelenmiş olduğunun tespiti ile şarkı formu için aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 2. Şarkı Formu Analizi

Form Ögesi	Bölme x	Bölme y
	Cümleler	Cümleler
Ölçü Numaraları		

Sonatların armonik analizi boyutunda eserlerdeki genel armonik yürüyüşler göz önünde bulundurulmuş ve bestecinin kompozisyonel stiline tanımlanabilmesi için önemli olduğu düşünülen Ortaçağ kilise modlarının kullanımı incelenmiştir. Eserlerin armonik analizi için aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 3. Armonik Analiz

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
X	-	-
Y	-	-

Çalışma eserlerinin analizine ilişkin, izlenecek yolun ve kullanılacak analiz biçiminin uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır. Yapılan görüşmeler kapsamında uzmanlara sonatların analiz boyutlarına ilişkin bilgiler verilerek, uygun /uygun değil/ değiştirilmeli ifadelerinin bulunduğu bir form sunularak analiz yöntemini değerlendirmeleri istenmiştir. Uzmanların tamamı geliştirilen analiz yöntemini uygun bulduklarını belirtmiştir.

BULGULAR

Cinco Sonatas de Castilla

I- Sonata

Beş Kastilya Sonat'ın ilk sonatı olan *Sonata*, Klasik dönem sonat allegrosu formunda yazılmıştır. Eserin form analizi Tablo 4'te yer almaktadır.

Tablo 4. Sonata'nın Form Analizine İlişkin Bulgular

Bölüm	Sergi					Gelişme	Serginin Tekrarı				
Form Ögesi	A		B	C	:	-	A'		B'	C'	
	Esas Tema (a+b+c)	Variş Köprüsü	Yan Tema (d+e)	Bitiş Teması (f)	Codetta		Esas Tema (c')	Variş Köprüsü	Yan Tema (d'+e')	Bitiş Teması (f')	
Ölçüler	1-17	18-20	21-28	28-29	30-33	34-61	62-69	70-71	72-79	79-80	81-84

Tablo 4'te görüldüğü üzere *Sonata*'nın sergi bölümü A, B ve C olmak üzere 3 bölmeden ve codettadan oluşmaktadır. 3 cümleden oluşan esas tema, variş köprüsü ile iki cümleden oluşan yan temaya bağlanmıştır. Yan temanın ardından gelen bitiş teması ve 4 ölçülük bir codetta ile sergi bölümü son bulmuştur. Serginin ardından gelen gelişme bölümü 28 ölçü sürmüştür ve devamında esas temanın tekrarı ile birlikte serginin tekrarı bölümüne geçilmiştir. Sergi bölümünde olduğu gibi, serginin tekrarı da A', B' ve C' olmak üzere 3 dönemden oluşmaktadır. Esas temanın tekrarı, variş köprüsü ile yan temaya bağlanmıştır, bitiş teması ve codetta ile eser son bulmuştur.

Tablo 5. Sonata'nın Armonik Yapısına İlişkin Bulgular

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
Esas Tema (a+b+c)	fa# minör	I-V-I-V-I-V
Variş Köprüsü	fa# minör	IV-V
Yan Tema (d+e)	»La Majör	I
Bitiş Teması (f)	»f minör	V
Codetta	»La Majör	I-V
Gelişme	»fa# minör	I-IV-V-VI
	»Mib Majör	I
Esas Tema (c')	»re diyez frijyen	I
	»fa# minör	V
Variş Köprüsü	fa# minör	V
Yan Tema (d'+e')	»Fa# Majör	I-V
Bitiş Teması (f')	»fa# minör	V
Codetta'	»Fa# Majör	III-I

Sonata armonik açıdan incelendiğinde, esas temanın fa diyez minör tonalitesinde I-V-I-V-I-V derecelerine uğramış ve yine aynı tonalitede IV-V derecelerindeki varış köprüsü ile yan temaya bağlanmıştır. Dominant tonalitesi olan La Majörde başlayan yan tema I'inci derecede sürmüş ve fa minör tonalitesi ile bitiş temasına geçilmiştir. Bitiş teması V'inci derecede sürmüş ve codetta ile tekrar yan tema tonalitesine, La Majöre dönülerek sergi son bulmuştur.

Gelişme bölümünde ana tonalite olan fa diyez minöre geri dönmüş ve I-IV-V-VI derecelerine uğranmıştır. Mi Bemol Majör tonalitesi ile son bulan gelişme bölümü re diyez frijyen modu ile duyurulan, esas temanın "c" cümlesinin tekrarı ile serginin tekrarı bölümüne geçilmiştir. Esas temanın "c" cümlesinin tekrarında V'inci derece ile tekrar ana tonaliteye, fa diyez minöre dönmüş ve yine aynı tonalitede varış köprüsü ile yan temaya gidilmiştir. Yan temanın tekrarı Fa Diyez Majör tonalitesinde, I-V derecelerinde duyurulmuş ve ardından bitiş teması fa diyez minör V'inci derece ile codettanın tekrarına bağlanmıştır. Fa Diyez Majör tonalitesinde olan ve III-I derecelerine süren codettanın tekrarı ile eser son bulmuştur.

II- Sonata en Fa Sostenido Menor

İlk sonatla aynı tonalitede yazılmış olan iki numaralı sonat *Sonata en Fa Sostenido Menor*, form ve müzikal yapısı gereği ilk sonattan oldukça farklıdır. Oldukça ağır bir tempoda olan bu sonat ilk temanın geliştirilmesi sonucu ortaya çıkan beş bölümden oluşmuş, şarkı formunda yazılmıştır.

Tablo 6. Sonata en Fa sostenido menor'un Form Analizine İlişkin Bulgular

Form Ögesi	A	B	A ¹	B ¹	A ^{II}
	(a+a')	(b+c+d)	(a ^{II} + a ^{III})	(b ¹ +c ¹ +d ¹)	(a ^{IV} + a ^V)
Ölçüler	1-10	10-23	24-32	33-43	44-57

Sonata en Fa sostenido menor'un form şeması incelendiğinde, eserin 5 bölmeli şarkı formunda yazılmış olduğu görülmektedir. A bölümü, 1-10 numaralı ölçülerde a ve a' cümlelerinden oluşmaktadır. Ardından gelen b, c ve d cümlelerini kapsayan B bölümü A bölümünün dominant derecesinde tekrar eden A¹ bölümüne bağlanmıştır.

A¹ bölümü 24-32 numaralı ölçülerde a^{II} ve a^{III} cümlelerinden oluşmuştur. 33 numaralı ölçüde B bölümünün tekrarı olarak başlayan B¹ bölümünde yer alan b¹, c¹ ve d¹ cümlelerinin ardından tekrar A bölümünün tekrarı A^{II} bölümü gelmiş ve a^{IV} ile a^V cümleleri ile eser son bulmuştur.

Tablo 7. Sonata en Fa sostenido menor'un Armonik Yapısına İlişkin Bulgular

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
A (a+a')	fa# minör	I-IV-I
B (b+c+d)	fa# minör	V-I-V-I-IV
A ¹ (a ^{II} +a ^{III})	fa# minör	V
B ¹ (b ¹ +c ¹ +d ¹)	»Fa Majör/ fa# minör	III-I-V
A ^{II} (a ^{IV} +a ^V)	Fa Majör/ fa# minör	V-I
	fa# minör	I-V-I

Tablo 7’de görüldüğü üzere, eserde başka tonalitelere yönelme yalnızca iki kez yapılmıştır. A bölümü fa diyez minör tonalitesinde başlamış, I-IV derecelerine uğranarak B bölümüne bağlanmıştır. V-I-V-I-IV derecelerinde süren B bölümü V’inci derecede A’ bölümüne bağlanmıştır.

B’ bölümünde V’inci derece ile Fa Majöre geçilmiş, III-I-V derecelerine uğrayarak ana tonaliteye, fa diyez minöre geri dönmüştür. A’ bölümü ise Fa Majör tonalitesinde V’inci derecede başlamış ardından fa diyez minöre I’inci derecede geri dönmüş, V-I derecelerinde bulunarak eser ana tonalitede son bulmuştur.

III- Sonata en Re

Üç numaralı sonat *Sonata en Re*, sonat allegrosu formundadır. İki temanın sergilenişi ve gelişme bölümünde bu iki temanın işlenişinin ardından serginin tekrarı bölümünden oluşan, karakter olarak oldukça renkli ve hareketli yapıdadır.

Tablo 8. Sonata en Re’nin Form Analizine İlişkin Bulgular

Bölüm	Sergi					Gelişme	Serginin Tekrarı				
Form Ögesi	A		B			-	A’		B’		
	Esas Tema (a+a ^I)	Variş Köprüsü	Yan Tema (b+b ^I +b ^{II})	Köprü	Bitiş Teması		Esas Tema (a ^{II} +a ^{III})	Variş Köprüsü	Yan Tema (b ^{II} +b ^{IV} +b ^V +b ^{VI})	Köprü	Bitiş Teması
Ölçüler	1-8	8-20	20-27	28-31	32-45	45-88	88-93	93-97	97-105	106-109	110-127

Tablo 8’de görüldüğü üzere *Sonata en Re*’nin sergi bölümü A ve B olmak üzere iki dönem ve coddettadan oluşmaktadır. Sekiz ölçüden oluşan esas tema “a” ve “a^I” olmak üzere iki cümleden meydana gelmiş ve 13 ölçüden oluşan variş köprüsü ile yan temaya bağlanmıştır. Yan tema da esas tema gibi sekiz ölçüden oluşmaktadır ancak “b”, “b^I” ve “b^{II}” olmak üzere üç cümleden meydana gelmiştir. Yan temanın dört ölçülük bir köprü ile bitiş temasına bağlanmasının ardından sergi bölümü son bulmuştur.

Serginin ardından gelen gelişme bölümü 44 ölçü sürmüştür ve 88. ölçüde esas temanın tekrarı ile serginin tekrarı bölümü başlamıştır. Serginin tekrarı bölümü A’ ve B’ dönemleri ile coddettanın tekrarından oluşmaktadır. “a^{II}” ve “a^{III}” cümlelerinden oluşan esas tema tekrarı, variş köprüsü ile yan temanın tekrarına bağlanmıştır. Yan temanın tekrarı, sergi bölümünden farklı olarak “b^{III}”, “b^{IV}”, “b^V” ve “b^{VI}” cümlelerinden (dört cümle) oluşmaktadır. Yan temanın tekrarı köprü ile bitiş temasına bağlanmış ve eser son bulmuştur.

Tablo 9. Sonata en Re’nin Armonik Yapısına İlişkin Bulgular

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
Esas Tema (a+a ^I)	Re Majör	I
Variş Köprüsü	Re Majör	I-V-I
	»La Majör	I
Yan Tema (b+b ^I +b ^{II})	La Majör	I-V

Köprü	La Majör	I-III
Bitiş Teması	La Majör	IV-V-I
Gelişme	La Majör	V
	»Fa Majör	I-V-I
	»La Majör	V
	»Fa Majör	I-V
	»Do Majör	I
	»Mib Majör	I-V
Esas Tema (a ^{II} +a ^{III})	»Re Majör	I
Varış Köprüsü	Re Majör	V-I
Yan Tema (b ^{III} +b ^{IV} +b ^V +b ^{VI})	Re Majör	I-V
Köprü	Re Majör	I-III
Bitiş Teması	Re Majör	IV-I-V-I

Sonata en Re'nin armonik yapısı incelendiğinde, esas temanın ana tonalitede başladığı ve devamındaki varış köprüsünün aynı tonalitede I-V-I derecelerini dolaşarak La Majör tonalitesine yöneldiği görülmektedir. La Majör tonalitesinde devam eden yan temada I-V derecelerine uğranarak, I-III derecelerinde süren köprü ile bitiş temasına ulaşılmıştır. Bitiş teması da La Majör tonalitesinde devam etmiş, IV-V-I dereceleri ile sergi bölümü son bulmuştur.

Gelişme bölümü incelendiğinde farklı tonalitelere yönelmeler yapıldığı görülmektedir. La Majör tonalitesinde V'inci derece başlayan gelişme bölümünde, Fa Majör tonalitesinde, I-V-I derecelerinde devam etmiştir. Ardından La Majör tonalitesine geçilmiş ve V'inci derecede devam ederek Fa Majöre geri dönmüştür. Fa Majör tonalitesinde I-V derecelerine uğrayarak Do Majöre yönelme yapılmıştır. I'inci derecede devam eden Do Majörün ardından I-V derecelerinde süren Mi Bemol Majör tonalitesinde geçilmiş ve gelişme bölümü bu tonalitede sona ermiştir.

Esas temanın tekrarı ile birlikte ana tonalite olan Re Majöre geri dönüldüğü ve serginin tekrarı bölümünün tamamında başka bir tonaliteye yönelme yapılmadığı görülmektedir. Esas temada "a^{II}" ve "a^{III}" cümleleri I'inci derecede sürmüş ve V-I derecelerinde devam eden varış köprüsü ile yan temaya geçilmiştir. Yan temanın tekrarında "b^{III}", "b^{IV}", "b^V" ve "b^{VI}" cümleleri I-V derecelerinde devam etmiş ve I-III derecelerinde süren köprü ile bitiş temasına geçilmiştir. Bitiş teması IV-I-V-I derecelerinde devam etmiş ve eser sona ermiştir.

IV- Sonata, Como un Tiento

Dört numaralı sonat *Sonata, como un Tiento* incelenirken sonatın ismindeki *como un Tiento*, yani *Tiento gibi* ifadesi dikkat çekmektedir. İlk olarak Portekizce'de *tentos* ifadesi ile vihuelisterin kullanmış olduğu bu terim 16. Yüzyılın sonlarında org için bestelenen bir tür olmuş, 20. Yüzyılda ise bu sonatta olduğu gibi *tiento* ifadesi ile kullanılmıştır. İki tema ve tekrarlarından oluşan sakin yapıda bir sonat olan *Sonata, como un Tiento*, şarkı formunda yazılmıştır.

Tablo 10. Sonata, como un Tiento'nun Form Analizine İlişkin Bulgular

Form Ögesi	A	B	B'	A'
	(a+a'+a ¹ +a ^{III})	(b+b'+b ^{II})	(b ^{III} +b ^{IV} +b ^V +a ^{IV})	(a ^V +a ^{VI})
Ölçüler	1-43	44-62	63-83	83-98

Tablo 10'da görüldüğü üzere *Sonata, como un Tiento*'nun, 4 bölmeli şarkı formunda yazılmış olduğu görülmektedir. A bölümü, 1-43 numaralı ölçülerde a, a', a¹, ve a^{III} cümlelerinden oluşmaktadır. Ardından b, b', ve b^{II} cümlelerini kapsayan B bölümü gelmektedir.

B bölümünün sona ermesiyle 63 numaralı ölçüde b^{III}, b^{IV}, b^V ve a^{IV} cümlelerinden oluşan B' bölümü başlamıştır. 83 numaralı ölçüde A bölümünün tekrarı A' bölümü gelmiş ve a^V ile a^{VI} cümleleri ile eser sona ermiştir.

Tablo 11. *Sonata, como un Tiento*'nun Armonik Yapısına İlişkin Bulgular

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
A	si minör	I-IV-V-I
(a+a'+a ¹ +a ^{III})	»re minör	V
	»mi minör	I-V
B	mi minör	V
(b+b'+b ^{II})	»la minör	I
	»do minör	V-I-V
B' (b ^{III} +b ^{IV} +b ^V +a ^{IV})	do minör	V-I-IV
A' (a ^V +a ^{VI})	»Mi Majör	III-VII-I

Tablo 11'de görüldüğü üzere *Sonata, como un Tiento*'da A bölümü si minör ile başlamıştır. Si minör tonalitesinde I-IV-V-I derecelerine uğranarak 25. ölçüde re minöre geçilmiştir. Re minörde V. derecede devam eden eserde mi minöre geçilmiş ve I-V derecelerinin ardından yan tema başlamıştır.

B bölümü mi minör tonalitesinde V. derecede devam etmiş ve la minöre geçilmiştir. La minörde I. derecenin ardından do minöre yönelme yapılmış, V-I-V derecelerine uğranarak sergi bölümü son bulmuştur. B' bölümü do minörde V-I-IV derecelerinde sürmüştür. B' bölümünün ardından A' bölümü Mi Majör tonalitesinde olmuştur. A' bölümünde III-VII-I derecelerinde dolaşarak Mi Majör tonalitesi I. derecede eser sona ermiştir.

V- Sonata en La

Beş Kastilya Sonatı eserinin son sonatı olan *Sonata en La* hareketli ve görkemli bir yapıda olup sonat allegro formunda yazılmıştır. Sonat formunun 18. yüzyıldaki örneklerine benzer nitelikte ana tema ve yan temanın zıt karakterde yapılandırılması durumundan dolayı, eserin neo-casticismo akımının bir yansıması olduğu söylenebilir.

Tablo 12. *Sonata en La*'nın Form Analizine İlişkin Bulgular

Bölüm	Sergi	Gelişme	Serginin Tekrarı
Form Ögesi	Esas Tema	Yan Tema	Yan Tema

	A	B	A ¹	C :		C ¹
	(a+a')	(b+c+c')	(a+a')	(d+d'+c'')		(d''+d'''+c''')
Ölçüler	1-15	16-33	34-46	47-71 :	72-132	132-158

Tablo 12'de görüldüğü üzere *Sonata en La*'nın sergi bölümü A, B, A¹ ve C olmak üzere dört dönemden oluşmaktadır. Esas tema A, B ve A¹ dönemlerinden oluşarak 1-46 ölçülerini kapsamaktadır. A bölümü 1-15 ölçüleri arasında ölçüde a ve a' cümlelerinden meydana gelmiştir. Devamında gelen B bölümü b, c ve c' cümlelerinden oluşmuş ve ardından A bölümünün tekrarı olan A¹ bölümüne bağlanmıştır. 46 numaralı ölçüde sona eren A¹ bölümünün devamında Yan tema başlamış ve 71 numaralı ölçüde sergi bölümünün sonunda yer alan reprise (tekrar) işareti ile eserin başına dönülmüş ve bölüm tekrar edilmiştir.

Sergi bölümünün ardından 72. ölçüde gelişme bölümü başlamış ve 61 ölçü sürmüştür. 132. Ölçüde sergi bölümünün yan temanın tekrarı olan C¹ bölümü yer almış ve 158 numaralı ölçüde eser sona ermiştir.

Tablo 13. *Sonata en La*'nın Armonik Yapısına İlişkin Bulgular

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
Esas Tema	A (a+a')	La Majör
	B (b+c+c')	La Majör
	A ¹	La Majör
	(a+a')	»Mi Majör
Yan Tema	Mi Majör	I-IV-V-I-V
C (d+d'+c')		
Gelişme	Mi Majör	III-V-VI
	»La Majör	I-V-I
Yan Temanın Tekrarı	La Majör	I
C ¹ (d''+d'''+c''')		

Tablo 13'te görüldüğü üzere *Sonata en La* ana tonalite olan La Majörde başlamış, I-V-I derecelerine devam edip yan temaya geçilmiştir. B dönemi de La Majör tonalitesinde V-I derecelerinde devam etmiştir. B'nin ardından gelen A¹ dönemi La Majör I'inci derecede başlayıp Mi Majör V'inci derecede devam etmiştir. Yan tema Mi Majör tonalitesi I'inci derecede sürmüş ve codaya bağlanmıştır. Sergi bölümü Mi Majör tonalitesinde devam etmiş ve I-IV-V-I-V derecelerine uğrayarak son bulmuştur.

Sonata en La'nın gelişme bölümü sergi bölümünde esas temanın tekrarından itibaren devam eden Mi Majör tonalitesinde başlamış ve III-V-VI derecelerine uğrayarak La Majör tonalitesine geri dönmüştür. La Majör tonalitesinde I-V-I derecelerinin ardından gelen yan temanın La Majör I'inci derecede devam etmiştir. Serginin tekrarı bölümü La Majör I'inci derecede sürmüş ve eser bu derecede sona ermiştir.

SONUÇ

Elde edilen bulgular ışığında Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserinde piyano sonatlarının form analizine bakıldığında, ilk sonatın Klasik dönem sonat allegrosu form yapısına uygun olarak sonat allegrosu formunda yazılmış olduğu görülmektedir. Eserin armonik analizi doğrultusunda sonuç olarak yan temada ilgili Majöre; serginin tekrarında ise adaş Majör tonalitesine gidişi ile Klasik dönem sonat allegrosu formunun armonik özelliklerine uyarak bestecinin neo-klasik tarzını yansıttığı söylenebilir.

İki numaralı sonat olan *Sonata en Fa sostenido menor*'un sonat allegrosu formunda olmadığı, beş bölmeli şarkı formunda yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Armonik yazım konusunda ise Rodrigo'nun bu eserinde fa diyez minör tonalitesinden Fa Majöre geçişi ile bir 20. yüzyıl bestecisi olarak özgür stilini ortaya koyduğu belirtilebilir.

Üç numaralı sonat olan *Sonata en Re* ise, sonat allegrosu formunda yazılmış olup sergi bölümünde dominant tonalitesine geçiş yapılan ve ana tonalitede son bulan bu eserin gerek form gerek armoni yapısından, bestecinin neo-klasik yaklaşımını yansıttığı sonucuna varılabilir.

Dördüncü sonat olan *Sonata, como un Tiento*'nun sonat allegrosu formunda yazılmadığı, dört bölmeli şarkı formunda olduğu tespit edilmiştir. Bu sonatta dört farklı tonaliteye yapılan yönelme ve Mi Majör tonalitesine yapılan modülasyonla bitişin, eserin tonalite bağlamında armonik çeşitliliğini gösterdiği söylenebilir.

Form analizi sonucunda *Cinco Sonatas de Castilla* eserinin son sonatı olan *Sonata en La*'nın sonat allegrosu formunda yazıldığı görülmektedir. Klasik dönem sonat allegrosu form yapısından farklı olarak sergi bölümünde yalnızca esas tema ve yan tema bulunan beş numaralı sonatta, gelişme bölümünün ardından gelen serginin tekrarı bölümünde ise yalnızca yan temanın tekrarı yapılmıştır. Eserde esas tema sonunda dominant tonaliteye yapılan yönelme ve serginin tekrarında ana tonaliteye dönüş ile bu sonatın Klasik dönem sonat allegrosu armonik yapısını yansıttığı görülmektedir.

Sonuç olarak besteci, 1950-1951 yılında bestelemiş olduğu *Cinco Sonatas de Castilla* eserinde yer alan bu sonatlarda kullandığı sonat allegrosu, şarkı formu ve *tiento* biçimi ile neo-klasik yaklaşımını göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş Urgan, B. (2008). *Beethoven son sonatlar op.101- op.111 sonat formunda kırılma* (Tez No. 231434). [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Badura-Skoda, E. (2017). *The eighteenth century fortepiano grand and its patrons*. Indiana University Press.
- Boran, İ., Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği* (3. Baskı). Yapı Kredi.
- Bucak, S. (1996). *Haydn piyano sonatları* (Tez No. 53478). [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Cangal, N.(2011). *Müzik formları* (4. Baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Cebeci, Ö. (2007). *Chopin'in 2. Piyano Sonatı üzerine bir araştırma* (Tez No. 208068). [Yayınlanmamış yüksek lisans eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Corneilson, P. (2016). *J. C. Bach* (2nd Ed.). Routledge Taylor & Francis Group.
- Çebi, D. (2021). *Romantik dönemde piyano sonatı: F. Chopin'in Op.35 No.2 Piyano Sonatı üzerine bir inceleme* (Tez No.684066). [Yüksek lisans uygulama raporu, Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Daysalı, Y. (2016). *The Liszt Piano Sonata In B Minor: A precursor of 20th century tonal progression and compositional techniques* (Tez No.435346). [Master's thesis, Yaşar University. Ulusal Tez Merkezi].
- Ewell, P. (2002). Scriabin's Seventh Piano Sonata: Three Analytical Approaches. *Indiana Theory Review*, 23, 23-67. <https://www.jstor.org/stable/24046537>

- Gören, B (2014). *Prokofiev erken dönem eserlerine genel bir bakış ve ilk üç piyano sonatının irdelenmesi* (Tez No. 372410). [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Guil, D. M. (2014). *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. [Ph. Thesis, Universidad de Córdoba Facultad de Ciencias de la Educación Departamento de Psicología].
- Hunt, G. (2009). The three-key trimodular block and its classical precedents: sonata expositions of Schubert and Brahms. *Integral*, 23, 65-119. <https://www.jstor.org/stable/41219903>
- Jones, D. K. (2001). *The piano works of Joaquín Rodrigo: An evaluation of social influences and compositional style*. [Doctor of musical arts with a major in music, The University of Arizona].
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Kennedy, M. (2005). *Dictionary of Music*. Grange Books: Hoo.
- Kim, J.H. (2011). *A study of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 111, Robert Schumann's Op.6 and Maurice Ravel's Jeux D'eau*. [Master degree, Southern Illinois University Carbondale].
- Küçümen, F. C. (2009). *Joaquin Rodrigo "Fantasia Para un Gentilhombre" ve kaynağı olan Gaspar Sanz'ın altı gitar eserinin karşılaştırılması* (Tez No.239394). [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Marco, T. (1993). *Spanish music in the twentieth century*. Harvard Univesity Press.
- Mimaroğlu, İ. (2006). *Müzik tarihi* (10. Basım). Varlık Yayınları.
- Minor, J.L. (2004). *"Were they truly neoclassic?" A study of French Neoclassicism through selected clarinet sonatas by "Les Six" composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, And Francis Poulenc*. [Doctoral dissertation, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati].
- Mohan Kömürcü, H. (2022). C. Czerny ve C. L. Hanon etüdlerinin Mozart K.545 No.16 Do Majör Piyano Sonatının seslendirilmesindeki destekleyici rollerinin incelenmesi. Kayalar, F. (Ed.), Vol.1. *Eğitim bilimlerinde güncel tartışmalar* (pp. 102-117). Duvar Yayınları. ISBN:978-625-8109-71-9
- Rodríguez, E. M. (2017). *Music criticism and music critics in early Francoist Spain*. Oxford University Press.
- Britannica. (n.d.). Sonata da camera. Retrieved January 1, 2019, from <https://www.britannica.com/art/sonata-da-camera>
- Toptaş, B. (2012). Haydn, Mozart ve Beethoven'in piyano sonatlarına genel bir bakış. *Journal of Academic Social Science Studies*, 5 (8), 1157-1166.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. Milli Eğitim Basımevi.

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 (7.0) 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. Okan ORMANLI

E-MAILS

tojdac@gmail.com

info@tojdac.org

ADDRESS

İstanbul Kültür University

e-mail: tojdac@gmail.com