



Tykhe

Sanat ve Tasarım Dergisi
Journal of Art and Design

E-ISSN: **2667-6818**



DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

SANAT TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ
Faculty of Art Design and Architecture



Tykhe

Sanat ve Tasarım Dergisi
Journal of Art and Design

CİLT 10 > SAYI 18 > HAZİRAN 2025

E-ISSN: 2667-6818



DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

SANAT TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ
Faculty of Art Design and Architecture



Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Düzce University Art Desing and Architecture Faculty

Tykhe

Sanat ve Tasarım Dergisi
Journal of Art and Design

Uluslararası Hakemli e-Dergi
International Peer-Reviewed e-Journal

Tykhe, 10(18)
Haziran June 2025

Kuruluş Established 2016

<https://dergipark.org.tr/en/pub/tykhe>

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

Prof. Dr. Nedim Sözbir, Düzce Üniversitesi Rektörü Rector of Düzce University

EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör Editor in Chief

Dr. Ayşe Nahide YILMAZ, Düzce Üniversitesi

Yardımcı Editörler Deputy Editors

Dr. Özkan IŞIK, Düzce Üniversitesi

Rana ANTEPLİ, Düzce Üniversitesi

Editörler Editors

Dr. Açıyla B. GÖNÜLLÜ, Düzce Üniversitesi

Dr. Burçin BAŞYAZICI, Yeditepe Üniversitesi

Dr. Burcu GÜNAY, Düzce Üniversitesi

Dr. Cemil Deniz KOŞAR, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Dr. Duygu GÖKÇE, Düzce Üniversitesi

Dr. Eda NAZLIMOĞLU, Düzce Üniversitesi

Dr. Evren GÜNEVİ USLU, Düzce Üniversitesi

Dr. Evren SELÇUK, Düzce Üniversitesi

Dr. Fehime Elem YILDIRIM, Düzce Üniversitesi

Dr. Haluk YÜCEL Düzce Üniversitesi

Dr. Hatice ŞAŞMAZ, Düzce Üniversitesi

Dr. Hayri ESMER, Anadolu Üniversitesi

Dr. Kazım Özkan ERTÜRK, Düzce Üniversitesi

Dr. H. Kurtuluş ÖZGEN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Şebnem SÖZER ÖZDEMİR, Düzce Üniversitesi

Dr. Tunç YILDIRIM, Düzce Üniversitesi

Dr. Z. İnci KARABACAK, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

Dr. Zehra Seda BOZTUNALI, Düzce Üniversitesi

Dr. Zülfikar Sayın, Hacettepe Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörleri Technical Editors

Dr. Ayşe Nahide YILMAZ, Düzce Üniversitesi

Dr. Hatice ŞAŞMAZ, Düzce Üniversitesi

Dr. Şirin Kübra Yağmur, Ankara Medipol Üniversitesi

DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

SANAT TASARIM
VE MİMARLIK FAKÜLTESİ



DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

FACULTY OF ART
DESIGN AND ARCHITECTURE

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi Journal of Art and Design

<https://www.dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe>

e-ISSN: 2667-6818

YAYINCI PUBLISHER

Düzce Üniversitesi Düzce University

e-ISSN

2667-6818

İnternet Sayfası Web Page

<https://dergipark.org.tr/en/pub/tykhe>

Basım Tarihi Date of Publication

Haziran June 2025

Yayın Periyodu Publication Period

Yılda iki kez Twice in a year

Kapak Tasarımı Cover Design

Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Tasarımı ve Düzenleme Page Layout and Formatting

Dr. Ayşe Nahide YILMAZ

Dizinler Indexes

TRDİZİN

EBSCO

Yazışma Adresi Corresponding Address

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Üskübü Kampüsü

Çiftapınarlar mah. Türbe sk. No: 7/1 Konuralp/DÜZCE

Tel: +90 380 542 12 64, Fax: +90 380 542 12 97

tykhedergi@duzce.edu.tr

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sayfa Page		
1-19	Türk Sinemasında Fantastik: Adsız Cengaver Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi Fantastic in Turkish Cinema: Analyzing the Movie Adsız Cengaver According to Greimas' Agential Exemplification	Emrah Doğan
20-44	Kimlik ve Temsilin Yeniden İnşası: Yinka Shonibare'nin Postkolonyal Sanat Stratejileri Reconstructing Identity and Representation: Yinka Shonibare's Postcolonial Art Strategies	Hanife Neris Yüksel
45-70	PTT Pul Müzesi'nin Yeniden İşlevlendirilmesi ve İç Mekân Yönlendirme Grafiklerinin Analizi A Reading on the Interior Directional Graphics of the PTT Stamp Museum with Its New Function	Gizem Büke Öztürk Bayram Armutcı
71-90	Sürrealist Bir Otoportrenin Göstergebilimsel Açıdan Çözümlemesi: Frida Kahlo ve Suyun Bana Verdikleri Semiological Analysis of a Surrealist Self Potrait: Frida Kahlo and What the Water Gave Me	Çiğdem Özdemir
91-116	Sessiz Kitap İllüstrasyonlarında Anlatı Biçimleri Narrative Forms in Silent Book Illustrations	Emine Nilüfer Üstündağ Elif Sarıgüzmen
117-141	Emin Alper Sinemasında Biçem: Kurak Günler The Cinematic Style of Emin Alper: Burning Days	Kenan Diler Nergiz Karadağ Toktaş
142-167	Sanat ve Mekân: Duvar Resmi, Ortam Odaklı Sanat ve Mekâna Özgü Sanat Arasındaki Kavramsal Farklılıklar Art and Space: Conceptual Differences Between Mural Art, Environmental Art and Site-Specific Art	Erdem Oğuz
168-192	Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi To Document with Movement: The Organisation of Movement in Suha Arın's Documentaries	Hakan Aytekin Mehmet Köprü
193-219	Duvarın İki Yüzü: Kamusallığın Yapısal dönüşümü Bağlamında Graffiti ve Sokak Sanatını Yeniden Düşünmek The Two Faces of the Wall: Rethinking Graffiti and Street Art in The Context of The Structural Transformation of The Public Sphere	Rasim Sarıkaya

220-238	Temsil Sanatlarında Brecht Estetiği ve Eleştirel Bilincin Yeniden İnşası Brechtian Aesthetics and the Reconstruction of Critical Consciousness in Representational Arts	Orkun Öngen
239-256	Stoa Felsefesine Eleştirel Bir Yaklaşım: Gladatör Filmi A Critical Approach To Stoic Philosophy: The Movie Gladiator	Çağan Bir
257-285	Tekno-Feodalizm Perspektifinden Sinema Sektöründe Üretken Yapay Zekâ Teknolojisinin Analizi Analysis of Generative AI Technology in Cinema Industry from a Techno-Feudalism Perspective	Bahadır Kapır
286-306	Belgesel Sinemada Kapitalist Sistem Eleştirisinin Yeni Biçimci Okuması: Samsara Neoformalist Reading of the Critique of the Capitalist System Criticism in Documentary Cinema: Samsara	Kurtuluş Özgen Oya Tong
307-327	Sanat ve Grafik Tasarımda Bitcoin ve Nostr ile Özgürleşen Taraflar Participants Liberated by Bitcoin and Nostr in Art and Graphic Design	Mustafa Akman

Editörden...

Bu sayımızla birlikte EBSCO veritabanında taranan dergiler arasına girdiğimiz bilgisini paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Akademik ve bilimsel veritabanlarında yer alan bir dergi olma hedefimiz doğrultusunda işimize ciddiyetle sarılıyor ve bunun sorumluluğuyla daha nitelikli yayınlara ulaşmak için çaba gösteriyoruz. 2025 Haziran sayımızın farklı bir tasarımla yenilenmesi, editör kurulumuzun güncellenmesi, makale sonlarına beyanlar bölümünün eklenmesi gibi değişiklikler bu çabanın bir sonucu. Uygulamaya geçtiğimiz bir diğer değişiklik ise, hakem listemizin yılın son sayısında toplu olarak verilmesi olacak. O yüzden, bu sayımızda bir hakem listesi yer almıyor. Keyifli okumalar dileğiyle.

Editorial...

We are pleased to announce that with this issue, our journal has been included in the EBSCO database. In line with our goal of becoming a journal indexed in respected academic and scientific databases, we continue to pursue our work with dedication and a strong sense of responsibility, striving to achieve higher-quality publications.

The redesign of our June 2025 issue, the renewal of our editorial board, and the addition of a *Declarations* section at the end of each article are among the outcomes of this ongoing effort. Another newly implemented change is that the list of peer-reviewers will be published collectively in the final issue of each year. Therefore, a reviewer list is not included in this issue.

We wish you a pleasant and insightful reading experience.

Dr. Ayşe Nahide YILMAZ



Türk Sinemasında Fantastik: Adsız Cengaver Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi

Fantastic in Turkish Cinema: Analyzing the Movie Adsız Cengaver According to Greimas' Agential Exemplification

 Emrah Doğan^a

^a Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 
edogan@beu.edu.tr

Öz

Dilbilimciler bir anlatıyı anlamak için genellikle iki yöntem kullanırlar: Bunlardan biri V. Propp'un geliştirdiği sözdizimsel metot, diğeri de Levi-Strauss ve Greimas gibi yapısalcıların geliştirdiği paradigmatik metottur. İlk yöntem bir anlatıdaki işlevler üzerine odaklanırken, ikincisi işlevlerin altında yatan derin yapıları çözümler. Propp'un masallar için belirlediği otuz bir işlevi, Greimas eyleyenler olarak adlandırır. Greimas karakterlerin ne olduğuyla değil, ne yaptığıyla ilgilenir ve eylemlerin altındaki derin yapı üzerinde durur. Greimas'ın bu çözümlemesinden hareketle fantastik anlatılar derinlemesine çözümlenebilir. Fantastik anlatılar yapısı gereği masallar, efsaneler ve mitolojilerden beslenir. Sinemada bir tür olan fantastik filmler de Greimas'ın yöntemiyle incelenebilir. Bir dönem Yeşilçam sinemasında B-filmleri kategorisinde bulunan fantastik veya tarihi fantastik olarak adlandırılan filmler bu grupta ele alınabilir. Mevcut çalışma, Türk sinemasında fantastik olarak değerlendirilen Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı *Adsız Cengaver* (1970) adlı filmi Greimas'ın oluşturduğu bu paradigmatik çerçevede çözümlemiş ve bu filmin derin alt yapısını açığa çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: A. J. Greimas, anlatı, eyleyenler, fantastik filmler, Yeşilçam sineması.

Abstract

Linguists generally use two methods to understand a narrative: The syntactic method developed by V. Propp and the paradigmatic method developed by structuralists such as Levi-Strauss and Greimas. While the first method focuses on the functions in a narrative, the second analyses the deep structures underlying the functions. Greimas calls the thirty-one functions that Propp identified for fairy tale as actants. Greimas is not interested in what the characters are, but what they do and emphasizes the deep structure underlying the actions. Based on this analysis of Greimas, fantastic narratives can be analyzed in depth. Fairy tales, legends and mythologies feed fantastic narratives. Fantastic films, a genre in cinema, can also be analyzed with Greimas' method. The so-called fantastic or historical fantastic films, which were once in the category of B-movies in Yeşilçam cinema, can be considered in this group. The present study analyses the film *Adsız Cengaver* (1970) directed by Halit Refiğ, deemed fantastic to Turkish cinema, within this paradigmatic framework created by Greimas and reveals the deep substructure of this film.

Keywords: A. J. Greimas, narrative, actants, fantasy films, Yeşilçam cinema.

Atf için Cite as: DOĞAN, E. (2025). Türk sinemasında fantastik: *Adsız Cengaver* filminin Greimas'ın eyleyensel örnekçesine göre çözümlemesi *Tykhe*, 10(18), ss. 1-19.



Fantastik filmler, kurmacanın hâkim olduğu hayali dünyalarda geçen anlatılardır. Gerçekliğe çok az değinen fantastik filmler içerisinde efsaneleri, masalları ve mitolojileri barındırır ve eski anlatılara göndermede bulunur. Fantastik filmlerin izleyicisine nasıl bir ideoloji verdiği tartışılır olmakla birlikte, izleyicinin bilinçaltının derinliklerine yolculuk yapmasına da olanak sağlar. Ancak bu tür anlatılar söylemsel ideolojik bir çözümlemeye imkân verse de altında yatan temel-derin yapıyı anlamak ve anlamlandırmak için göstergebilimsel yapısal bir çözümlemeyle irdelemek gerekmektedir. Bu anlamda, bu incelemede A. J. Greimas'ın göstergebilimsel yapısal metodolojik çözümlemesi kullanılmıştır. Greimas metodolojisinde, V. Propp'un aksine, karakterlerin ne olduğuyla değil ne yaptığıyla ilgilenir. Propp, masalların anlatı yapısını analiz edip görünür karakterler ve onların rollerine (kahraman, kötü adam vb.) odaklanırken, Greimas ise anlatıyı daha soyut ve anlamsal yapılar içinde analiz eder (Schleifer, 2017, ss. 110-111). Eyleyen, cümledeki özne, nesne ve yüklem gibi temel işlevleri belirli bir sözdizimiyle ilişkilendirir. Bu ilişkilendirmede, yüklem anlatının merkezinde yer alır ve işlevsel bir ilişkinin sonucunda ortaya çıkar (Greimas ve Courtes, 1982, s. 5). Aynı zamanda Greimas oluşturduğu göstergebilimsel dörtgen ile anlatıların altında yatan temel-derin yapıyı açığa çıkarır. Onun bu yönteminden hareketle, klasik anlatı yapısında hemen her türden filmler çözümlenebilir.

1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sineması endüstrisinde iç pazara yönelik hemen hemen her türde birçok film yapılmıştır. Bunlardan kimileri belirli sinema tartışmaları çerçevesinde büyük ölçekli filmler olmakla birlikte, başka ülkelerin sinemalarından uyarlanan Yeşilçam tipi hızlı içerikler de üretilmiştir. Masallar, efsaneler ve mitolojilerden beslenen filmlerin yanı sıra, ana akım sinemanın sıkça kullandığı temalar doğrultusunda da eserler vermiştir. Aynı zamanda bazı Türk filmleri, ana akım sinemanın popüler yapımlarından esinlenerek ya da uyarlanarak çevrilmiştir (Altay, 2019; Çetin Erus, 2020; Mahmut, 2025).

Yeşilçam sinemasının altın döneminde (1960'lı ve 1970'li yıllarda) fantastik filmler seyircilerin ilgisini çekmiştir. Bu dönemde üretilen fantastik yapımlar sadece eğlence amacı taşımamakta, aynı zamanda çevrildiği dönemin toplumsal yapısına dair önemli mesajlar da içermektedir (Scognamillo ve Demirhan, 2005, ss. 8-9). Bu araştırma, fantastik sinemanın anlatı yapısını ve mitik mesajlarını bu dönemde üretilen Halit Refiğ'in (1970) *Adsız Cengaver* filmi üzerinden incelemekte, A. J. Greimas'ın göstergebilimsel yaklaşımını kullanarak anlatı yapısı ve göndermeleri analiz etmektedir. Greimas'ın yöntemi, anlatıdaki anlamın nasıl üretildiği ve karakterlerin eylemlerinin nasıl bir yapı oluşturduğunu anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu yöntemle, filmin karakterlerinin eylemleri ve motivasyonları üzerinde derinlemesine durulmuş,

ilişkiler ve çatışmalar detaylı bir şekilde ele alınarak izleyiciye iletilen mesajlar çözümlenmiştir. Fantastik filmler, genellikle gerçeklikten uzaklaşarak izleyiciye alternatif bir dünya sunmakta ve toplumsal değerleri sorgulama imkânı tanımaktadır. Olay örgüsü ve çeşitli temalar aracılığıyla izleyicinin zihninde yer eden unsurlar, filmdeki fantastik öğelerin nasıl kullanıldığının incelenmesiyle temel-derin yapı açığa çıkarılabilir.

Fantastik filmlerde tasvir edilen alternatif gerçekliklerin etkisini anlamak ve derin anlatı yapılarını keşfetmek için yüzeysel anlatıların ötesine uzanan bir inceleme yapılması gerekmektedir. Araştırmacılar, anlatı analizi ve tematik değerlendirme gibi yöntemler kullanarak filmlerdeki göstergeleri, karakter ilişkilerini ve olay örgüsü inşasını ortaya çıkarabilirler. Ancak David Bordwell'in (1985) de belirttiği gibi, bir sinematik hikâye anlatım estetiği çoklu düzeylerde işlenerek ideolojiyle harmanlanır (s. 30). Bu filmler, eğlence değerlerinin ötesinde analiz edildiğinde, toplumsal normları yansıtan ve yeniden şekillendiren kültürel eserler olarak işlev gördükleri ortaya çıkar. Fantastik filmler, mitik yapılar ve sembolik dille olan ilişkisi sayesinde kolektif kaygıları ve özlemleri keşfetmek için bir araç olarak hizmet eder. Henry Jenkins'in (2006) de ifade ettiği gibi, medya tüketimi pasif değildir; izleyiciler metinlerarası etkileşim yoluyla anlamı aktif olarak müzakere eder ve sinematik anlatıların kültürel söyleme nasıl katkıda bulunduğunu gösterir (s. 62).

Sözlü ve yazılı kültürlerin uzun evrim sürecinde, en eski anlatı türleri olan efsaneler, masallar ve mitolojiler, günümüzdeki çeşitli anlatı biçimleriyle derin bir etkileşim içindedir. Sinema, oyun, tiyatro, resim, bale gibi modern sanat formları, köklerini bu eski anlatı geleneğinden alır ve onunla sürekli bir ilişki içerisinde. Bu ilişki, anlatının evrensel ve yapısal özelliğiyle izah edilebilir (Güngör, 2022, s. 23). Bu anlamda, disiplinlerarası bir sanat formu olan sinema da bünyesinde sözlü ve yazılı anlatı türlerinin izlerini barındırmaktadır. Sözlü ve yazılı kültürden beslenen sinemada bir öykü anlatısının nasıl kurulduğu ve oluşturulan anlatı yapısının altında yatan derin anlamların çözümlenmesi sinemayı anlamak adına önemlidir. Sinemanın miras aldığı öykü anlatma çabası, zaman ve mekân içinde gelişen, neden-sonuç ilişkisine bağlı olayların zincirini anlatan bir anlatı türüdür. Genellikle bir durumla başlar, ardından bir dizi değişim ve olay yaşanır; sonuç olarak yeni bir durum ortaya çıkar ve bu durum öykünün sonunu oluşturur. Öykü ile ilişkimiz, değişim ve istikrar, neden ve sonuç, zaman ve mekân projesini anlamamıza dayanır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 75). Bir anlatıyı anlamak için dilbilimciler, anlatı verilerini incelemek için sözdizimsel ve paradigmatik olmak üzere iki temel model geliştirmişlerdir. Sözdizimsel modeller, doğaları gereği olayların sıralı bir biçimde analiz eder. Yong Wang ve Carl W. Roberts'a (2005) göre, örneğin Propp, Rus halk hikâyeleri üzerine yaptığı klasik analizde, otuz bir anlatı işlevinden oluşan bir anlatı grameri önermiştir; bu işlevler, hikâyenin içindeki karakterler tarafından sıralı bir şekilde gerçekleştirilir. Bu model, hikâyenin sözdizimsel bileşenlerinin nasıl yapılandırılabilirliğini gösterir ve incelenen

hikâyelerin biçimsel özelliklerini anlamak için kullanılır. Ancak, sosyologlar genellikle belirli bir hikâye türünün temel dizilimini anlamakla kalmaz, aynı zamanda bu dizilimlerin neden farklılık gösterebileceğini de açıklamak isterler. Bu nedenle paradigmatik modeller, olay dizilerinin altında yatan istikrarlı bir yapıyı bağlamsal bir yaklaşımla çözümler. Yapısalcılar, örneğin Levi-Strauss ve Greimas, sözdizimsel yapıların paradigmatik derin yapılar tarafından üretildiğini savunurlar. Onlara göre, yüzeydeki sözdizimsel yapılar anlamı üretmek için yeterli değildir ve anlatı analizi semantik düzeyde başlamalıdır. Bu nedenle, paradigmatik bir model oluşturmak analizde bir temel olarak hizmet edebilir (2005, ss. 54-55). Bu anlamda bu araştırmanın amacı ve önemi disiplinlerarası bir sanat formu olan sinemanın sözdizimsel bileşenlerinin dışında olay dizilerinin altında yatan istikrarlı bir yapıyı bağlamından koparmadan çözümlemek ve daha sonra yapılacak çözümlemeler için hem örnek olmak hem de sonraki çözümlemelere zemin oluşturmaktır.

Sinemanın anlatısal yapısını ve istikrarlı örüntülerini çözümleme çabası, farklı film türlerinin gelişimi ve evrimini anlamayı da beraberinde getirir. Özellikle belirli ekonomik ve endüstriyel dinamiklerin etkisiyle şekillenen film türleri, olay dizilerinin nasıl yapılandığı ve seyirciyle nasıl etkileşime geçtiğini anlamak açısından önemli ipuçları sunabilir. Bu türlerden biri de 1930'larda Amerikan film endüstrisinde yaşanan krizler sonucu olarak yükselişe geçen B-filmleridir.¹

1930'larda Amerikan film endüstrisinde yaşanan krizler sonucu hızla yükselişe geçen B-filmleri çoğunlukla hızlı ve çabuk yapılan western ya da aksiyon içerikli filmlerin oluşturulmasına yol açmıştır (Schatz, 2008, s. 259). Türk sinemasında da -endüstri yapısı Amerikan film endüstrisine benzememekle birlikte- toplumunun talepleri doğrultusunda B-filmler olarak adlandırılan kategoride hızlı içerikler üretilmiştir. Özellikle Yeşilçam'ın altın çaığında Türk sinemasında beklenmedik bir değişim yaşanmıştır. Büyük bütçeli ve popüler yapımların yanı sıra, genellikle göz ardı edilen B-tipi filmler de önem kazanmıştır. Bu filmler, genellikle düşük bütçeli ve amatörce üretildiği için eleştirilmiş, ancak zamanla kendi izleyici kitlesini bulmuştur. Fantastik türdeki bu yapımlar, sınırlı imkânlarla hayata geçirilirken, bazen doğu masallarından bazen de Hollywood'un ünlü eserlerinden esinlenmiştir. Ancak bu filmlerin cesur ve yaratıcı yanı, zamanla onları kült bir statüye taşımıştır ve Türk sinemasının erken dönemlerinde bile bu tür yapımların ortaya çıkışı oldukça dikkat çekmiştir (Sevindi, 2015). Scognamillo ve Demirhan'a (2005) göre, Türk sineması endüstrisindeki yapısal sorunlar ve mali kısıtlamalar nedeniyle B-filmleri var olmuştur. Fakat fantastik türün yeniden canlanmasıyla birlikte, Türk sinemasındaki B-filmleri Batı'daki örneklerine daha da yaklaşmış, bazen onları taklit etmiş, bazen de uyarlamış ve belirli türlerde çeşitli denemelerde

¹ B-filmler, ucuz ve çabuk üretilen filmlerdir. Bu filmler, ilk kez ABD'de 1930'ların başındaki ekonomik buhran döneminde ortaya çıktı. İzleyiciler sınırlı bütçelerine karşılık daha fazla içerik talep ettiklerinde, çift bilet ile bir film fiyatına iki film sunulması sağlandı. Bunun sonucunda, büyük film (A-filmi olarak adlandırılıyordu) ile birlikte bir ikinci film (B-filmi) gösterilmeye başlandı (Hayward, 2012, s. 65).

bulunmuştur. İç içe geçen ve dizi formatına dönüştürülen bu yapımlar, 1960'lar ve 1970'lerin B-filmlerinin üretim ve pazarlama koşullarından kaynaklanan sınırlılıklarla beraber beklenmedik sürprizlere de yol açmıştır: Çetin İnanç'ın (1982) yönettiği *Dünyayı Kurtaran Adam* filminde George Lucas'ın (1977) *Yıldız Savaşları* filmine ait görüntülerin kullanılması gibi. Bununla birlikte Türk sinemasında tarihi fantastik türü, daha geniş üretim imkânları ve oyuncu kadrosundan yararlanarak en verimli şekilde işlenmiştir. Ancak, B-filmleri kategorisinde bu filmler ele alındığında, tarihsel olaylar ya da tarihsel gibi gösterilmeye çalışılan hikâyeler, genellikle düşük bütçeli ve düşük kaliteli setlerde, tutarsız kostümlerle ve basit dekorlarla sunulmuştur (2005, s. 11). Bu anlamda bu çalışmayı sınırlayan nokta Türk sinemasında efsaneler, masallar, mitolojiler ve yabancı film uyarlamalarından beslenen B-filmleri kategorisinde sınırlı sayıda üretilen fantastik ve tarihi fantastik türü filmler oluşturmaktadır. Bu sınırlılığa rağmen, bu çalışmanın evrenini Türk sinemasındaki filmleri kapsarken, örneklem olarak 1960 ve 1970'li yıllarda çekilmiş fantastik ya da tarihi fantastik türde değerlendirilen Halit Refiğ'in (1970) yönettiği *Adsız Cengaver* filmi seçilmiştir.

Fantastik Filmlerin Anlatı Yapısı

Fantastik filmler, gerçekliğin çok az temsil edildiği ya da hiç temsil edilmediği hayali dünyalarda geçen filmlerdir. Masallardan, mitlerden veya efsanelerden türetilen bu filmler büyülü, mitolojik ve olağanüstü unsurlar içerir ve fiziksel yasaları aşan sonsuz olasılıklara sahiptirler. Fantastik filmlerdeki ana karakterler insanüstü yardım gerektiren mistik bir deneyim yaşarlar. Bununla birlikte, Oxford'un *Film Çalışmaları* sözlüğüne göre, doğalcılığı veya gerçekçiliği hedeflemeyen, ancak sinemasal yollarla imkânsız, alternatif veya büyülü dünyalar yaratan ve keşfeden fantastik filmler, -psikanalitik film teorisinde kullanılan fantezi kavramından farklı olarak- kendi başına bir tür olmaktan ziyade, hem edebi eşdeğerleriyle hem de filmle ilgili olarak animasyon, bilim kurgu ve korku gibi türlerle olan biçimsel ve tematik yakınlıkları açısından ele alınmalıdır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 154). Biçimsel ve tematik yakınlıkları ile diğer film türleriyle ele alınan fantastik filmlerin izler kitlesine nasıl bir ideoloji aşlamaya çalıştığı da film çalışmaları alanında önemli bir tartışma konusudur. Bu alanda yapılan çalışmalar şunu göstermektedir ki, fantastik filmler, genellikle bilinçaltımızın derinliklerine doğru bir yolculuk sunar. Bu filmler, sıradan yaşamın ötesindeki dünyaları keşfetmemize ve içsel arayışlarımızı dışavurarak bastırdığımız duyguları ve düşünceleri ifade etmemize olanak tanır. Fantezi, hayalgücünün sınırlarını zorlar ve bize gerçekliğin ötesinde bir perspektif sunar. Ancak fantastik filmler sadece kişisel keşiflerle sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal ve ideolojik mesajlar da içerirler. Ana akım Hollywood sinemasında, heteroseksüel ilişkiler ve aile yaşamı genellikle merkezi bir konu olarak işlenir. Bu tür filmlerde, aile kurumunun önemi ve gücü vurgulanır ve heteronormatif idealler genellikle tekrarlanır. Dolayısıyla, fantastik filmler sadece bireysel düşlerimizi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal normları ve ideolojileri de yansıtır. Ancak, bu filmler aynı zamanda mevcut düzeni sorgulama ve değiştirme potansiyeline de sahiptir. Bu durum izleyicilere, kendi gerçekliklerini yeniden değerlendirme ve alternatif düşünme

fırsatı sunar (Hayward, 2012, s. 133). Bunun yanı sıra, fantastik filmleri muhafazakâr ideolojiler teknofobi ve distopiyi modernleşme ve kolektifleşmeye ilişkin korkutucu imgeler olarak izleyiciye yansıtırken, liberaller ve radikaller ise aynı motifleri muhafazakâr kapitalist ve eril iktidarın gizli amaçları ve değerlerine hamle yapmak için kullanmıştır (Ryan ve Kellner, 1997, s. 376). Bununla birlikte, klasik anlatı yapısına sahip fantastik türlerin ana teması, toplumsal düzenin ıslahı ve mevcut statükonun meşrulaştırılmasıdır. Bu yaklaşımda, bireyin toplumsal ve cinsel özgürlüğünün ancak yasa ve aile kurumları aracılığıyla sağlanabileceği fikrini savunulur ve aileyi kutsanır (Abisel, 1995, ss. 65-66).

Fantastik filmler geleneksel sinemasal anlatımından farklı olarak, izleyicileri alternatif bir gerçekliğin içine çekmek için sıklıkla doğrusal olmayan bir anlatım ve belirsiz çözümler kullanırlar (García, 2013, s. 17). Bu anlamda, fantastik filmlerde kullanılan farklı anlatım stratejilerini, mekânsal düzenlemelere, karakter dinamiklerine ve tematik belirsizliklere odaklanarak inceleyebiliriz.

Fantastik filmlerin en temel özelliklerinden biri, mekânsal hikâye anlatımına dayanmalarıdır. Karakter odaklı olay örgüsünü vurgulayan geleneksel anlatıların aksine fantastik filmler, genellikle dış dünya inşasını merkezi bir anlatı aracı olarak kullanır. Hayali ve gerçeküstü manzaraların inşası, anlatının ilerleyişinin temelini oluşturur (Aziz vd., 2022). Mekânsal hikâye anlatımının dışında fantastik filmler sıklıkla doğrusal olmayan ve parçalı zaman çizelgeleri de içermektedir. Dünya sinemasında Çin fantastik filmlerine baktığımızda, zaman döngüleri ve geri dönüşleri izleyicilere bir oyuna benzeyen katmanlı bir deneyim ve hikâye anlatımı sunar (Zheng vd., 2024, s. 7). Aynı zamanda bu filmler, izleyicinin algısını manipüle ederek gerçeklik ve illüzyon arasındaki ayrımı zorlaştırır (Church, 2006). Bu filmlerdeki karakterler genellikle psikolojik veya varoluşsal dönüşümler geçirerek anlatının belirsizliğini pekiştirir. Bu anlamda, birçok fantastik filmde kahramanlar doğaüstü varlıklarla etkileşimleriyle tanımlanır ve inanç ile inançsızlık bir gerilim yaratır (Rainey, 2019). Mekânsal manipülasyon, zamansal çarpıtmalar ve karakter belirsizliğine dayanan anlatı yapısıyla fantastik filmler, gerçeklik ve fanteziyi harmanlayarak ve doğrusal olmayan bir anlatı yöntemi kullanarak izleyici algısına meydan okurlar.

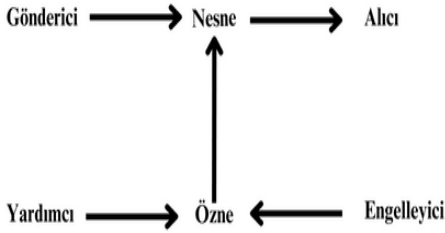
A. J. Greimas'ın Eyleyensel Çözümlemesi

Bir klasik anlatı türü olan fantastik filmlerin izleyiciye verdiği derin anlamların çözümlenmesi için göstergebilimsel bir yaklaşım benimsemek gerekmektedir. Bu yaklaşım, filmdeki sembollerin, imgelerin ve anlatı unsurlarının incelenmesini sağlayarak karakterlerin içsel çatışmalarını, tematik derinliklerini ve toplumsal yansımalarını anlamamıza yardımcı olur. Böylece fantastik dünyanın ötesinde gerçek hayata dair eleştiriler ortaya konabilir.

Fantastik filmlerin incelenmesi ve temel ile yan anlamların derinlemesine çözümlenebilmesi için göstergebilim önemli bir yok göstericidir.

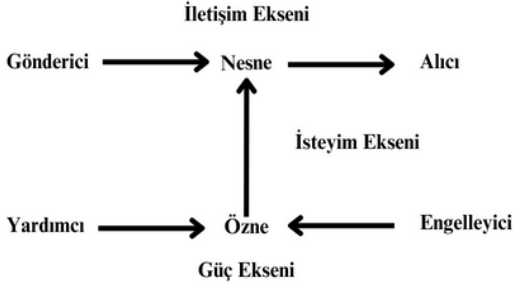
Göstergebilimin amacı, sadece dilde açıkça ifade edilmiş anlamları değil, aynı zamanda insan deneyiminde doğrudan hissedilen ve etkilenilen anlamları da anlamak ve açıklamaktır. Bu nedenle göstergebilim, hem dilbilim etkilerinden kurtulmuş hem de biçimsel yaklaşımlardan korunarak geliştirilmiştir. Aksi halde biçimsel bir yaklaşım, örneğin uzamsal veya müzikal göstergeleri sadece dışsal özellikleriyle tanımlamakla kalır, gerçek anlamı ve deneyimi gözardı eder (Rifat, 2014, s. 336). Ancak A. J. Greimas'ın eyleyensel örnekçesi ile fantastik bir anlatının dışsal özelliklerinin dışında yatan gerçek anlam ve deneyime dair bir çözümleme yapılabilir.

A. J. Greimas, dilbilim, mantık, Rus biçimcilik ve yapısal budunbilimin kazanımlarını bir araya getirerek göstergebilimi insanın iç dünyası ve anlamıyla ilgilenen bir bilim dalı olarak geliştirmeyi amaçlamıştır. Onun odak noktası, somut gerçeklerden ziyade insan düşüncesi ve imgelemine dayalı soyut yapıları araştırmaktır. Onun bu çabası, anlama süreçleri ve dizgeleri üzerinde yoğunlaşarak farklı göstergebilim dallarının (edebiyat, tiyatro, müzik, sinema vb.) yanı sıra farklı söylem türlerinin (bilimsel, edebi, sözlü vs.) anlamını ve belirginleşmesini irdeleyen bir üst bilim olan genel göstergebilimin gelişimine katkıda bulunmaktadır (Yücel, 2012, ss. 218-219). Bu anlamda Greimas, Rus biçimci Viladimir Propp'un halk masallarında otuz bir işlev saptayıp kahramanların bu işlevlere göre eylem alanlarını tanımlayarak yedi tür kahraman tanımlamasını eyleyen sorunu olarak ele alıp yandaki grafiği oluşturmuştur (Grafik 1).



Grafik 1. Eyleyensel örnekçe (Yücel, 2005, s. 148).

Bir anlatıda, olayların merkezinde genellikle belirli roller üstlenen bireyler veya soyut kavramlar yer alır. Greimas, bu rollerdeki aktörleri eyleyenler olarak tanımlar ve onları farklı kategorilere ayırır. Eyleyenler çoğunlukla insan olsa da bazı anlatılarda toplum zenginlik, şeref ya da namus gibi soyut unsurlar da bu rolü üstlenebilir. Bir eyleyenin karmaşık bir kişiliğe sahip olması gerekmez, önemli olan içinde bulunduğu bağlam ve ilişkiler doğrultusunda belirli bir anlam kazanmasıdır. Aynı zamanda anlatının akışı boyunca eyleyenin tutumu değişebilir ve hatta farklı roller üstlenebilir. Ayrıca, aynı işlevi birden fazla karakter paylaşabilir. Örneğin engelleyici rolü tek bir figüre ait olmak zorunda değildir, bir grup tarafından da yerine getirilebilir. Bu tür durumlara ortak eyleyen denir. Eğer anlatı birbirine bağlı birden fazla hikâyeden oluşuyorsa, bu daha karmaşık bir yapı oluşturur. Böyle durumlarda, bir karakter bir anlatıda özne veya kahraman konumundayken, başka bir anlatıda gönderici olarak karşımıza çıkabilir. Bu anlamda Greimas, karakterleri kimlikleriyle değil üstlendikleri işlevlerle değerlendirir ve eyleyenleri üç temel karşıtlık ekseninde altı sınıfa ayırır: İsteyim ekseninde özne ile nesne, iletişim ekseninde gönderici ile alıcı, güç ekseninde ise yardımcı ile engelleyici yer alır (akt. Kıran ve Kıran, 2007, ss. 272-273).



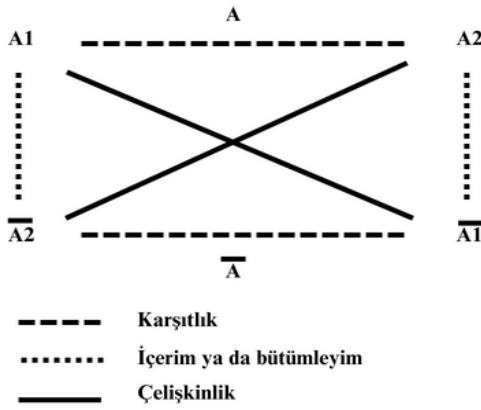
Grafik 2. Greimas'ın eyleyensel sınıflandırması (Kıran ve Kıran, 2007, s. 273).

Burada kullanılan *özne* ve *nesne* terimleri dilbilgisel anlamda değil, anlatının içeriğine göre kullanılmaktadır. Özne genellikle önemli eylemlere katılan başkahramanı temsil ederken, nesne ise kahramanın elde etmeyi istediği somut veya soyut hedefi ifade eder. Bu hedefler bir hazineyi bulmak, birini baştan çıkarmak, bir ülkeyi terk etmek, bilgi edinmek veya bir hastalıktan kurtulmak gibi çeşitli şekillerde olabilir. Anlatının başlangıcından sonuna kadar süren anlatı izlencesi, genellikle bir öznenin nesneyi araması veya peşinde koşması şeklinde gelişir. Özne, genellikle bir eksiklik hissettiği veya bir hedefe ulaşmak istediği

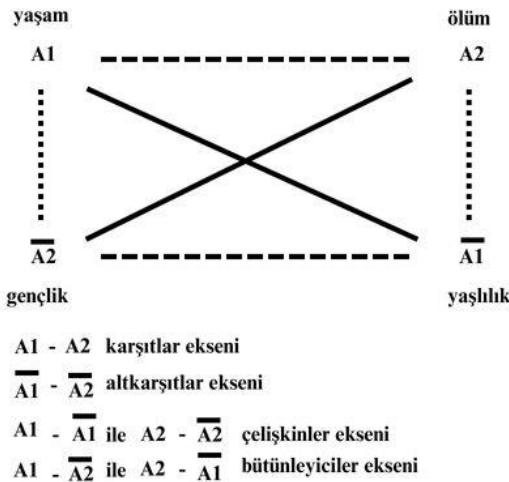
nesneyi bulmaya veya elde etmeye çalışır. Bu nesne, kaybolmuş bir kişinin bulunması, kaybedilen bir yeteneğin yeniden kazanılması, sağlığın geri kazanılması gibi bir eksikliğin giderilmesini de ifade edebilir. Özne ile nesne arasındaki ilişki, genellikle *isteyim eksenini* üzerinde yer alır. Gönderici (G), genellikle özneyi eksik olan bir şeyi aramakla görevlendirir ve sonunda onu ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Temelde, gönderici özneyi belirli bir eylemi gerçekleştirmesi için görevlendirirken, alıcı (A) ise bu eylemden fayda sağlar. Ancak zaman zaman özne, bu göndericiye bağımlı olmaksızın kendi isteği ve kararıyla eyleme geçebilir. Eylemi tamamladıktan sonra kendini ödüllendirebilir. Nadiren de olsa özne gerçekleştirdiği eylemi beğenmeyerek kendini cezalandırabilir. Bir anlatıda, özne için kolaylaştırıcı bir rol üstlenen yardımcı(lar) ile onun amacını engelleyen engelleyici(ler) bulunabilir. Yardımcılar özneye güç verirken engelleyiciler bu gücü zayıflatmaya veya ortadan kaldırmaya çalışırlar. Bu karakterler bazen bireyselleşmiş kahramanlar olmayabilir; aksine, cansız veya insan olmayan varlıklar da bu rolleri üstlenebilirler. Örneğin, aşılabilir bir vadi, bir hastalık veya bir savaş özneyi engelleyen bir etken olabilir; beklenmedik bir haber, bir köprü, para veya bir bilgi ise yardımcı rolünü üstlenebilir (Kıran ve Kıran, 2007, ss. 273-284). Greimas karşıtlık oluşturacak şekilde birleştirdiği bu çiftlere (özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici) *eyleyen* demektedir; çünkü bir anlatıda rolleri üstlenen kişi ya da nesneler, yapısal açıdan psikolojileri ya da karakteriyle değil, yaptıkları eylem nedeniyle önemlidirler. Bir kızla evlenmek isteyen bir erkeğin serüveni anlatan bir öyküde erkek özne, kız nesne rolündedir. Bu anlamda bu işte öznenin yana olanların tümüne destekleyici, olmayanlara da engelleyici olarak değerlendirilmektedir (Moran, 2020, ss. 195-196).

Greimas, bir anlatının temelinde üç ana boyutun bulunduğunu belirtir: Yüzeysel boyut, sözdizimsel anlatı boyutu ve temel anlamsal boyut. Yüzeysel boyut, bir anlatının dilsel ve biçimsel dışavurumunu ifade eder ve belirli dilbilgisel ve biçimsel kurallara tabidir. Anlatıcı bu kurallara uyduğunda metin kapalı, uymadığında ise açık olabilir. Kapalı metinler, alışılmış kalıpları tekrar eden ve okuyucu için daha erişilebilir olan metinlerdir. Açık metinler ise, alışılmış kalıplara uymayan ve okuyucuyu zorlayan metinlerdir. Sözdizimsel anlatı

boyutu, metinlerin olay örgüsü veya kurgusuyla ilgilidir. Masallar, polis romanları ve Hollywood filmleri gibi geleneksel metinler genellikle kapalı olarak kabul edilirken, olayların sırasız anlatıldığı veya zamanla ilgili atlamaların bulunduğu metinler açık olarak değerlendirilir. Temel anlamsal boyut, diğer iki boyutun ötesindeki derin anlamı ifade eder. Metinler, yaşamın temel karşıtlıklarına dayalı olarak dünya ve yaşamla ilgili derin anlamlar taşır. Bu anlamda, kültürel eserler insanın bireysel ve toplumsal varoluş sorunlarıyla ilgilidir ve bu sorunlar derin yapıda yatar. Anlatıcı, bu derin yapıdaki temel karşıtlıkları yüzeysel anlatıda biçimsel seçimlerle temsil eder ve okuyucuya kendi algısını sunar. Bu dönüşümün başarıyla gerçekleşmesi, anlatıcının yeteneği, teknik bilgisi ve derin içgörüsüne bağlıdır (Erkman Akerson, 2015, ss. 177-180). Greimas bütün bu çözümlemeleri göstergebilimsel dörtgende



Grafik 3. Göstergebilimsel dörtgen
 (Yücel, 2005, s. 137).



Grafik 4. Göstergebilimsel dörtgen örneği
 (Yücel, 2005, s. 138).

biraraya getirmekte ve tartışmaktadır. Onun tartıştığı bu model, mantıksal ve anlambilimsel ilişkilerin biraraya getirildiği bir modeldir. Ona dayanarak bir göstergebilimsel dizgeyi ele alırsak: A terimi bir anlambilimsel eksen olarak kabul edilir ve bu eksen A teriminin tam zıddı olan bir karşıt terim belirir. Daha sonra, içeriğin şekil düzeyinde, A1 ve A2 olarak adlandırılan iki karşıt göstergebirimcikler olarak kabul edilir. Bu durumda, A terimi, A1 ve A2 terimlerini bir araya getiren karmaşık bir göstergebirimcik olarak kabul edilir. Bu bağlamda, anlamlandırmanın temel yapısı yandaki grafikte gösterilmektedir (Grafik 3).

Bu bağlamlar hakkında daha fazla açıklama yapmak gerekirse, karşıtlık ilişkisi, yaşam/ölüm, erkek/dişi, bulmak/yitirmek gibi aynı anlambilimsel eksen üzerinde bulunan ve birbirini zorunlu olarak gerektiren iki karşıt terim arasında ilişkilendirilir. Çelişkinlik ilişkisi ise, yaşama/yaşamama, yitirme/yitirmeme gibi uzlaşmaz terimler arasında ortaya çıkar. İçerim veya bütümleyicilik ilişkisi ise, olasılık/belirsizlik, av/savaş gibi aynı düzlemde bulunan terimler arasında kurulur (Yücel, 2005, ss. 136-137).

Grafik 4'te sunulan göstergebilimsel dörtgende, yaşam ve ölüm temel zıt göstergebirimlerdir. Buna ek olarak, gençlik ve yaşlılık, yaşam ve ölümün alt karşıtlarını oluşturmaktadır. Yani, yaşam ile yaşlılık ve ölüm ile gençlik arasında bir çelişki varken, yaşam ile gençlik ve ölüm ile yaşlılık birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Bu göstergebilimsel dörtgen ile herhangi bir anlatının

temel zıt göstergebirimler üzerinden, altkarşıtları, çelişkileri ve bütünleyicileri açığa çıkarılarak çözümlemesi yapılabilir.

Adsız Cengaver (1970) Filminin Eyleyensel Örnekçeye Göre Çözümlemesi

A. J. Greimas'ın anlatı kuramına dayanan eyleyenlerin rolleri ve bu rollerin işlevlerine baktığımızda eyleyenler genellikle insan olsalar da soyut kavramlar da bu rolleri üstlenebilir. Greimas eyleyenleri, özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici olarak kategorize eder. Özne eylemlere katılan başkahramanı temsil ederken, nesne öznenin ulaşmak istediği hedeftir. Gönderici özneyi bir göreve yollarken, alıcı bu eylemden faydalanır. Özne yardımcılarının desteğiyle güçlenebilirken, engelleyiciler öznenin hedefe ulaşmasını zorlaştırır. Bu rollerdeki karakterler bireysel kahramanlar olabileceği gibi cansız varlıklar da olabilir. Greimas bu eyleyensel rolleri yapısalcı bir bakış açısıyla değerlendirir ve bir anlatıda önemli olan karakterlerin psikolojik durumları değil, yaptıkları eylemlerdir (Greimas, 1987, s. 114). Bu anlamda, Greimas'ın eyleyenlerin işlevlerine göre *Adsız Cengaver*² filmini özne-nesne, gönderici-alıcı ve yardımcı-engelleyici kategorileri çerçevesinde çözümlenebilir.

Özne-Nesne. Filmin temel öznesi Adsız Cengaver'dir. Filmde eksikliği gidermek için arayışa çıkan ve becerileriyle saldırganı yenen de Adsız Cengaver'dir. Anlatının sonunda adı Adilhan olan Adsız Cengaver'in aradığı nesne adalettir. Adaleti Buharalı Başvezir Cabbar'ı yenmesiyle sağlayacaktır. Ancak anlatının başında Başvezir Cabbar hakkında bir bilgiye sahip değildir. Cabbar hakkında edinilen bilgi, üvey annesi ve babasının öldürülmesi, kız kardeşinin onun adamları tarafından kaçırılması ve intikam almak için çıktığı yolda esir düşmesi sayesinde elde etmiştir. Esir alınan Adsız Cengaver'in boynundaki madalyon, kim olduğunu öğrenmesi için nehre sepetle bırakılırken öz annesi Esma Sultan tarafından verilmiştir. Cabbar, Adsız Cengaver'i öldürmek üzereyken madalyonu görür ve zorla sahip olduğu Esma Sultan'dan olan oğlu olduğunu öğrenir. Cabbar bu bilgiyi paylaştığında, Adsız Cengaver'in hem öz annesi hem de üvey annesi, babası ve kız kardeşinin intikamını alarak adaleti sağlayacağına dair inancı güçlenir.

Gönderici-Alıcı. Esma Sultan filmde gönderici (G), Adsız Cengaver alıcıdır (A). Esma Sultan'ın babası Emir Mahmut'un bedeninden ayrılan kellesi bir kehanette bulunur: Kehanette, Başvezir Cabbar'ın öz oğlu tarafından

² Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı *Adsız Cengaver* (1970) filminin hikayesi Buhara'da geçmektedir: Buhara'da Başvezir Cabbar Emir Mahmut'un kellesini uçurtur. Emir'in kızı Esma Sultan'a zorla sahip olur. Emir Mahmut'un bedeninden ayrılan kellesi bir kehanette bulunur. Kehanete göre, Başvezir Cabbar oğlu tarafından öldürülecektir. Esma Sultan hamile kalır. Bir oğlan çocuk doğurur. Onu Cabbar'dan kurtarmak için bir sepete koyup nehre bırakır. Sepetin içindeki çocuk bir balıkçı ailesi tarafından bulunur. Başvezir Cabbar Esma Sultan'ı nehirde boğar. Yıllar sonra boynunda Emir Mahmut'un tuğrasını taşıyan çocuk sahilde oynarken bir şişe bulur. Şişenin içinde 500 yıl kapalı kalmış olan devasa bir cin çıkar. Cin ilkin çocuğu öldürmek ister ama sonradan ona yenilmez bir kılıç hediye eder. Adsız Cengaver yenilmez kılıcıyla Başvezir Cabbar'ın kellesini uçurur.

öldürüleceği söylenmektedir. Cabbar, Emir Mahmut'un kızı Esmâ Sultan'a zorla sahip olur ve bir erkek çocuğu olur. Kehaneti bilen Cabbar, Esmâ Sultan'dan olan oğlunu öldürmek ister. Esmâ Sultan da oğlunu Cabbar'dan kurtarmak için nehre sepetle bırakır.³ Nehre sepetle bırakılan bebeği, geçimini balıkçılıkla sağlayan bir aile bulur. Balıkçılıkla uğraşan aile bebeğe bir isim vermezler; çünkü onun hayat yolculuğunda gerçek kimliğini ortaya koyacaklarına inanmaktadırlar. Bu anlamda, Adsız Cengaver'in Başvezir Cabbar'dan intikam almak için yola çıkması anlık ya da rastgele bir karar değildir. Bu kararı, üvey annesi ve babasının öldürülmesi ile kız kardeşinin Cabbar'ın adamları tarafından kaçırılması yüzünden bilerek ve isteyerek almıştır. Çıktığı yolculukta, Cabbar'ın baskıcı otoritesini yıkar ve halk tarafından adı Adilhan olarak anılır. Adının Adilhan olması ise *adaleti* sağladığının bir göstergesidir.

Yardımcı-Engelleyici. Adsız Cengaver'e yardım eden ilk kişi onu nehre bırakan annesi Esmâ Sultan'dır. Bunun yanı sıra nehirde onu bulan ve büyüten üvey annesi, babası, kız kardeşi, nehir kenarında dolaşırken bulduğu şişede esaretten kurtardığı Cin⁴ ve Cabbar'ı bulmak için Buhara'ya yola çıktığında karşısına engel olarak çıkan ve ona yenilen Altın Ay'dır. Anlatıdaki engelleyiciler ise, Cabbar'ın adamları, Buhara'da saraydaki cadı, Kör Hasım ve eşkiya tayfası⁵ ile Cabbar'dır.

Tablo 1. *Adsız Cengaver* filminde eyleyenlerin oyuncular ve işlevlerine göre durumu.

EYLEYENLER	Gönderici	Nesne	Alıcı	Özne	Engelleyici	Yardımcı
OYUNCULAR	Esmâ Sultan	Cabbar'a ilişkin bilgi, seçilmiş kişi olduğuna inanç	Adsız Cengaver	Adsız Cengaver	Cabbar, Cabbar'ın adamları, Buhara'da Saraydaki Cadı, Kör Hasım ve eşkiya tayfası	Esmâ Sultan, üvey annesi, babası ve kız kardeşi, Cin ve Altın Ay
EYLEYENSEL İŞLEVLER	Eksikliği belirten kişi	Eksikliği duyulan şey	Cabbar ile ilgili bilgi eksikliğini gideri ve seçilmiş kişi olduğuna inanır.	Kahraman	Buhara'da baskı gören halk, Buharalı kadınlar ve kızlar, Altın Ay, Gülnaz ve Adsız Cengaver için	Adsız Cengaver için

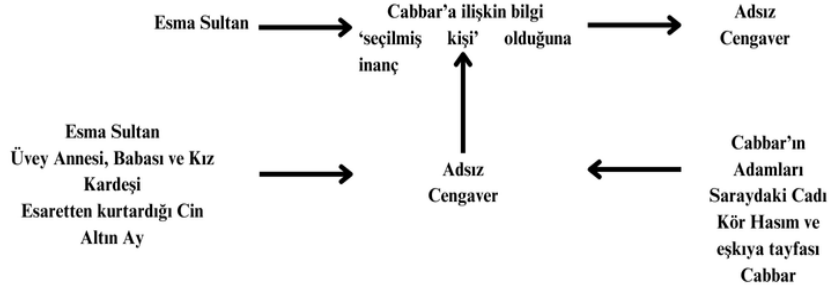
³ Esmâ Sultan'ın Cabbar'ı nehre bırakması Kur'an-ı Kerim'e bir göndermedir. Kur'an-ı Kerim'de Kasas Suresi'nin 7. ayetinde, "Musa'nın annesine vahy ettik: Çocuğu emzir. Onun öldürülmesinden korktuğun vakit onu deryaya bırak. Hem korkma ve üzülme! Çünkü biz onu tekrar sana vereceğiz ve kendisini peygamberlerden yapacağız" (*Kur'an-ı Kerim ve Meali*, 1993, s. 385).

⁴ Esaretten kurtarılan cin karakteri, Antoine Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nda geçen Alaadin'in Sihirli Lambası anlatısına bir göndermedir.

⁵ Kör Hasım ve eşkiya tayfası, Antoine Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nda geçen Ali Baba ve Kırk Haramiler anlatısına bir göndermedir.

Bu durumda Adsız Cengaver açısından eyleyensel örnekçe şu şekilde oluşturulabilir:

Grafik 5. Adsız Cengaver'in eyleyensel örnekçesi



Bir anlatıda özne ve nesne arasındaki ilişkiye baktığımızda, genellikle anlatının başında özne ne nesneyle beraberdir ne de ondan ayrıdır. Özne ve nesne arasındaki bu ilişki (öznenin nesneye ayrı veya bağlı olması karşıtlığı) anlatı sözcesini oluşturur. Anlatı sözcesi de ikiye ayrılır: durum sözcesi ve edim sözcesi. Durum sözcesinde durağanlık ve bir nitelik ön plandayken, edim sözcesinde hareket ve bir eylemin gerçekleşmesi söz konusudur. Durum sözcesi de ikiye ayrılır: bağlaşımsal durum sözcesi ve ayrışimsal durum sözcesi. Bağlaşımsal durum sözcesinde bir öznenin belirli bir niteliğe sahip olması veya bir nesneyi elinde bulundurması, ayrışimsal durum sözcesinde bir öznenin belirli bir niteliğe sahip olmaması veya bir nesneyi elinde bulundurmamasıdır. Aynı zamanda edim sözcesi, bağlaşımsal ve ayrışimsal durum sözceleri arasında bir dönüşümü de içermektedir. Edim sözcesinde bağlaşımsal durumdan ayrışimsal duruma ya da ayrışimsal durumdan bağlaşımsal duruma geçiş söz konusudur (Yücel, 2005, ss. 151-152).

Filme Esma Sultan açısından baktığımızda, nesnenin elde edilmesi (yani adaletin sağlanması) için Cabbar'ın ortadan kaldırmak gerekmektedir. Esma Sultan'ın bakış açısından filmde birinci nesneye ulaşılmış ve adalet sağlanmıştır. Filme anlatı sözcesindeki özne ve nesne arasındaki ilişki çerçevesinde baktığımızda, Adsız Cengaver elde etmeye çalıştığı nesneden (Cabbar'a ilişkin bilgi ile *seçilmiş kişi* olduğuna dair bilgi ve inançtan uzak olduğu için) bir ayrışimsal durum sözcesi söz konusudur. Ayrışimsal durum sözcesi filmin sonunda Esma Sultan ve diğer yardımcıların yardımlarıyla edindiği bir dizi edimlerle bağlaşımsal hale gelmiş ve nesneyi (adaleti) elde etmiştir. Bu açıdan baktığımızda filmde Adsız Cengaver edim öznesi (ayrışimsal durumdan bağlaşımsal duruma geçiş) konumuna gelmiştir.

Greimas'ın eyleyensel çerçevesinde anlatılar değerlendirildiğinde, her anlatının başlangıç durumundan bitiş durumuna doğru ilerleyen dinamik bir dönüşüm sürecinde olduğu görülebilir. Bu süreçte, eyleyenlerin sadece sabit roller üstlenmekle kalmadığı, aynı zamanda işlevlerini ve kimliklerini de sürekli

olarak yenilediği dikkat çeker. Anlatının her anında, bir eyleyen diğer eyleyenleri dönüştürmeye çalışırken kendisi de önemli evrimler geçirmektedir. Bu etkileşimler ve dönüşümler anlatıyı etkiler ve anlatı başlangıçtaki gibi değildir. Bu anlamda, bir anlatının yalından karmaşıklığa doğru nasıl değiştiğinin gözlemlenebilmesi için sözdizimsel yapısı üzerinde durmak gerekmektedir.

Adsız Cengaver'in Sözdizimsel Yapısı

Anlatının sözdizimsel yapısı, anlatıların alabileceği farklı biçimlerin anlaşılmasına yardımcı olan belirli kurallara bağlı örnekleri ifade etmektedir. Bu örnekler arasında halk masalları, dinsel öyküler veya reklam metinleri gibi çeşitli türler yer alabilir. Yani sözdizimsel yapı, özne ve nesne arasındaki ilişkiyi belirleyen durum sözcüğü ile bu durumu değiştiren ve dönüştüren edim sözcüğünün mantıksal etkileşiminin temel yapısını ortaya koymaktadır. Bu anlamda, bir anlatıyı çözümlemede kolaylık sağlayan sözdizimsel yapı dört aşamadan oluşmaktadır: Sözleşme ya da eyletim, edinç, edim, tanınma ve yaptırım (Kıran ve Kıran, 2007, s. 304).

Sözleşme ve Eyletim (Başlangıç Durumu). Bu aşamada, gönderici, anlatı sözdiziminde dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi belirli bir amaç doğrultusunda etkiler ve yönlendirir. Bu süreçte, gönderici ile özne arasında bir sözleşme yapılır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 305). Bu anlamda filme baktığımızda, Esmâ Sultan (Gönderici) Cabbar'ı ortadan kaldıracak eksikliği dile getirir: *seçilmiş kişi* aranmaktadır. Adsız Cengaver (Özne), Cabbar ile ilgili bilgi eksikliği içerisindedir.

- a) İlk gönderici Esmâ Sultan, sonra adı Adsız Cengaver olan bebeği sepetle nehre bırakır. Nehirde çocuğu bulan balıkçı ailesi ile Adsız Cengaver'i Cabbar'a götüren izleni başlar.
- b) Cabbar'ın adamları bilinçsizce Adsız Cengaver'in üvey annesi ve babasını öldürüp kız kardeşini kaçırdıkları iletişime geçer.

Edinç (Nitelendirici Deneyim). Bu ikinci aşamada, öznenin göndericiyle yaptığı sözleşmeye uygun olarak gerekli işlemleri yapabilmesi, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirebilmesi ve bir eyleme geçebilmesi için ihtiyaç duyduğu yetenekler ve bu yetenekleri kazandığı süreç ele alınır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 305). Filmde Cabbar'ın adamları, Adsız Cengaver'in üvey annesini ve babasını öldürür ve kız kardeşini kaçırdıkları. Bunun üzerine Adsız Cengaver (Özne), Cabbar'dan intikam almak ister ve kendi iradesiyle harekete geçer. Nehir kıyısında bulduğu bir şişeden esaretten kurtardığı Cin, ona bir kılıç verir ve dövüş ustalığını kazanmasını sağlar. Böylece Adsız Cengaver, Cabbar'ı bulmak için gerekli yetenekleri edinmiş olur. Ayrıca Adsız Cengaver'e yardımcı olan Altın Ay, nesneyi (adaleti sağlama) elde edebilmesi için gerekli bilgi ve gücü toplamasında destek olmuştur.

Edim (Temel Deneyim). Bu aşamada, bir durum sözcesinden başka bir durum sözcesine geçerken özne kazandığı kipsel edinçten faydalanarak dönüştürücü işlemleri gerçekleştirir. Öznenin isteği, gücü ve bilgisi bir araya gelerek eylemin gerçekleşmesini sağlar. Edinç aşamasında özne kendisine yardımcıları bulabileceği gibi engelleyicilerle de karşılaşabilir. Eğer engelleyiciler etkili olursa, özne edim aşamasına geçemez ve dolayısıyla nesnesine ulaşamaz (Kıran ve Kıran, 2007, s. 306). Filmde Cabbar, Başvezir Hurşit Mervani'nin kızı Gülnaz'ı elde etmeye çalışır. Bu durumdan haberdar olan Başvezir Hurşit Mervani kızı Gülnaz'ı alarak kaçırır. Cabbar'ı arayan Adsız Cengaver ile Gülnaz'ın yolları bir çölde kesişir. Gülnaz rüyasında kurtarıcı (seçilmiş kişi) olarak Adsız Cengaver'i görür. Rüyasında gördüğü kişi olan Adsız Cengaver'in resmini tezgahdaki kilime işler. Gülnaz bu bilgiyi babası Hurşit Mervani ile paylaşır. Cabbar'ın peşine düşen Adsız Cengaver ile Gülnaz'ın yolları ayrılır. Cabbar'a bağlı olan soyguncu çetesi Kör Hasım ve tayfası tarafından Gülnaz kaçırılır. Başvezir Hurşit Mervani ölmek üzereyken Adsız Cengaver tarafından bulunur. Hurşit Mervani, sarayın cadısı tarafından kendisine verilen yüzük ile kızı Gülnaz'ın nerede olduğunu görebildiğinin bilgisini Adsız Cengaver'e verir. Adsız Cengaver yüzüğü alıp soyguncu çetesini takip ederek Gülnaz'ı Cabbar'ın elinden kurtarır ve saldırganları yenilgiye uğratır.

Tablo 2. Filmin anlatı şeması

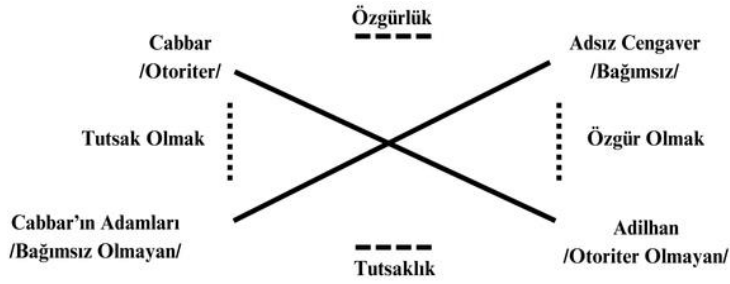
ÖYKÜ				
BAŞLANGIÇ DURUMU	1. Sözleşme ya da Eyletim	2. Edinç	3. Edim	4. Tanıtım ve Yaptırım
	<i>Yaptırmak</i>	<i>Yapmanın Oluşu</i>	<i>Oldurum</i>	<i>Olmanın Durumu</i>
	Adsız Cengaver, Cabbar ile ilgili bir bilgi eksikliği içerisindedir. Cabbar'ı alt edecek 'seçilmiş kişi' aranır. Esmâ Sultan'ın Cabbar'dan kaçırdığı çocuğunu nehre sepetle bırakmasıyla ilk sözleşme gerçekleşir.	Adsız Cengaver, hem Cin, hem de çevresindekilerin yardımıyla bir takım yetenekler ve bilgiler edinir.	Adsız Cengaver saldırganlarla savaşır ve onları yener.	Adsız Cengaver, Adilhan olarak tanınır ve Gülnaz'ın aşkını kazanır. Adaleti sağlamak için harekete geçer.
				BİTİŞ DURUMU

Tanınma ve Yaptırım (Onurlandırıcı Deneyim: Bitiş Durumu). Bu aşamada özne, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözler. Gönderici ise, dönüşümlerin doğruluğunu ve gerçekliğini değerlendirerek özneyi yapılan sözleşmeye uygun şekilde ya ödüllendirir ya da cezalandırır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 306). Filmde, Cabbar'ı yenen Adsız

Cengaver, Gülnaz'ın rüyasında gördüğü *seçilmiş kişi* olduğu ortaya çıkar ve buna kendisi de inanır. Adaleti sağlayan Adsız Cengaver, Gülnaz'ın aşkını kazanır. *Seçilmiş kişi* olan Adsız Cengaver, Cabbar'ı yenerek adaleti sağlar. Adaleti sağlaması da yeni bir izlenceyi başlatır.

Adsız Cengaver'de Temel Anlam-Derin Yapı

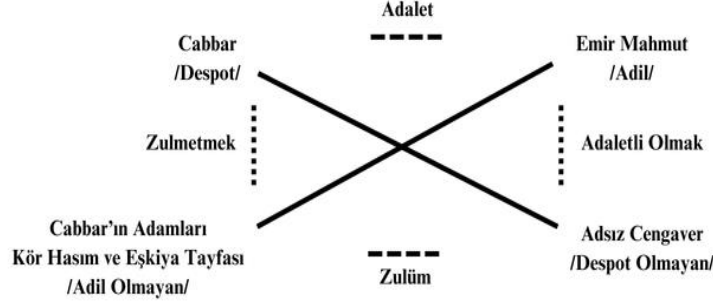
Anlatılardaki temel derin yapı göstergebilimsel dörtgende metnin altında yatan anlamı keşfetmeye yönelik araçsal ve mantıksal bir işlemdir. Bu göstergebilimsel dörtgen karmaşık ilişkiler ağıdır ve birimler arasındaki zıtlık, çelişki ve içermenin birbirlerine nasıl entegre olduklarını mantıksal bir şekilde göstermektedir. Bu anlamda anlatının ana izleğini özgürlük ve tutsaklık üzerine kurabiliriz ve kahramanın kendini gerçekleştirmesi ya da varolması özgür ve adaletli olması ile mümkündür. Filmdeki eyleyenler ve ana izlek çerçevesinde göstergebilimsel dörtgeni şu şekilde kurulabilir:



Grafik 6. Özgürlük ve tutsaklık ekseninde Adsız Cengaver'in göstergebilimsel dörtgeni.

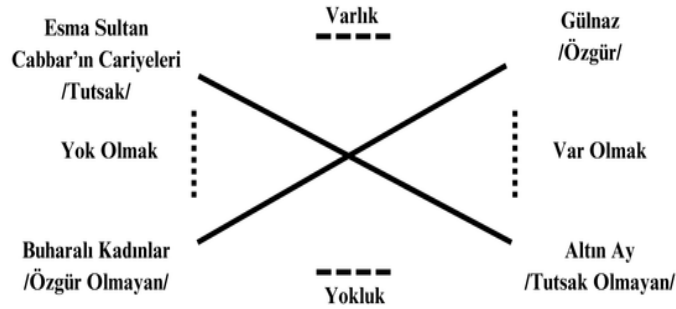
Adsız Cengaver'in, Adilhan'a dönüşebilmesi için öncelikle Cabbar ve Cabbar'ın adamlarının tutsaklığından kurtulması gerekir. Onun tutsaklığının temel sebeplerinden biri Cabbar ve adamlarını alt edecek yeterli beceri ve bilgiye sahip olmamasıdır. Yaşı ilerleyip yeterli derecede beceri ve bilgiye sahip olduktan sonra özgürlük izlencesi gerçekleşmekte ve varoluşunun ilk adımını tamamlamaktadır.

Adsız Cengaver'in varoluşunu gerçekleştirmesinde önemli adımlardan biri de adil olmasıdır. Onun adaleti tahsis etme ve kendi varoluşunun önemli bir evresini tamamlaması için de Cabbar, Cabbar'ın adamları ve eşkiya tayfasını alt etmesi gerekmektedir. Anlatının sonunda Adsız Cengaver bütün zorlukları aştıktan sonra zulüm sona ermiş ve adaletli yeni bir izlence başlamıştır. Bu anlamda filmdeki eyleyenlerin edimleri çerçevesinde göstergebilimsel dörtgen aşağıda gösterilmektedir:



Grafik 7. Adalet ve zulüm ekseninde filmdeki eyleyenlerin göstergebilimsel dörtgeni.

Anlatıyı kadınların varoluş ve yokluk ekseninde okumak da mümkündür. Ancak anlatıda kadın karakterlerin varlığı ya da yokluğu erkek egemen bakış açısının belirlediği temel dinamikler doğrultusunda şekillenir. Kadınlar genellikle erkek karakterlerin eylemleri, kararları ve hedefleri çerçevesinde varolur ya da anlatıdan dışlanır. Daha açık bir ifadeyle anlatıda kadınların tutsaklığını ve özgürlüğünü eril iktidar gerçekleştirmektedir. Esmâ Sultan'ın alı konulması, cariyelere ve Buharalı kadınlara zulmedilmesi, tutsak edilmesi ve hatta yok edilmesinin sorumlusu Cabbar'ın despotik ve otoriter yönetim anlayışıdır. Aynı zamanda Gülnaz, Altın Ay, cariyeler ve Buharalı kadınların özgür olması, tutsaklıktan kurtulup var olmasını ise Adsız Cengaver'in adil yönetim anlayışı sağlamaktadır. Ancak kadınlara özgürlük ve adalet izlencesi üzerinden var olmaları eril iktidar tarafından verildiği için özgürlük sekteye uğramıştır; gönüllü (rıza gösterilmiş) bir tutsaklık söz konusudur. Bu göstergebilimsel dörtgen aşağıda verilmiştir:



Grafik 8. Varlık ve yokluk ekseninde filmdeki kadın karakterlerin göstergebilimsel dörtgeni.

Sonuç

Bu araştırmada, sinema ve geleneksel anlatı biçimleri arasındaki etkileşim göstergebilimsel bir çözümleme yöntemiyle ele alınmış ve mitik anlatıların modern sinemada nasıl yeniden yorumlandığı ortaya konulmuştur. Türk sinemasında fantastik türde yer alan *Adsız Cengaver* filmi özelinde, Greimas'ın eyleyensel örnekçesi çerçevesinde yapılan çözümleme, klasik anlatı yapılarının ve toplumsal normların nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne sermiştir. Aynı zamanda, mitler, masallar ve efsaneler gibi köklü anlatıların, sinemanın anlatı teknikleriyle yeniden şekillenerek izleyiciye nasıl aktarıldığı da tartışılmıştır.

Yapılan göstergebilimsel çözümleme, *Adsız Cengaver* filminin eyleyensel yapı açısından klasik masal anlatılarına ve mitolojik motiflere güçlü göndermeler yaptığını ortaya koymuştur. Kahramanın (*Adsız Cengaver*'in) yolculuğunun mitik anlatılarda sıkça rastlanan *seçilmiş kişi* arketipiyle örtüştüğü gözlemlenmiş, filmin kurduğu anlam evreninin yalnızca bireysel bir kahramanlık anlatısı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda ataerkil değerlerin pekiştirildiği ve toplumsal normların yeniden üretildiği bir yapı olduğunu da açıklamaya çalışmıştır.

Geleneksel anlatıların sinema anlatıları üzerindeki etkisi çalışmada irdelenirken, aynı zamanda bu etkilerin ideolojik boyutları da değerlendirilmiştir. Özellikle ataerkil düzenin devamlılığını sağlama işlevi gören kapalı anlatı yapısına sahip bu tür fantastik filmlerde, kadın karakterlerin nasıl konumlandırıldığı, incelemenin temel anlam-derin yapısında çözümlenmiştir. Böylelikle, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmasının ötesinde, toplumsal yapıların inşasında ve yeniden üretiminde önemli bir rol oynadığına dair literatüre katkı sunulmuştur.

Sinema anlatılarının göstergebilimsel analizine dair çeşitli çalışmalar olmakla birlikte, *Adsız Cengaver* filmi özelinde yapılan bu inceleme, Türk sinemasında mitik öğelerin kullanımına yönelik derinlemesine bir bakış açısı sunmaktadır. Bu açıdan çalışma, sinema ve mitoloji arasındaki etkileşimler üzerine çalışma yapan araştırmacılar için bir referans kaynağı niteliğindedir. Bununla birlikte, sinema anlatılarında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl şekillendiğine dair eleştirel bir perspektif geliştirilmesi ve bu konuda duyarlılığın arttırılmasına da katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu tür çalışmalar, sinema ile anlatı gelenekleri arasındaki etkileşimi daha iyi kavrayabilmek adına önem taşımakta ve aynı zamanda sinemanın toplumsal, kültürel ve ideolojik söylemlerin yeniden üretildiği bir alan olduğunu da göstermektedir.

Sonuçta bu araştırma, geleneksel anlatı unsurlarının modern sinema içerisindeki dönüşümünü anlamak, sinemanın toplumsal normlarla olan ilişkisini incelemek ve tartışmak isteyen araştırmacılar için bir analiz sunmaktadır. Türk sinemasında mitik unsurların yeniden üretimi ve toplumsal yapıların anlatılar aracılığıyla nasıl pekiştirildiğine dair yapılan bu inceleme,

ilerleyen çalışmalar için bir temel oluşturabilir ve aynı zamanda farklı türlerdeki filmler üzerinden benzer analizlerin de yapılmasına olanak tanıyabilir.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, editöre, hakemlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, Metodoloji, Araştırma, Veri Düzenleme, Yazım—Denetim, Doğrulama, Kaynaklar: DOĞAN, E. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler* (1. Baskı). Alan Yayıncılık.
- Altay, S. (2019). *Metinlerarasılık bağlamında fantastik Türk ve Amerikan sineması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı.
- Aziz, G. Z. M., Nadeem, S. I. ve Munshi, M. B. (2022). Fantastic architecture in cinema. *Civil Engineering and Architecture*, 10(3A), ss. 102-107.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film* (1. Baskı). The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film sanatı* (E. Yılmaz ve E. S. Onat, Çev.; 1. Baskı). De Ki Yayınevi.
- Church, D. (2006). *Fantastic films, fantastic bodies: Speculations on the fantastic and disability representation*. Off Screen. https://offscreen.com/view/fantastic_films_fantastic_bodies
- Çetin Erus, Z. (2020). Türkiye sinemasında uyarlamalara genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), ss. 583-592.
- Erkman Akerson, F. (2015). *Edebiyat ve kuramlar* (3. Baskı). İthaki Yayınları.
- García, P. (2013). The Fantastic hole: Towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space. *Brumal. Research Journal on the Fantastic*, 1(1), ss. 15-35.
- Greimas, A. J. (1987). *On meaning selected writings in semiotic theory* (1. Baskı). University of Minnesota Press.

- Greimas, A. J. ve Courtes, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary* (L. Crist, D. Patte, J. Lee, E. McMahon, G. Philips, ve M. Rengstorf, Çev., 1. Baskı). Indiana University Press.
- Güngör, A. C. (2022). *Filmde anlatı yapısı* (1. Baskı). İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay ve Çavuş, Metin, Çev.; 1. Baskı). Es Yayınları.
- İnanç, Ç. (Yönetmen). (1982). *Dünyayı Kurtaran Adam* [Film]. Mehmet Karahafız.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide* (1. Baskı). New York University Press.
- Kıran, Z., ve Kıran, A. (2007). *Yazınsal okuma süreçleri* (3. Baskı). Seçkin Yayınları.
- Kuhn, A., ve Westwell, G. (2012). *Oxford dictionary of film studies* (1. Baskı). Oxford University Press.
- Kur'ân-ı Kerim ve Meali (E. H. Yazır, Çev., 1. Baskı). (1993). İslamoğlu Yayıncılık.
- Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Yıldız Savaşları* [Film]. Lucasfilm.
- Mahmut, B. (2025). *Turksploitation—Türk istismar filmleri listesi*. <https://kultalt.com/turksploitation-turk-istismar-filmleri-listesi/>
- Moran, B. (2020). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (30. Baskı). İletişim Yayınları.
- Rainey, S. S. (2019). Loving the other: Fantastic films and unlikely couples. *Disability Studies Quarterly*. <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/4394>
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1970). *Adsız Cengaver* [Film]. Erman Film.
- Rifat, M. (2014). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları: 2. Temel metinler* (4. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (Ö. Elif, Çev., 1. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Schatz, T. (2008). Hollywood: Stüdyo sisteminin zaferi (A. Fethi, Çev.). G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema tarihi içinde* (2. Baskı). Kbalcı Yayınevi.
- Schleifer, R. (2017). *A. J. Greimas and the nature of meaning: Linguistics, semiotics and discourse theory* (1. Baskı). Routledge.
- Scognamillo, G., ve Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk sineması* (2. Baskı). Kbalcı Yayınevi.
- Sevindi, K. (2015). İmkânsızlığın getirdiği yaratıcılık: Fantastik Türk sineması-1. *Türk Sineması Araştırmaları*. <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/125/imk%EF%BF%BD%EF%BF%BDnsizligin-getirdigi-yaraticilik--fantastik-turk-sineması--1->
- Wang, Y. ve Roberts, C. (2005). Actantial analysis Greimas's structural approach to the analysis of self-narratives. *John Benjamins*. <https://doi.org/10.1075/ni.15.1.04wan>
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık* (1. Baskı). Can Yayınları.
- Yücel, T. (2012). *İnsan yazdığı şeydir* (1. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zheng, X., Zhang, X. ve Jiang, X. (2024). Innovative research based on Chinese fantasy film narrative—centered on the integration of film and game. *Journal of Arts and Cultural Studies*, 3(1), ss. 1-15.



Kimlik ve Temsilin Yeniden İnşası: Yinka Shonibare'nin Postkolonyal Sanat Stratejileri

Reconstructing Identity and Representation: Yinka Shonibare's Postcolonial Art Strategies

 Hanife Neris Yüksel^a

^a Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü 
hanifyuksel@gmail.com

Öz

Bu çalışma, postkolonyal sanatın hegemonik Batılı temsil biçimlerine meydan okuma konusundaki etkin rolünü incelemekte ve özellikle Yinka Shonibare'nin sanatsal stratejilerine odaklanmaktadır. Sanatın, postkolonyal kimlik ve temsili nasıl şekillendirdiği, tarihsel ve kültürel bağlamlar içinde ele alınmaktadır. Çalışma, postkolonyal sanatın yalnızca geçmişin edilgen bir eleştirisi olmadığını, aksine çağdaş sanatsal ve toplumsal dinamikleri aktif olarak şekillendiren güçlü bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. Makale, Shonibare'nin Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü, *Salıncak – Fragonard'dan Sonra* ve *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* gibi eserlerine odaklanarak, sanatçının Batı sanat tarihine yönelik ironik ve eleştirel yaklaşımını öne çıkarmaktadır. Shonibare'nin batık kumaşlar, başsız figürler ve tarihsel referanslar kullanımı, Batı merkezli kimlik inşalarının istikrarını sarsarken kültürel melezliği vurgulamaktadır. Bu eserler, yalnızca estetik müdahaleler değil, aynı zamanda sanatta kimlik, aidiyet ve temsile dair kavramsal eleştiriler olarak da işlev görmektedir. Bunun yanı sıra çalışma, Shonibare'nin sanatsal pratiğinin çağdaş sanat politikalarındaki dönüştürücü gücünü inceleyerek Batılı temsillerin nasıl

Abstract

This study investigates the active role of postcolonial art in challenging hegemonic Western representational forms, with a particular focus on Yinka Shonibare's artistic strategies. It dissects how art shapes postcolonial identity and representation within historical and cultural contexts. The study underscores that postcolonial art is not a passive critique of the past, but a dynamic force that actively shapes contemporary artistic and social dynamics. The article zooms in on Shonibare's works, such as *Diary of a Victorian Dandy*, *The Swing (After Fragonard)*, and *Nelson's Ship in a Bottle*, which stand out for their ironic and critical approach to Western art history. Shonibare's use of Batik fabrics, headless figures, and historical references serves to destabilize Western-centric identity constructs and accentuate cultural hybridity. These works serve as aesthetic interventions and conceptual critiques of identity, belonging, and representation in art. Moreover, the study delves into the transformative power of Shonibare's artistic practice in contemporary art politics, exploring how it



Kimlik ve Temsilin Yeniden İnşası: Yinka Shonibare'nin Postkolonyal Sanat Stratejileri

H. N. YÜKSEL

yapısöküme uğratıldığını ve alternatif anlatıların nasıl geliştirildiğini araştırmaktadır. Postkolonyal sanatın yalnızca tarihsel anlatıları yeniden değerlendirmek için bir araç olmadığı, aynı zamanda çağdaş temsil sistemlerinin dönüşümünde kilit bir rol oynadığı öne sürülmektedir. Bu bağlamda, Shonibare'nin sanatsal üretimi hem sanatsal geleneklere bir meydan okuma hem de yeni kimlik ve temsil biçimleri üzerine düşünme fırsatı sunan bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: postkolonyal sanat, Yinka Shonibare, hegemonya, rekonstrüksiyon, gerçekçilik.

dismantling Western representations and develops alternative narratives. It argues that postcolonial art is not just a tool for revisiting historical narratives, but a key player in the transformation of contemporary representational systems. In this light, Shonibare's artistic production is seen as both a challenge to artistic traditions and an opportunity to ponder new forms of identity and representation.

Keywords: postcolonial art, Yinka Shonibare, hegemony, reconstruction, realism.

Atıf için Cite as: YÜKSEL, H. N. (2025). Kimlik ve temsilin yeniden inşası: Yinka Shonibare'nin postkolonyal sanat stratejileri. *Tykhe*, 10(18), ss. 20-44.



Sanat, tarih boyunca toplumsal, politik ve kültürel süreçlerle iç içe geçmiş, bu süreçleri hem yansıtan hem de eleştirel bir perspektifle değerlendiren güçlü bir ifade biçimi olmuştur. Sanatçılar, yaşadıkları dönemin hâkim ideolojilerini, toplumsal yapısını ve tarihsel olaylarını eserlerine yansıtırken, aynı zamanda bu unsurları sorgulayan ve dönüştüren bir rol de üstlenmişlerdir. Bu bağlamda, postkolonyal sanat, tarihsel güç ilişkilerini, kimlik inşasını ve kültürel temsili sorgulayan önemli bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmaktadır. Postkolonyal sanatçılar, sömürgecilik tarihinin bugüne uzanan etkilerini görünür kılarken kimlik, aidiyet ve temsil kavramlarını da eleştirel bir bakış açısıyla yeniden değerlendirirler.

Başkalarının topraklarını, kaynaklarını fethetme ve kontrol altına alma süreci olarak tanımlanan sömürgecilik (Loomba, 1998, s. 2), yalnızca fiziksel işgal ve ekonomik sömürüyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda yerli halkların kimliklerini, tarihlerini ve kültürel üretimlerini Batılı güçlerin hegemonik söylemleri doğrultusunda yeniden şekillendirdiği ideolojik bir süreç olarak da işlemiştir. Bu çerçevede, sömürgecilik, yalnızca askeri ve ekonomik bir süreç olarak değil, aynı zamanda yerli halkların kimliklerinin silinmesi ve Batılı değerlerin dayatılması süreci olarak da değerlendirilebilir (Young, 2016, ss. 17-18). Kolonyal söylem, Batı'yı ilerlemeci, modern ve medeni bir merkez olarak konumlandırırken, sömürgeleştirilen halkları geri kalmış ve gelişime muhtaç topluluklar olarak betimleyerek, sömürge yönetimlerini meşrulaştırmıştır. Bu süreçte, yerli halkların tarihsel anlatıları ve kültürel üretimleri marjinalleştirilmiş, Batı merkezli sanat anlayışı ve estetik normlar evrensel ölçütler olarak sunulmuştur.

Postkolonyalizm, sömürgecilik ve emperyalizmin tarihsel mirasını eleştiren teorik ve politik yaklaşım olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, yalnızca geçmişin eleştirisiyle sınırlı kalmayıp, bu mirasın günümüzdeki ekonomik, politik ve kültürel etkilerine karşı bir müdahale geliştirmeyi amaçlar. Epistemolojik ve politik eleştiriyi birleştirerek baskıcı sistemlerin devam eden etkilerine karşı bir direniş sunar ve toplumsal adalet idealleriyle bağlantılı aktivist pratikler üretir. Postkolonyalizm, yalnızca geçmişin eleştirisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda yeni politik kimlikler ve analiz yöntemleri geliştirerek küresel adaletsizlikle mücadele eder. Bu perspektif, postkolonyal toplumların öznel deneyimlerine önem vererek bu deneyimlerin teorik ve pratik dönüşümüne katkıda bulunur (Young, 2016, ss. 57-58). Postkolonyal sanat, Batı sanat tarihine yerleşmiş temsilleri yapı söküme uğratarak, alternatif kimlik anlatıları ve estetik biçimler geliştirmeye yönelik bir alan açar. Sömürgecilik sonrası dünyada sanatçılar, geçmişin egemen anlatılarını eleştirirken, kimliğin inşasını, temsiliyetin şekillenmesini ve sanatın güç ilişkileri içindeki rolünü sorgular.

Bu sanatçılardan biri olan Yinka Shonibare, Batılı klasik sanat tarihine göndermelerde bulunarak kolonyal geçmişin günümüzdeki yankılarını ironik bir dille eleştiren çağdaş sanatçılardan biridir. Shonibare'nin eserleri, sömürgeciliğin bıraktığı mirasın modern dünyadaki etkilerini görünür kılarken, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve temsil kavramlarını sorgulayan bir sanat dili üretir. Sanatçı, Batı merkezli tarihsel anlatıları yapı söküme uğratar. Bunu yaparken melez kimlik anlayışını öne çıkarır ve sabit kimlik kategorilerini sarsan estetik müdahalelerde bulunur. Postkolonyal sanat, Batı merkezli anlatılara karşı bir strateji olarak işlev görür. Shonibare'nin eserleri, bu bağlamda oryantalizmin temsili kodlarını sorgulamakta ve kimlik kavramının değişkenliğini vurgulamaktadır. Shonibare, kimliğini *ne tamamen İngiliz ne tamamen Afrikalı* olarak görür; kimliğini postkolonyal bir melez olarak tanımlayarak kültürel ve ulusal tanımların anlamını sorgular: "Ben iki dilliyim ancak iki dilli olmamın tek nedeni Afrika'daki sömürge karşılaşmasıdır. Bu konu kendimi ifade etme biçimimin önemli bir parçasıdır çünkü kimliğim bu tarihe dayanmaktadır. Tarihi olduğum kişiden ayıramam" (akt. Elkann, 2024). Bu çok katmanlı kimlik yapısı, Shonibare'nin eserlerinde kültürel melezliği ve kimliğin değişkenliğini vurgulayan önemli bir unsur haline gelir. Buradaki belirsizlik, eserlerinde kültürel kimliklerin sabit olmadığını, aksine sürekli müzakere edilen ve değişime açık yapılar olduğunu göstermektedir (Hynes ve Picton, 2001, s. 94)

Sanatçı eserlerinde, kolonyal geçmişin sanat ve kültür üzerindeki etkileri ele alınırken Batı'nın moderniteye ve ilerlemeye dair kendisini merkezde konumlandıran anlatıları sorgular. Shonibare, Batı'nın kültürel mirasını ve

sanat tarihini postkolonyal bir perspektifle ele alarak sanatını estetik bir direniş aracı haline getirir. Özellikle kumaş kullanımı, sanatçının en dikkat çekici stratejilerinden biri olarak öne çıkar. Shonibare'nin yapıtlarında yer verdiği Afrika kökenli gibi görünen kumaşlar, aslında Batı tarafından üretilerek sömürgecilik döneminde ticaret yolları aracılığıyla Afrika'ya ulaştırılmış malzemelerdir. Bu çelişkili tarihsel bağlamı kullanarak, sanatçı, Batı'nın hegemonik kimlik inşasına dair eleştirel bir söylem geliştirir. Shonibare'nin postkolonyal sanat stratejileri, Batı'nın estetik ve kültürel normlarına eleştirel bir mesafeden yaklaşır, bu normları ironik bir şekilde ters yüz eder. Bu kırık yapı, hem Batı'nın sömürgeci anlatılarını boşa çıkarır hem de sömürgeleştirilmiş toplumların sesi olma iddiasını taşır. Böylece Shonibare, izleyiciyi yalnızca görsel bir estetik deneyime değil, aynı zamanda postkolonyal bir düşünce sürecine davet eder. Batı'nın klasik temsil biçimlerini yeniden yorumlayan sanatçı, tarihsel süreçleri eleştirel bir şekilde yeniden inşa ederken aynı zamanda kimlik ve temsiliyet konularında derinlemesine bir sorgulama yapar.

Bu makalede, Yinka Shonibare'nin Batılı klasik sanat temsillerine nasıl meydan okuduğu ve bu temsilleri nasıl yeniden yapılandığı incelenecektir. Sanatçının *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, *Salıncak – Fragonard'dan Sonra* ve *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* adlı eserleri üzerinden kimlik, temsil ve kültürel miras kavramları bağlamında bir analiz yapılacaktır. Shonibare'nin sanatı, yalnızca Batı sanat tarihine yönelik tarihsel bir eleştiri değil, aynı zamanda günümüz kimlik politikalarına yönelik güçlü bir sanatsal müdahale olarak ele alınacaktır.

Sömürgecilik, Postkolonyal Teori ve Sanat

Sömürgecilik, modern dönemin öncesinden itibaren toplumların çevrelerindeki toprakları işgal edip kendi halklarını yerleştirdiği bir süreçtir. 16. yüzyılda denizcilik teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte küresel ölçekte daha karmaşık bir yapı kazanmıştır. Avrupa'nın, bu yenilikler sayesinde Amerika, Avustralya, Afrika ve Asya kıtalarında iz bırakan yerleşim politikaları, zorla toprak edinimi ve siyasi hakimiyet stratejileri, yalnızca askeri ve politik denetimi değil, aynı zamanda ekonomik sömürü ve kültürel baskıyı da beraberinde getirmiştir (Kohn ve Reddy, 2024). Özellikle Batı Avrupa devletlerinin 16. yüzyıldan itibaren Asya, Afrika ve Amerika'daki uygulamaları, sömürgeciliğin etkilerini daha belirgin hale getirmiştir. Sömürgeci güçler, işgal ettikleri bölgelerin doğal kaynakları ve işgücü üzerinde kontrol sağlayarak yerel ekonomileri kendi çıkarlarına göre yeniden düzenlemiş; halkı ekonomik bağımlılık yoluyla yönlendirirken, kültürel kimlikleri bastırıp kendi değerlerini dayatmıştır. Bu durum, sömürgeleştirilen toplumların sosyal, ekonomik ve politik yapılarında köklü dönüşümlere neden olmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrasında, tarihçiler, ekonomistler ve siyaset teorisyenleri, sömürgecilik sonrası dönemleri anlamlandırabilmek amacıyla *postkolonyal*

devlet kavramını ortaya koymuşlardır. Yıldız'ın (2021) belirttiği gibi, bu kavram, bağımsızlık sonrası süreçlerin kronolojik ve yapısal analizinde önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Avrupa'nın 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren başlattığı genişleme hareketleri, Batı'nın epistemolojik ve politik gücünü pekiştirirken, aynı zamanda yerel dinamikler ve ihtiyaçlar doğrultusunda gelişen karşı-modernite örneklerini de gün yüzüne çıkarmıştır (s. 18). Bu alternatif modernite biçimleri, Batı'nın hegemonik modernite anlayışına muhalif olarak, yerel kültürel ve toplumsal unsurlara dayanan özgün yaklaşımların varlığını göstermektedir. Böylece postkolonyalizm, sömürgecilik sonrası kültürel ve politik dönüşümlerin, karşı-modernite süreçleri çerçevesinde incelenmesini mümkün kılmaktadır (Chapman ve Young, 2006, s. 200).

Postkolonyal kuram, sömürgecilik döneminin sona ermesinden sonra geride kalan mirası, etkileri ve dönüşümleri inceleyen geniş kapsamlı bir düşünsel çerçevedir. 1970'lerin sonlarından itibaren, sömürgeciliğin çok yönlü kültürel etkilerini tartışmaya açan akademik çalışmalar, sömürgecilik sonrası ortaya çıkan sorunları felsefi, toplumsal, ruhsal ve yazınsal yaklaşımlar aracılığıyla ele almıştır. Bu eleştirel bakış açısı, baskı ve egemenlik biçimlerine odaklanarak sömürgecilik karşıtlığı, yeni sömürgecilik, ırk, toplumsal cinsiyet, ulusçuluk, toplumsal sınıf ve etnik kimlik gibi konuları ayrıntılı bir şekilde inceler. Geçmişte uygulanan sömürü biçimlerinin günümüz toplumsal yapıları üzerindeki etkileri, postkolonyal teorinin temel tartışma alanlarından biridir. Young'ın (2016) vurguladığı üzere, bu teori, sömürgecilikten kurtulan toplumların kimliklerini yeniden inşa etmeleri ve Batı merkezli tarih yazımına alternatif bakış açıları geliştirmeleri sürecine teorik zemin hazırlamaktadır (s. 11). Sömürgeciliğin sona ermesi yalnızca siyasi bağımsızlık süreçleriyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda kültürel, ekonomik ve toplumsal yapılar üzerinde köklü değişimlere yol açarak, derin kültürel egemenlikler ve kimlik bunalımları gibi kalıcı etkiler bırakmıştır. Böylece, sömürgecilerin yalnızca toprakları değil, aynı zamanda bireylerin zihinlerini de ele geçirme stratejileri, postkolonyal dönemde de süregelen etkilerini göstermektedir.

Öte yandan, postkolonyal teori yalnızca ülkelerin sömürgeci güçlerden bağımsızlık kazanma süreçlerine odaklanmakla kalmaz; aynı zamanda sömürgeciliğin geride bıraktığı kültürel izlerin, yerli toplumların maruz kaldığı sömürü biçimlerinin ve bu süreçlerin yarattığı toplumsal travmaların analizine de büyük önem verir. Bu yaklaşım, sömürgecilikten kurtulan toplumların kimliklerini yeniden tanımlamalarını ve Batı merkezli tarih anlatısına karşı alternatif bakış açıları geliştirmelerini amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Batı'nın Avrupa dışındaki halkları ve onların kültürel miraslarını nasıl algıladığı, bu algının sömürgeleştirme süreçlerini nasıl meşrulaştırdığı konularında eleştirel bir perspektif sunulmaktadır. *Sömürgeci* ve *sömürgeleştirilen* kimlikler arasındaki çatışmalı ilişkiler, bu süreçlerin toplumsal ve politik yapılarla nasıl iç içe geçtiği bağlamında sorgulanırken sanat da bu mirasın yeniden yorumlanması ve sorgulanması noktasında önemli bir araç olarak işlev

görmektedir. Frantz Fanon, Edward Said, Stuart Hall ve Homi Bhabha gibi kuramcılar, postkolonyal kültürlerdeki çeşitlilik ve hiyerarşi üzerine geliştirdikleri analizlerle bu tartışmalara önemli katkılar sunmuşlardır.

Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı eserinde, sömürgeciliğin yalnızca halkların mevcut ve gelecekteki yaşamları üzerinde değil, aynı zamanda onların geçmişleri üzerinde de derin ve yıkıcı etkiler bıraktığını savunur. Fanon'un analizi, sömürgecilik karşıtı mücadelelerin psikolojik ve sosyal boyutlarını kapsamlı biçimde irdeleyerek sömürgecilik sisteminin, sömürgeleştirilen halkların tarihlerini çarpıtarak ve değersizleştirerek kültürel ve psikolojik dengesizliklere yol açtığını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, sömürgeleştirilen entelektüelin ulusal kimlik ve tarih bilincini yeniden inşa etme çabalarının, yalnızca ulusal kültürün meşruiyetini sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda derin psikolojik dönüşümlere zemin hazırladığını göstermektedir. Fanon, sömürgeciliğin halkları geçmişlerinden uzaklaştırma ve kendi kimliklerine yabancılaştırma stratejilerini eleştirirken, tarihsel rehabilitasyon sürecinde utanç yerine onur, asalet ve ciddiyet arayışını vurgular (Fanon, 1961, s. 149). Bu düşünce, Fanon'un ölümünden sonra Üçüncü Dünya'daki sömürgecilik karşıtı mücadelenin sembolü haline gelmesine ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sivil haklar hareketine ilham vermiştir (Haddour, 2019, ss. 58-94).

Edward W. Said (1979), *Oryantalizm* adlı eseriyle postkolonyal çalışmaların temel taşlarını oluşturmuş; bilgi üretiminin siyasi güçle olan ilişkisini vurgulayan Gramsci ve Foucault'nun analizlerinden beslenerek Batı'nın Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Asya'ya yönelik temsillerini eleştirel bir perspektifle incelemiştir. Said, oryantalizmi, Batı'nın Doğu'yu egzotik, gizemli ve geri kalmış olarak inşa etmesi üzerinden analiz eder; bu söylemsel düzenin, Batı'nın kendisini üstün ve medeni bir güç olarak konumlandırma stratejisinin aracı olduğunu savunur. Bu analiz, Batı'nın Doğu'yu sadece romantize etmekle kalmayıp, aynı zamanda onun kültürel ve siyasi yapısını denetim altına alan ideolojik süreçleri de gözler önüne sermektedir. Avrupa, tarihsel süreçte Doğu'yu hem eski uygarlıkların kaynağı hem de karşıt *öteki* imgesi olarak kullanarak, kendi kimlik inşasında belirleyici bir rol oynamıştır. Ayrıca, Batı ile Doğu arasındaki ilişkiyi yalnızca kültürel farklılık olarak değil, aynı zamanda güç ve hakimiyet ilişkileri bağlamında da değerlendirmektedir (ss. 3-6). Said'in söylemsel analiz yöntemi, Batı'nın Doğu'ya yönelik temsillerini deşifre ederken ideolojik temelleri açığa çıkarmakta ve bu temsillerin günümüz postkolonyal tartışmalarına yansımalarını ortaya koymaktadır.

Fanon ve Said, postkolonyal teorinin iki temel boyutunu – psikolojik, kültürel ve söylemsel analiz – ortaya koyarak birbirini tamamlayan yaklaşımlar sunarlar. Fanon, sömürgeciliğin bireyler ve toplumlar üzerindeki derin psikolojik ve kültürel etkilerini irdeleyerek sömürgecilik karşıtı mücadelenin ruhsal ve kültürel özgürleşme boyutunu vurgularken Said, Batı'nın Doğu'ya yönelik temsillerinin altında yatan güç ilişkilerini ve ideolojik yapıları eleştirir.

Bu iki yaklaşımın entegrasyonu, yalnızca tarihsel bir analizin ötesinde, günümüz postkolonyal tartışmalarında metodolojik ve eleştirel perspektiflerin de güçlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Sömürgecilik, siyasi ve ekonomik bir süreç olmakla beraber, aynı zamanda sanatta da konu ve kavram olarak yer almıştır. Sanat, sömürgeci ideolojilerin, kültürel hiyerarşilerin ve güç ilişkilerinin görselleştirildiği önemli bir araç haline gelmiştir. Batı merkezli sanat üretiminde, özellikle 19. yüzyıl Avrupa sanatında, kolonize edilen Doğu bölgeleri egzotikleştirici ve ötekileştirici yaklaşımlarla temsil edilmiştir. Batılı bilim insanları, yöneticiler ve sanatçılar tarafından üretilen ve kontrol edilen bilgi, Batı'nın Doğu üzerindeki egemenliğini meşrulaştıran söylemlerin temelini oluşturmuştur.

Oryantalist yapıtlarda, Doğu coğrafyası, fethedilen doğanın bir parçası olarak sunulurken yerli halklar pasif, vahşi ve medenileştirilmesi gereken özneler olarak tasvir edilmiştir. Örneğin, Antoine Jean Gros'un *Napolyon Cüzzamlılar Evi'nde (Jaffa)* adlı eseri, Napolyon'u kurtarıcı bir figür olarak temsil ederken Eugène Delacroix'nın resimleri, şiddet ve vahşeti dramatize ederek Batı'nın üstünlüğünü pekiştiren görsel imgeler sunar (Meagher, 2004). Bu örnekler, Batı'nın ürettiği söylemsel stratejilerin Doğu'nun kültürel ve toplumsal yapısını nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Bunun yanı sıra, Doğu'nun tablo benzeri tasvirleri, *garip haz* uyandıran teatral imge ve modern sergi düzenlerinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Edward Said (1978), bu yaklaşımı modern mağaza reyonlarıyla ilişkilendirerek oryantalist temsillerin kültürel unsurlarının yeniden düzenlenip kategorize edildiği bir süreçte dikkat çeker; ona göre, "Doğu'ya dair bilgi, bir güç pozisyonundan üretilmiştir, bir bakıma Doğu'yu ve Doğuluyu yaratır ve bu süreçte onu bilinebilecek ve sınıflandırılabilir bir şeye indirger (s. 48). Ayrıca, Benthamcı panoptikon çerçevesinde yapılan tasvir, Foucault'nun güç-bilgi ilişkilerine dair kuramsal yaklaşımlarını anımsatarak Doğu'nun gözlem ve disiplin altına alınmasını simgeler. Timothy Mitchell'in *dünya olarak sergi* kavramıda bu söylemsel süreçlerin mekânsal ve görsel organizasyonunu açıklayarak Batı'nın hegemonik söylemini eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır (akt. Gregory, 1997, s. 273).

Bağımsızlık sonrasındaki dönemde, Batı'nın Doğu ve diğer sömürgeleştirilen bölgeleri nasıl algıladığı ve bu coğrafyaların tarihsel ile kültürel mirasının nasıl kurgulandığı sorunsalları yeniden tartışmaya açılmıştır. Bu bağlamda, postkolonyal söylemin eleştirel analizleri, sömürgeciliğin zihinlerde ve toplumsal hafızada bıraktığı derin izleri günümüz kimlik politikalarına yansıtmaktadır.

Gayatri Spivak (1988) *Madun Konuşabilir mi?* adlı yapıtında sömürgeleştirilen halkların seslerini duyurmanın zorluklarını inceler. Spivak, geçiş sürecinin yalnızca siyasi egemenliklerin yeniden kazanılmasından ibaret olmadığını, aynı zamanda sömürgeciliğin zihinlerde ve toplumlarda bıraktığı izlerin silinmesi mücadelesi olduğunu savunur. Sömürgeci güçlerin uyguladığı epistemik şiddet, bu halkları *öteki* olarak inşa etme ve öznelliklerini bastırma amacı güden sistematik bir projedir (Spivak, 1988, s. 27). Spivak'ın belirttiği gibi, bu süreçte susturulan sesler postkolonyal dönemde yeniden duyulmaya çalışılsa da hâlâ mevcut olan güç dengesizlikleri nedeniyle tam anlamıyla ifşa olamamaktadır.

Benzer bir eleştirel perspektif, Homi Bhabha'nın (1994) *Kültürün Yeri* adlı eserinde ele alınır. Bhabha, melezlik, belirsizlik ve üçüncü mekân kavramları üzerinden postkolonyal kimliklerin dinamiklerini analiz eder. Melezlik kavramı, baskın söylemlerin mutlak otorite iddialarını zayıflatarak bu söylemlerin sürekli sorgulanır hale gelmesini sağlayan bir dönüşüm sürecini ifade eder. Bu süreç, sömürgeci söylemin sabitliği algısını kırar; semboller ile işaretlerin yer değiştirmesine olanak tanır ve egemenlik iddiası taşıyan söylemin kendi içinde çelişkiler ve bölünmeler ortaya çıkmasına neden olur (Bhabha, 1994, ss. 113-114). Böylece, melezlik yalnızca sömürgeci otoritenin kimliğini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda onun varlığının belirsizliğini ve öngörülemezliğini de gözler önüne serer. Leela Gandhi'ye (2022) göre ise, postkolonyal toplumlar bu süreçte sömürgeci geçmişleriyle hem yüzleşmek hem de onları reddederek kültürel kimliklerini yeniden inşa etme çabasına girerler. Sömürgecilik sonrası dönemde, bağımsız ulus-devletlerin ortaya çıkışı genellikle *unutma arzusu* olarak tanımlanan, kültürel ve politik hafızanın yeniden yapılandırılması süreciyle kendini gösterir. Bu yeniden inşa süreci, sömürgeci ve sömürgeleştirilen arasındaki karmaşık ilişkiyi, karşılıklı antagonizmi, arzu dinamiklerini ve tarihsel beklentilerin karşılanamama korkusunu da beraberinde getirir (Gandhi, 2022, s. 4). Bu tartışmalar, postkolonyal söylemin hem teorik hem de pratik boyutlarının, Batı'nın egemen söylemlerinin sorgulanması ve sömürgeci geçmişin izlerinin açığa çıkarılması açısından önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

McCarthy ve Dimitriadis (2000) postkolonyal teoriyi Batı'nın metropol ülkeleri ile üçüncü dünya arasında var olan sömürgeci ve yeni sömürgeci ilişkilerin analiz edilmesi çerçevesinde tanımlanmaktadır. Yazarlar, bu ilişkilerin merkez-çevre ayrımı üzerinden, aşırı belirlenmiş ve karşılıklı olarak anlaşılması gereken dinamikler olduğunu savunurlar. Buna göre, postkolonyal sanat yalnızca üçüncü dünya ile birinci dünya arasındaki basit ikili ayrım üzerinden değerlendirilemez; aksine, bu sanat, teoriye öncülük eden teorik ve felsefi bir nitelik taşır. Postkolonyal sanat ve estetik, kimlik, otorite, özgürlük ve haklar gibi kavramların etkileşimiyle şekillenmekte olup, bu etkileşim aynı zamanda hegemonik ilişkilerin eleştirisini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca, sanatsal temsillerde Doğu'nun egzotik, gizemli ve büyüleyici bir fantezi dünyası olarak yansıtılması, bu coğrafyaların *öteki* olarak konumlandırılmasına yol açmıştır.

Modern sanat uygulamalarında da bu etki kendisini sürdürmüştür; Batı dışı kültürler –örneğin Afrika, Amerika yerlileri ve Uzak Doğu–, saf ve arı olana ulaşmada araç olarak kullanılmış, bu süreçte öteki fetişizmine benzer bir söylemsel düzenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu durum, Batı'nın kendi kültürel kimliğini tanımlarken diğer kültürlerle ilişkin unsurları romantize edip idealize etmesiyle doğrudan ilişkilidir (McCarthy ve Dimitriadis, 2000, ss. 60- 72).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru, modern ve çağdaş sanatın farklı coğrafyalardan sanatçılar tarafından üretilmesiyle sanat kanonunun yeniden gözden geçirilmesi gerektiği vurgulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte, sanat kurumlarının koleksiyonlarına azınlık veya *diğer* gruplara mensup sanatçıların eserlerini dahil etmeleri yönünde artan bir baskı söz konusudur. Akademik çevrelerde, sanat tarihinin kendisinin de marjinalleştirilmiş grupların seslerine yönelmesi, mevcut emperyalist geleneğin eleştirisi ve düzeltilmesi gerektiği tartışılmaktadır. Krauss'a (1990) göre, 1980'lerden itibaren müzelerin ve sanat kurumlarının Batı merkezli sanat kanonunun dışındaki eserleri de koleksiyonlarına dahil etmeleri, kültürel kapitalizmin yansımaları olarak değerlendirilebilecek önemli bir dönüşümü temsil etmektedir; müzelerin modernist estetik üretimin geniş yelpazesinden yalnızca sınırlı sayıda sanatçıyı seçmek yerine, bu sanatçıların eserlerini derinlemesine toplaması ve sergilemesi gerekmektedir (s. 7). Okwui Enwezor (1997) ise, özellikle Güney Afrika örneğinde, azınlık sanatçıların ve marjinalleştirilmiş grupların temsilinin yetersizliğini vurgulayarak son on yılda kamu ve özel kurumların siyahi sanatçıların tarafından üretilen eserleri toplama konusunda artan bir çaba içine girdiklerini belirtir (s. 2). Bu bağlamda, sanat tarihi kanonunun sömürgeleştirilmesi, yalnızca marjinalleştirilmiş sanatçıların tanınması ve eserlerinin dahil edilmesiyle mümkün olabilmektedir. Rasheed Araeen (1989), Batı merkezli sanat kurumlarının Avrupalı olmayan sanatçıların başarılarını gözardı ettiğini ileri sürerek modernizmin tarihine eleştirel bir bakış açısıyla postkolonyal modernlik arayışlarının tanınması gerektiğini vurgular (s. 13). Ayrıca, modernizmden postmodernizme geçiş süreci, modernizmin kapsadığı ve dışladığı unsurların sorgulanmasını ve daha önce göz ardı edilen sanatçıların katkılarının kabul edilmesini zorunlu kılmaktadır (Araeen, 1989, s. 7). Bu tartışmalar, sanat kanonunun yeniden inşası sürecinde hem tarihsel hafızanın hem de kültürel temsilin nasıl yeniden yapılandırılması gerektiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Günümüzde *sömürgecilikten kurtulma* çağrıları, müzelerin sömürge koleksiyonları, ırksal kapitalizm tartışmaları ve anıt-heykel yıkım uygulamaları gibi çeşitli alanlarda kendini göstermektedir. Bu çağrılar, yalnızca eski sömürgelemlerle sınırlı kalmayıp, 19. yüzyıl başlarından 20. yüzyıl ortalarına kadar süren sömürgecilik karşıtı mücadeleleri ve bu süreçlerin metropol akademisindeki eleştirel tartışmalarını da gündeme taşımaktadır (Cohen, Torshizi ve Zamindar, 2023, s. 4).

Çağdaş postkolonyal sanat hem gelişmekte olan dünyanın hem de Batı'daki diasporaların refah arayışını merkeze alarak, kimlik üzerine derin düşünceleri ve geleceği bir olasılık ile müzakere alanı olarak sunan eserler üretmektedir. Bu sanat akımı, Batı'nın bilgi otoritesini eleştirirken farklılıklarla dolu ve çok dilli bir geleceğin vizyonunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Wilson Harris'in *Tavus Kuşu Sarayı* eserinde görüldüğü gibi, postkolonyal sanatçılar, baskı altındaki benliklerle yüzleşmeye ve yeni diyaloglar kurarak yeniden bütünleşme süreçlerine girmektedir. McCarthy ve Dimitriadis'in (2000) de belirttiği gibi, bu sanatçılar, eserlerinin açtığı yeni alanlar ve etkiler konusunda hesap verebilirlik ilkesini benimser (s. 72). Postkolonyal tanımlama, sömürgeciliğin ortaya çıkardığı sonuçları ve bu sonuçlar üzerine eleştirel düşünmeyi içeren çok boyutlu bir süreci kapsar. Bu süreç yalnızca zorla gasp edilen toprakların geri alınması, egemenliğin yeniden kurulması veya ulusal kimliğin savunulması amacı taşımakla kalmaz; aynı zamanda, ana akım ve ana akım dışı, Doğu/Batı, üstünlük/aşağı gibi ikili yapıların nasıl oluştuğunu eleştirel bir perspektifle analiz ederek, alternatif ve ilerici bir direniş biçimi sunmayı hedefler.

Gelişimi hedefleyen bir söylemin ortaya çıkması, postkolonyal söylemin diğer önemli aşamasıdır. Dünyanın dörtte üçü sömürgeciliği deneyimlemiş ve sömürgecilik henüz tam anlamıyla sona ermemiş bir ortamda, belirsiz ve melez yapıların postkolonyal söylemin önemli itici güçleri haline geldiği görülmektedir. Bu bağlamda, postkolonyal, küresel ve sömürsüzlik kavramları, günümüz sanat eleştirisi ve akademik tartışmalarda sıkça iç içe geçmekte; toplu olarak ele alındıklarında, Avrupa merkezci, ataerkil ve milliyetçi temellerden kopuşu, imparatorluğun tarihleri, mirasları ve süregelen etkileriyle yüzleşmeyi amaçlayan bir *sömürsüzleştirici* eylemi simgelemektedir. Ancak, bu kavramların ayrıştırıldığında, birbirleriyle tamamen örtüşmedikleri ve kendi alanlarında ayrı bir bütünlük oluşturdukları gözlemlenmektedir.

Sanat alanında yer alan ideolojik ve politik mücadeleler, bu karmaşık yapıyı yansıtmaktadır. Karşılıklı olarak birleşen bu mücadeleler, postkolonyal söylemi beslerken her iki tarafa da ifade gücü ortamı sağlamaktadır. Özellikle Batı hegemonyasının mirasına eleştirel bir tepki olarak yürütülen postkolonyal çalışmalar, emperyalizm öncesi uygarlıklara ait yaşam biçimleri ve geleneklere yeni bakış açıları getirir; ancak, aynı zamanda yeni fikirlerin ve figürlerin ortaya çıkmasına da olanak tanımaktadır. Buna rağmen, son yıllarda postkolonyal söylemin yerini küresel ve sömürsüzlik gibi diğer paradigmalara aldığı ileri sürülmektedir (Cohen, Torshizi ve Zamindar, 2023, s. 3). Ancak, bu yeni paradigmalar, postkolonyal söylemin tarihsel ve eleştirel derinliğini tam anlamıyla yansıtamadığından, günümüz sanatında bu söylemin hâlâ önemli bir yer tuttuğu ve tamamen terk edilmesinin erken bir yargı olacağı savunulabilir.

Postkolonyal sanat ve teori, sömürgecilik sonrası dönemin kültürel, politik ve toplumsal dönüşümlerine dair derin analizler sunar. Batı merkezli hegemonyaya karşı geliştirilen bu eleştirel yaklaşımlar, kimlik ve kültürel melezlik gibi kavramlar üzerinden yeni bakış açıları oluşturarak sanatın hem sömürgeciliğe kurtulan toplumların hem de diasporaların deneyimlerini görünür kılmasına katkıda bulunur. Postkolonyal sanatçılar, eserleriyle Batı'nın bilgi otoritesini sorgularken, aynı zamanda yeni kimliklerin ve temsil biçimlerinin inşasına zemin hazırlarlar. Bu eserler, geleceği bir müzakere ve olasılık alanı olarak sunarak sömürgecilik sonrası dünyada sanatın dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir.

Shonibare'nin Sanatsal Stratejileri: Postkolonyal Eleştiri ve Hegemonik Temsiller
Yinka Shonibare'nin sanatsal uygulamaları, postkolonyal teori temeline dayanarak, Batı'nın hegemonik temsil biçimlerine yönelik eleştirel bir müdahale sunar (Hemmings, 2007, s. 35). Shonibare, Batılı klasik gerçekçilik ve doğruluk teknolojilerine karşı geliştirdiği stratejilerle, geleneksel temsillerin sorgulanmasını sağlar. Eserlerinde, Batı'nın sömürgeci söylemlerini ve *doğruluk* iddialarını eleştiren bir bakış açısı benimseyen Shonibare, Franz Fanon'un sömürgeciliğin özne üzerindeki ikircikli etkilerini ve Batılı insanın maskesini açıklayan sosyodiyagnostik psikiyatrik yaklaşımlarından ilham alır (Fanon, 1967). Bohrer (1997), sözcük ve imge kodlarının birbirine karışıp parçalandığı süreçleri, farklı kombinasyon ve yeniden yapılandırmalar yoluyla anlamın üretildiği bir alana işaret eder (s. 559). Bu söylemsel strateji, Shonibare'nin eserlerinde Batılı nesnelliğin *laneti* olarak adlandırılan eleştirel perspektifi somutlaştırır. Bu nedenle Yinka Shonibare'nin popülerlik kazanmasının temel nedenlerinden biri de sanatının kapsamının genişlemesi ve eserlerinin karmaşık yönlendirmelerle derin anlamlar kazanmasıdır (Vinter, 2023).

Michel Foucault'nun bilgi ve hakikat üzerine geliştirdiği teoriler, Shonibare'nin sanatsal müdahalelerini anlamak için ayrıca kritik bir çerçeve sunmaktadır. Foucault'ya (1972) göre, doğruluk mutlak bir gerçeklik değil, belirli söylemler ve iktidar ilişkileri çerçevesinde inşa edilen, toplumsal olarak şekillenen bir kavramdır (s. 117 ve 136). Foucault'nun gözetim ve güç ilişkileri üzerine geliştirdiği kavramlar, özellikle *Disiplin ve Cezalandırma* eserinde yer alan hiyerarşik gözlem, normlaştırıcı yargı ve panoptik gözetim gibi terimler, Yinka Shonibare'nin eserlerindeki temsili stratejilerle örtüşmektedir. Shonibare, Batı'nın sömürgecilik sonrası kimlikleri üzerindeki kontrol ve temsil biçimlerini eleştiren eserlerinde, Foucault'nun (1991) tartıştığı bu doğruluk teknolojilerine meydan okuyarak Batı'nın kendisini hakikat üreticisi konumuna yerleştiren söylemlere karşı duruş sergilemektedir (ss. 170-177 ve 184-185). Bu perspektif ışığında, Shonibare'nin eserleri, Batı'nın klasik temsillerine meydan okuyan, sömürgecilik ve kimlik bağlamında yeniden yorumlanan bir müdahale olarak ortaya çıkarken Batı'nın hegemonik temsil biçimleriyle sorgulanır. Bu bağlamda, sömürgecilik sonrası kimliklerin nasıl manipüle edildiği ve yeniden yaratıldığı sorunsallaştırılır. Foucault'nun disiplin kavramı,

bireylerin ve toplulukların nasıl normlaştırıldığını ve denetim mekanizmaları aracılığıyla nasıl şekillendirildiğini açıklamada kullanılırken Shonibare'nin çalışmalarında bu süreç, görsel temsil ve sembolik dil aracılığıyla gün yüzüne çıkarılmaktadır. Foucault'nun denetim ve iktidar ilişkilerine dair kavramları ile Shonibare'nin postkolonyal eleştirisi, Batı'nın sömürgecilik sonrası kimlikleri üzerindeki hegemonik kontrolü sorgulayan söylemsel stratejileri özgünlüğünün ironileri ve alegorileri aracılığıyla ırk mitleri, etnik stereotipler ve sömürgeci taklidin karmaşık dilini sorgular.

Kültürel kimlikler, çoğunlukla kültürel farklılıklar temelinde şekillenir; bireyler, kültürel grup üyeliği üzerinden farklılıklarını algırlarlar. Weiguo (2013) bu durumu, kültürel farklılıkların kabul edilmesinin kültürler arası iletişimi teşvik ettiğini öne sürerek kültürlerin kendi özgünlüklerini koruyabildiklerini savunur (s. 149). İkinci kuşak göçmen olarak Shonibare, hem kökenleriyle hem de Batı'nın kültür ve tarihine dair bir denge kurma çabası içinde, bireysel kimlik inşa sürecini geniş toplumsal bağlamla bütünleştirir. Özellikle, Siyah Britanya kimliği çerçevesinde Shonibare'nin çalışmaları, diasporik deneyimlere, farklı coğrafyalarda gelişen siyah kültürlerin etkileşimine ve bu kültürlerin özgün Britanya deneyimlerine nasıl adapte edildiğine ışık tutar. Gilroy'a (1987) göre, siyah kültür, kendini sürekli olarak yaratma ve yeniden tanımlama sürecinde aktif bir biçimde ortaya çıkar (s. 154). Bu süreç, Shonibare'nin eserlerinde Batı'nın dayattığı ikili mantıkların ötesinde, alternatif ve eleştirel temsil biçimlerinin gelişimine olanak tanır. Siyah kültürün aktif olarak yaratıldığı düşüncesi, yalnızca geçmişte sabitlenmiş bir mirasın yeniden canlandırılması değil, aynı zamanda tarihsel deneyimler, diaspora pratikleri, köle ticareti ve kolonyal izlerle şekillenen dinamik ve sürekli bir kültürel üretim sürecini ifade eder. Ayrıca Paul Gilroy (1993) bu aşamayı, Batı'nın sabit kimlik tanımlarına karşı çıkan ve karşı-kültürel bir direniş olarak ortaya konan, yerel ve küresel ölçekte siyah kimlik inşasının temel dinamiği olarak ele alır. Gilroy'a göre, *hem Avrupalı hem de siyah olma* çabası, belirli bir tür çift bilinçlilik gerektirirken, bu kimlikler siyah ile beyaz arasındaki merkezi engelleyici dinamiğin etkisi altında kalmaktadır (ss. 1- 19). Stuart Hall (1990) ise, siyah kültürün yaratım sürecini sabit ve değişmez bir kimlikten ziyade, tarihsel deneyimlerle sürekli olarak yeniden şekillenen dinamik bir süreç olarak tanımlar; siyah kimliğinin, kolonyal dönem baskılarına karşı geliştirilen yaratıcı direniş biçimleriyle yeniden yapılandırıldığını ve Batı'nın hegemonik anlatılarına meydan okuyan bir alana dönüştüğünü savunur (s. 225).

Bir Kültürel Kod Olarak Afrika Kumaşları

Yinka Shonibare'nin sanatındaki kimlik sorgulaması sanatçının kişisel deneyimlerine dayalı olarak ortaya çıkan bir ilham kaynağı ile başlar. Afrika kıtasından gelen ve Londra'da yaşayan ve çalışan Shonibare, Afrika kimliğinin unsurlarını eserlerinde yapısöküme uğratarak, kimlik ve kültürel normların

karmaşıklığını ortaya koyar (Hynes ve Picton, 2001, s. 67). Bu yaklaşım, kimlik kavramını sabit ve durağan bir yapı olarak görmek yerine, sürekli değişen, yeniden inşa edilen ve etkileşimlere açık dinamik bir süreç olarak ele alır. Aynı zamanda, kimlik arayışı, haklarından mahrum bırakılanları hem küresel hem de yerel düzeyde çoklu geleneklerle bağlayan kolektif bir benlik inşasına işaret eder (McCarthy ve Dimitriadis, 2000, s. 64). Sanatçının işlerinde sıklıkla kullandığı batik kumaşlar, bireysel kimliğin ötesinde, toplumsal kimliğe vurgu yaparak dikkat çekici bir sembolik araç olarak öne çıkar. Batik kumaşlar, ilk bakışta Afrika'ya özgü bir nesne olarak algılsa da aslında Avrupa'nın sömürgeci geçmişiyle ilişkili tarihsel bir objedir. Shonibare, bu kumaşları figüratif heykellerinde ve tablolarında kullanarak Batı ve Afrika kimliklerinin iç içe geçtiğini ve karşılıklı etkileşim içinde yeniden üretildiğini vurgular. Böylece, bu kumaşlar ulusal ve etnik kimliğin görsel temsilcisi olarak, toplumsal kimliğin karmaşıklığını gözler önüne serer. Shonibare'nin malzeme seçimlerinde görülen bilinçli tercih, Batı ile Afrika arasındaki sömürgeci ilişkileri sorgularken, görsel estetik üzerinden bu ilişkileri yeniden yorumlamaya olanak tanır. Sanatçının kültürel kodlarla oynama stratejisi, izleyiciyi çekici kılan öğeler arasında yer almaktadır; zira oyun ve eğlence unsurları, izleyiciyi yalnızca cazip bir görselliğe yönlendirmekle kalmaz, altında yatan katmanlı anlamların keşfine de teşvik eder. Shonibare'nin malzemeleri kullanma biçimi, eserlerin hem etkileşimsel hem de kavramsal derinleşmesini sağlaması bakımından büyük önem taşır (Hylton, 1999, s. 102).

İronik bir biçimde, bir eğitmenin Shonibare'nin kendi kökenlerini daha fazla ifade etmesi gerektiği yönündeki eleştirisi, sanatçının küresel bir dünya görüşünü yansıtan eserler üretmesine zemin hazırlamıştır (Hemmings, 2007, s. 37). Sanatçının pek çok çalışmasında tercih ettiği *Afrika* kumaşları hem tarihsel hem de kültürel bağlantıları görsel bir anlatı olarak beklenmedik mekanlarda etnik kimliğin vurgulanmasına ve izleyicinin sorgulayıcı düşünceye sevk edilmesine olanak tanır; böylece, seçilen malzeme ve renklerin etkileşimi, iletişim gücünü ve görsel karmaşıklığı ortaya koyar (Aarts, 2018). Shonibare, Afrika kumaşlarını içeren sahnelerden oluşan canlı tablolarında, oyuncular ya da modellerin durağan kompozisyonlara hayat vererek, teatral bir ifade biçimi oluşturur. Bu yaklaşım, etnik ikonografinin sömürgeci örtüsünü de eleştirel bir biçimde yansıtır; çünkü kumaşın aldatıcı biçimde *Afrikalı* olarak sunulması ve diğer kültürel normların da entegre edilmesi, Afrikalılık kavramını eleştirel olmayan kabul edenlere ince bir ironiyle hiciv yapılmasına olanak tanır (Enwezor, 1997, s. 10). Yinka Shonibare, Anthony Downey (2004) ile yaptığı bir söyleşide, çalışmalarında kullandığı kumaşların kimliğin doğuştan gelen ya da içsel bir özellik değil, sosyal ilişkiler ve karşılıklı etkileşimler yoluyla inşa edildiğini ortaya koyduğunu belirtir (s. 34). Shonibare'nin tercih ettiği *Afrika* kumaşları, yalnızca kişisel kimliğine dair göndermeler sunmakla kalmaz; aynı zamanda, sömürgecilik sonrası dönemde Batı ile Afrika arasındaki karmaşık ilişkileri yeniden yorumlama aracına dönüşür (Hynes ve Picton, 2001, s. 69). Bu kumaşlar hem Afrika kökenlerini işaret eden hem de Batı'nın bu malzemenin



üretim ve dağıtım süreçleri üzerindeki etkisini vurgulayan sembolik unsurlar olarak işlev görür. Böylece, Shonibare, etnik kimlik ve kültürel stereotipler üzerine sorgulayıcı bir tartışma başlatırken, Batı'nın kültürel normlarını ve sömürgeci taklit dilini de eleştirel bir bakış açısıyla gözler önüne serer. Shonibare'ye göre, kimlik inşası doğası gereği kurgusaldır ve hayali toplulukların yaratılması, toplumsal grupların hayatta kalma stratejisidir. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerinde kimliğin sabitliğini reddederek sürekli yeniden şekillenen ve etkileşimlere açık katmanlı yapıların varlığını vurgular.



Toplumsal Roller ve Kimlik Kurguları

Yinka Shonibare'nin *Diary of a Victorian Dandy* (Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü, 1998) başlıklı fotoğraf serisi, 19. yüzyıl Viktorya toplumunun sosyal normlarını, sınıfsal hiyerarşilerini ve kültürel kodlarını, ironik ve teatral bir anlatımla çözümleyen özgün bir yapıttır. Sanatçı, dönemin iktidar ilişkilerini ve Batı'nın kolonyal kültürel üstünlük söylemini, mizahi ve sorgulayıcı bir görsel dil geliştirerek yorumlar.



Serinin beş sahneden oluşan büyük boyutlu chromogenic baskılarında Shonibare, siyah bir Dandy karakterini merkeze yerleştirerek, toplumsal statü, ırksal kimlik ve kültürel aidiyet üzerine incelikli bir tartışma açar. Dandy figürü, görünüşte aristokratik kimliğin parodisini yaparken, aynı zamanda Batı kültürünün temsil kodlarını ironik biçimde dönüştürür.



Dandy figürü, yalnızca sınıfsal ve kültürel ayrıcalıkları mizahi bir dille görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda Batı'nın tarihsel üstünlük kurgularına yönelik eleştirel bir sanat pratiğine imkân sunar. Bu bağlamda, Shonibare'nin eserinde kullanılan Afrika Batik kumaşları, kimlik ve temsil meselelerini daha da derinleştirerek, kültürel melezliğin ve tarihsel etkileşimlerin görsel bir belgesi hâline gelir.



Yinka Shonibare'nin *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü* adlı çalışması, Viktorya döneminde yaşayan bir kişinin günlük yaşamını inceler (Görsel 1). O dönemin sosyal normlarını ve beklentilerini sorgular. Shonibare, kendini siyah bir kahraman olarak Dandy karakterinin merkezine yerleştirmesi, on dokuzuncu yüzyıl Britanya sömürgeciliğinin güç dinamiklerini sorgular ve altüst eder. Dandy figürü, aşırı ve bazen tehdit edici

Görsel 1. Yinka Shonibare, *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, 1998 (Anonim, t.y.)

bir tavır ve davranış sergileyen, aynı zamanda aristokrasiye aitmiş gibi görünen ancak her zaman dışarıda kalan bir karakter olarak tanımlanabilir. Dandy karakterinin en ilgi çekici yanı, mükemmel bir maskaralık oluşudur. Dandy, aristokrasi üyesi gibi görünmek için kullanılan bir kılık değiştirmedir ancak bu kimlik değişimi her zaman dışarıda olma durumunu beraberinde getirir. Aynı zamanda, parodi edilen şeyin hiçbir zaman tam bir kopyası olmayan, her zaman aşırı veya fazladan bir seviyenin olduğu bir yapı sergiler. Oscar Wilde'ın İngiliz ve aristokrasi parodisi, İngilizlerden daha İngiliz bir nitelik taşır ve bu da Dandy figürünün karakteristiğini oluşturur (Downey, 2004, ss. 34-36).

Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü (1998), Batı'nın kendisini *medeni* ve *üstün* olarak konumlandığı 19. yüzyıl Viktorya dönemi temsillerini ironik bir şekilde tersine çevirir. Bu bağlamda, Shonibare'nin sanatı Said'in *Oryantalizm* adlı yapıtında ortaya koyduğu teorisiyle iki temel noktada örtüşmektedir: İlk olarak Batı'nın tarih boyunca kendini üstün ve merkezi olarak inşa etmesine meydan okumayarak Batı sanat tarihinin kanonlaşmış temsillerini yeniden ele alması, bu imgelerin doğrudan Afrika ve sömürgecilik bağlamında düşünülmesini sağlar. İkincisi ise, Batılı temsillerin estetik ve politik boyutunu ironik bir biçimde tersine çevirmektir. Oryantalist eserlerde Doğu'yu egzotik ve pasif bir nesne olarak betimleyen yaklaşım, Shonibare'nin melez kimlik inşaları aracılığıyla sorgulanır.

Serideki karakterler ve sahne ayrıca çok kültürlü bir geçmiş simgeler ve farklı kültürler arasında bir köprü işlevi görür. Buradaki melezlik, ayrımcı öznenin karmaşık bir biçimde sınıflandırıldığı ve otoritenin imajlarının ve varlıklarının sorgulandığı bir dönüşüm sürecini temsil eder. Bu süreç, otoritenin temel yapılarını sarsarak, hâkimiyet kurmaya çalışan güçleri belirsizleştirir ve sorgulanır hale getirir (Bhabha, 1994, s. 113). Bu yaklaşım, *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*'nde çalışmasında, sömürge dönemi kimliğinin melezleşmesiyle, Batılı üstünlük ve kimlik politikalarının yapı bozuma uğratılması olarak değerlendirilebilir. Dandy figürünün pratiği, toplumsal ve kültürel normlara göre dışarıda bırakılması veya marjinalleştirilmesi gereken unsurları alır ve onları kendi amacı doğrultusunda yeniden sahiplenir. Bu süreç, Dandy figürünün geleneksel olarak belirlenmiş sınırları aşarak toplumsal ve kültürel düzeni eleştiren bir rol üstlenmesini sağlar. Bu bağlamda, Dandy figürü var olan normları sorgulayıp eleştirerek onları dönüştürür ve yeni bir perspektiften değerlendirir (Downey, 2004, s. 34).

Jacques Rancière'in temsil ve duyuusal düzen kavramları bağlamında Yinka Shonibare'nin bakış açısı, Batı'nın hegemonik temsilleri tarafından bastırılan kimlikleri yeniden görünür kılma işlevine görmektedir. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü* serisi, Batı'nın kültürel simgeleri olan karakterleri alıp postkolonyal bir perspektifle yeniden yapılandırarak temsili politik bir

paylaşım alanı hâline getirir. Rancière'e (2004) göre sanat, toplumsal duyuşal düzenin yeniden paylaşımı anlamına gelir. Bu bağlamda Shonibare, Batı sanatının ötekileştirici temsillerini eleştirirken, postkolonyal kimlikler için yeni bir paylaşım alanı yaratır (s. 25). Bir açıdan da Shonibare'nin bu serisi, geçmişteki sosyal ve politik ilişkileri sanatsal yapaylık ve hayalgücü perspektifinden eleştirel bir şekilde inceler ve postkolonyal değişimci bir yaklaşım sergiler. İlâveten Shonibare'nin bu yapıtı tarih ve hafıza yaratma süreçlerini sorgulayan bir yaklaşımı da öne çıkarmaktadır. Tarihsel figürleri ait oldukları dönemden koparıp farklı bir bağlama yerleştirerek, tarih biliminin unsurlarını sanatsal bir yorumla buluşturur. Böylece izleyiciyi geçmişi yalnızca bir tekrar olarak değil, sanat eserinin içsel referansları ve içeriği aracılığıyla düşünmeye teşvik eder. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, izleyiciyi tarihsel hafızayla meşgul ederek ve Viktorya dönemi sosyal normlarını hicvederek geçmişi yeniden değerlendirmeye yönlendirir. Burada da Rancière'in (2023) görülebilir olan kavramı, temsiliyetin merkezine oturması devreye girer; temsilde esas olan, görülebilir olanı açığa çıkarmak ve bunu belirli bir düzen içerisinde sunmaktır (s. 121). Shonibare'nin eserleri de bu ilkeyi takip eder; sanatçı, kültürel karmaşıklığı ve kimliğin temsiliyetini, özellikle Batı Afrika kumaşları gibi malzemelerle görünür kılar. Bu kumaşlar ve figürler, sanatçının tarihsel ve kültürel bağlamları görsel bir dil aracılığıyla yeniden düşündüğünü gösterir. Shonibare'nin sanatı, Batı'nın hegemonik anlatılarının altını oyarken postkolonyal kimlikleri ele alan kavramsal bir temsil sunar.

Rancière (2023), temsilde bilme ve bilmeme, etme ve edilme gibi ikilikler arasında bir ilişki kurar (s. 122). Shonibare'nin eserlerinde bu dualiteler, göçmenlik, sömürgecilik ve kültürel melezlik temalarıyla güçlü bir şekilde işlenir. Sanatçının figürleri genellikle yüz­süzdür ve bu anonimlik, izleyiciye bilme ile bilmeme arasındaki gerilimli alanı sunar. Kimlik ve güç ilişkilerini sorgulayan bu temsiller, tarihsel imgeleri ve kişilikleri yeniden ele alarak izleyicinin bildiği anlatıları ters yüz eder. Burada temsil hem estetik bir düzen içinde yer alırken hem de izleyiciyi bilinmeyen sınırlarında tutarak düşündürür. Rancière'in sanat anlayışında gerçeklik ile kurgusal olan arasındaki ilişki temel bir unsurdur. Shonibare'nin eserlerinde bu ilişki, kurgusal karakterlerin tarihsel gerçekliklerle bağlantıları üzerinden belirgin hâle gelir. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü* serisi, tarihsel figürleri yeniden sahneye koyarken, aynı zamanda onları estetik bir mesafede tutarak eleştirel bir perspektif sunar. Rancière'e (2023) göre kurgusal figürler ontolojik olarak kurgu varlıklarıdır (s. 124). Ancak duygu ve eylemleriyle izleyiciye tanıdık gelir ve böylece güçlü bir duygusal ve düşünsel bağ kurarlar.

Bu noktada, Rancière'in sanatın estetik ve siyasi yönlerinin birbirine nasıl düğümlendiğine dair görüşleri, Shonibare'nin çalışmalarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Rancière'in estetik-politik formülasyonları, Batı Avrupa sanatsal pratikleriyle ilgili olmasına rağmen, aynı zamanda sömürgecilik sonrası sanatın keşfine dair zengin bir perspektif sunar (Badiou vd., 2009, s.

238). Shonibare'nin eserleri, bu bağlamda tarih ve estetiği yeniden düzenleyerek, izleyiciyi sanatın politik işlevi üzerine düşünmeye yönlendiren güçlü örnekler arasında yer alır.

Yinka Shonibare'nin *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)* adlı eseri, sanat tarihi ve popüler kültür aracılığıyla ırk, sınıf ve sömürgeciliğin kalıcı etkilerini araştıran karakteristik çalışmalarından biridir (Görsel 2). Sanatçı, Jean-Honoré Fragonard'ın ünlü Rokoko dönemi tablosu *Salıncak*'ın üç boyutlu bir yeniden yorumunu yaratmıştır. 1767 yılında yapılan Fragonard'ın orijinal tablosu, Rokoko'nun zenginlik ve gösterişini simgeler. Kompozisyonda genç bir kadın neşeyle salıncakta sallanırken ayakkabısını havaya fırlatır; utangaç bir aşk tanrısı heykeli bu sahneyi izlerken geri planda biri salıncığı arkadan iten, diğeri ise genç kadının eteğinin altına bakan iki erkek figürü bulunmaktadır (Young, t.y.). Shonibare'nin yorumu, görünürde neşeli ve gösterişli bir sahne barındırıyor olsa da, güç, sömürgecilik ve kültürel kimlik temalarına yönelik derinlikli bir alt metin sunar. Sanatçı, yapıtlarında kullandığı desenli kumaşlarla kültürel kaynaşmanın ve kimlik karmaşıklığının altını çizer. Bu, sanatçının postkolonyal stratejilerinden biridir; sabitlenmiş kültürel anlamlara meydan okuyarak izleyiciye toplumsal yapıları sorgulatar. Çalışmadaki başsız figür, bireyselliğin ötesinde toplumsal kimliklerin ön plana çıktığını vurgular. Bu başsızlık, kimliğin sabit değil, aksine toplumsal dinamiklerle sürekli şekillenen bir olgu olduğunu simgeler. Aynı zamanda göçmen kimliğinin bölünmüşlüğü de yansıtarak Avrupa ile Afrika arasındaki kültürel etkileşimler ve çatışmaları gözler önüne serer (Fleischmann vd., 2009, s. 394). Shonibare'nin figürünün başsız olması, Batı'nın kendi otoritesini temsil ederken kurduğu kimliklerin ne derece kırılgan olduğunu da vurgulamaktadır. Figürlerin bilinçli şekilde başsız bırakılması, onların yalnızca ırk veya kimlikle değil, daha karmaşık toplumsal ve tarihsel bağlamlarla ilişkilendirilmesini sağlar. Aynı zamanda Fransız Devrimi'nde aristokrasinin başlarının kesilmesine de gönderme yaparak ironik bir alt metin oluşturur. Bu başsız figür, hem devrimin hem de sanatın temsili yapılarının çarpıcı bir sembolü olarak öne çıkar (Downey, 2004, s. 32). Bu eser, Batılı temsillerin yalnızca sanatsal değil, politik bir hegemonya aracı olduğunu da gösterirken



Görsel 2. Yinka Shonibare, *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)*, 2001 (Shonibare, 2001)

aynı zamanda sanatçının ırklandırılmamış bir beden yaratma stratejisinin bir parçasıdır.

Eserin yapısında deneysel bir unsur da bulunur; bu, izleyicinin esere aktif katılımını teşvik eder. Shonibare, eserin temsili özerk mantığını sorgulatar ve figürlerin yanı sıra kumaşların yarattığı duygusal tepkiler aracılığıyla etkileşimli bir deneyim sunar. Burada *deneysel* kavramı, eserin izleyiciyle kurduğu ampirik bağı ifade eder. İzleyici yalnızca görsel yapıyı algılamakla kalmaz, aynı zamanda kendi deneyimleriyle esere yeni anlamlar katar. Bu etkileşim, izleyiciyi hem kendi bakış açısını hem de sanatçının postkolonyal stratejilerini daha derinlemesine düşünmeye yönlendirir. Shonibare'nin kimlik eleştirisi, eserlerindeki kurgulanmış stereotipler sistemini alt üst etme stratejisiyle belirgin hale gelir. Afrika kumaşları aracılığıyla Batılı görsel geleneklere meydan okuyan sanatçı, sabitlenmiş siyahi imajını sorgulatarak izleyiciyi, sömürgecilik sonrası kimliklerin nasıl yeniden inşa edildiğini anlamaya davet eder. *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)*, sanat tarihine ve güncel toplumsal meselelere yönelik eleştirel bir bakış sunarak izleyiciye kimlik ve temsili yeniden düşünme fırsatı verir. Eserde, eteğin kumaş katmanlarından birinde Chanel logosu deseni bulunur. Shonibare, züppelik tutumunun, bir takım elbise gibi benimsenmeye ve bir kenara atılmaya hazır olduğunu savunmaktadır (Tate, t.y.). Ayrıca, *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)*, kitsch estetiğini gösterişli ve abartılı aşırılıkla birleştirerek zevk sınırlarını zorlar. Yapıt, sofistike bir zekâ ile işlenmiş olup, rahatsız edici sosyal yorumlarla zenginleştirilmiştir. Kompozisyondaki figürler, kimlik inşası ve bireysel kimliklerin şekillendirilmesi gibi derin ve tartışmalı konuları keşfeder. Sanatçı, modayı zenginlik, statü ve lüksün sembolü olarak ele alırken, aynı zamanda giyimi eğlenceli ve özgür bir kendini ifade etme aracı olarak da kullanır. Bu noktada eser, yüksek ve düşük kültürün radikal bir birleşimini yansıtarak biçim ve içerik açısından etkileyici bir denge kurar (Conrad, 2002, ss. 110-111).

Postkolonyal bir perspektifle Shonibare, Afrika'dan yola çıkarak Avrupa kültüründeki farklı unsurları bir araya getirerek yeni bir kimlik inşa edebileceği fikrini ortaya koyar. Sanatçı, kimliği sabit bir kategoriye hapsolmadan, farklı bağlamlarda sürekli yeniden üretilen bir süreç olarak ele alır. Afrikalı, Nijeryalı, Siyah İngiliz gibi kimlik etiketlerini, yalnızca kendisini sınırlamadığı sürece kabul eder. Bu yaklaşım, kimliğin sadece biyolojik veya coğrafi temellere dayanmaktan ziyade, kültürel bir inşa olduğunu ve zamanla değişebileceğini vurgular (Hynes ve Picton, 2001, s. 67).

Salıncak (Fragonard'dan Sonra), Batı'nın sanat tarihinde belirlediği görselliği alt üst eder ve Batı estetiğine postkolonyal bir yorum getirir. Rancière'in teorisiyle okunduğunda, Shonibare, bu eseriyle Batı sanat tarihine dâhil edilmeyen sömürge geçmişini görünür kılar ve temsil rejimini yeniden paylaşır (Rancière, 2004, s. 13). Hakikat rejimleri bağlamında ise Shonibare, Batı'nın tarihsel gerçeklik anlayışını ironik ve eleştirel bir biçimde sorgular. *Salıncak*

(*Fragonard'dan Sonra*), Rokoko dönemi sanatında Batılı elit sınıfın eğlence ve lüks imgelerini içeren Fragonard'ın eserini yeniden üretirken, bu kompozisyonu Afrika kumaşlarıyla bezeli bir figürle değiştirir. Shonibare, burada Batı merkezli estetik normlara meydan okurken, aynı zamanda oryantalist egzotizasyonun sanat tarihinde nasıl devam ettiğini sorgulayan bir yorum sunar. Fragonard'ın orijinal eseri, Avrupa aristokrasisinin temsil biçimlerini romantikleştirirken, Shonibare'nin versiyonunda bu kimliklerin sahte ve oynanabilir olduğu vurgulanır. Burada Said'in ele aldığı Batı'nın Doğu'yu temsili, Shonibare'nin Batılı sanat tarihini Afrika kimliğiyle nasıl yeniden yorumladığına dair önemli bir örnek oluşturur.

Halbwachs, toplumsal hafıza çerçevelerinin bir olayı hatırlama ve kolektif hafızada tutma için zorunlu olduğunu ileri sürer. Bireysel düşünce, bu çerçevelere yerleştiğinde ve bu belleğe katıldığında hatırlama eylemi gerçekleşir. Bu çerçeveler, sosyal etkileşimlerden kaynaklanır; anılar toplum içinde edinilir, hatırlanır ve konumlandırılır. Hafızaya çoğunlukla başkalarının sorularına yanıt vermek veya potansiyel soruları cevaplamak amacıyla başvurulur (Göttsche, 2019, s. 372). Shonibare'nin, 2009 yılında ilk kez Londra Trafalgar Meydanı'nda sergilenen *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* meydanın tarihini sorgularken aynı zamanda Afrika diasporası kimliği ve toplumsal hafızayı postkolonyal bağlamda vurgular (Görsel 3). Özellikle Shonibare'nin sunumu,



Afrika ve İngiliz kimliğini bir araya getirerek, kolonyal ve postkolonyal kimliklerin eleştirel bir analizini sunar. Yelkenler, Batı Afrika kıyafetlerinin özgün özelliklerini taşır ve bu malzemenin sömürge döneminde Hollandalılar tarafından getirilmesine bir övgüdür. Aynı zamanda, Londra'nın çok kültürlü bir şehir olarak genişlemesini ve çeşitliliğini yansıtarak, Avrupa'nın yayılmasının etkilerini temsil eder. Gerçek geminin tarihinde 22 farklı milletten mürettebatın bulunduğu düşünüldüğünde, eser aynı zamanda İngiltere'nin bugünkü çeşitliliğini sembolik olarak sunar. Bu yapıtın üzerinde taşıdığı kolektif hafıza, postkolonyal teoriyle uyumlu bir biçimde tarihi sadece bir nesilden diğerine aktarılan bir bilgi seti olarak değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel bir deneyimi de içinde barındırır. *Nelson'ın Şişedeki Gemisi*, kültürlerarası kimlik konularını, hafızayı ve emperyalizmin çelişkilerini sorgulayan mizahi ve sert eleştiri birleşimi, sanatçının postkolonyal bağlamda trans ulusal kimlikleri ele alma tarzıyla uyumludur. Shonibare'nin çalışmalarında öne çıkan iki belirleyici özellik, bu eserin başarısına önemli katkıda bulunur. Balmumu kumaşın ironik ve mizahi kullanımı,

Görsel 3. Yinka Shonibare. *Nelson'ın Sisedeki Gemisi*. 2009 (Pillar Box Post. 2010)

Avrupa'nın Afrika Diasporası'ndaki kimlik karmaşıklığını vurgular. Eserin anlamını derinleştiren diğer unsur ise, yerleştirildiği konumla olan etkileşimidir (Heather, 2019, s. 366).

Şişede gemi yapma, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığına inanılan bir zanaattır. Bu zanaatın kesin kökenleri belirsiz olmakla birlikte, cam kaplar içinde diorama yaratma uygulamasından ilham aldığı düşünülmektedir. O dönemin denizcileri, denizde uzun süreler geçirdikleri için karmaşık modeller yaratmış ve bu modelleri dar ağızlı küçük cam veya şeffaf kaplara sığdırmaya çalışmışlardır. Napolyon dönemine ait şişedeki geminin bilinen en eski örneklerinden biri bu sanatın tarihini aydınlatmaktadır. Sanat biçimi daha popüler hale geldikçe, diğer Avrupa ülkelerine yayılmış ve sonunda Atlantik'in ötesine geçmiştir (BoatingWorld, 2023). Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında, Britanya'nın deniz gücünün ve sömürge faaliyetlerinin zirvede olduğu dönem göz önüne alındığında denizcilerin bu hobisinin Shonibare'ın *Nelson'ın Şişedeki Gemisi*'nin güçlü karşıtlığını gözler önüne serer¹. Shonibare'ın eseri, Nelson Sütunu'nun ölçeğiyle ilişkilendirildiğinde, devasa şişede bulunan gemi ile mükemmel orantıya sahiptir. Gemi ile Nelson arasındaki oran 1:8'dir, bu da ortalama bir kişinin gemiye göre yaklaşık 15.24 cm yüksekliğinde olduğu anlamına gelir. Bu düzenleme, izleyiciyi Nelson Sütunu'nun tepesindeki devasa figürle gemi arasında bir ilişki kurmaya yönlendirir. Shonibare'ın gemisi, Nelson'ın kendi devasa heykeli aracılığıyla genişletilmiş varlığına rağmen, hala minyatürleştirilmiş bir ölçeğe sahiptir. Bu karşıtlık, izleyicinin Nelson'ın büyüklüğünün veya devasa heykel aracılığıyla nasıl *şışirildiği* düşüncesine kapılmasını sağlar. Shonibare'ın eseri, ölçek ve kontrast kullanarak izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirir, böylece görsel bir derinlik ve düşünsel bir katman ekler (Heather, 2019, s. 369).

Nelson'ın Şişedeki Gemisi, Britanya'nın denizasıırı egemenliğine ironik bir şekilde dikkat çeker ve Trafalgar Meydanı'nı çok kültürlü bir halk alanı olarak yeniden şekillendirir. Ayrıca eser, postkolonyal Londra'nın karmaşıklığını göstererek, antirealist bir sanat eserinin *sanatın su geçirmez bölmesi* uyarısına rağmen, hava geçirmez bir alanda çokkültürlü bilinçli bir hareketliliği temsil eder. Eser, gerçeklikten izole olmasına rağmen çevresindeki gerçekliği şekillendirme yeteneğine sahip olduğu ve Gandhi'nin özerklik anlayışı gibi, bağımsızlık ve kendi varoluşunu kontrol etme fikrini verir (Stilling, 2013, s. 317). Rancière'in estetik rejim anlayışına göre, sanatın estetik boyutu, geleneksel etik ya da poetik değerlendirmelerden bağımsızdır ve bu nedenle yeni bir temsil alanı açar. Shonibare'nin bu eseri de estetik ve politik olanın sınırlarını bulanıklaştırır. O,

¹ Amiral Horatio Nelson (1758–1805), Britanya Kraliyet Donanması'nın en ünlü amirallerinden biridir ve 1805'te Trafalgar Deniz Savaşı'nda kazandığı zaferle İngiliz deniz üstünlüğünü pekiştirmiştir. Londra'daki Trafalgar Meydanı'nın merkezinde yer alan Nelson Sütunu, bu zaferin ve Britanya deniz gücünün anıtı olarak 1843 yılında dikilmiştir. Yinka Shonibare'nin bu çalışması da doğrudan bu sütuna ve onun temsil ettiği emperyal tarihe ironik ve postkolonyal bir müdahale niteliği taşır.

Batılı klasik gerçekçilik ile Afrika kumaşları gibi melez imgeler arasında köprü kurarak estetik rejim içindeki hegemonik temsillere meydan okur. Bu şekilde, Rancière'in estetik rejim tanımıyla uyumlu bir şekilde, *gemi*, yalnızca görsel bir taklit değil, aynı zamanda estetik ve politik bir direniş biçimidir; Batılı sömürgeciliğin sembolik bir parçasını (Amiral Nelson'un gemisini) alıp Afrika kumaşlarıyla kaplayarak estetik normların sınırlarını zorlar ve bu temsillerin ardındaki politikaları sorgular (Rancière, 2004, s. 28).

Nelson'ın Şişedeki Gemisi, hegemonik temsillerin sanatta nasıl yeniden üretildiğini ve sanat tarihi içindeki oryantalist imgeleri nasıl eleştirel bir biçimde dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Batı'nın denizcilik gücünü yücelten geleneksel anlatıyı tersine çevirirken Batik kumaşlardan yapılmış yelkenleriyle, Afrika kimliğinin de küresel tarihte merkezi bir rol oynadığını hatırlatır. Bu da Edward Said'in Batı'nın tarih yazımında Doğu'yu edilgen bir konuma indirgemesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir: Shonibare, tarihsel anlatıyı görsel bir müdahaleyle değiştirerek Afrika'nın küresel ticaret ve kültürel alışverişteki yerini yeniden düşünmeye zorlar.

Sonuç

Bu çalışma, Yinka Shonibare'nin postkolonyal sanat stratejilerini ele alarak sanatçının Batılı hegemonik temsil biçimlerine nasıl meydan okuduğunu ve postkolonyal kimlik inşasını nasıl yeniden şekillendirdiğini incelemiştir. Shonibare'nin eserleri, sadece estetik bir müdahale değil, aynı zamanda tarihsel, politik ve kültürel anlatıları sorgulayan güçlü bir sanatsal söylem sunmaktadır. Sanatçının batik kumaşları, başsız figürleri ve tarihsel referansları kullanımı, Batı merkezli sanat tarihini eleştirirken kimlik ve temsil kavramlarını melez bir perspektifle yeniden inşa etme çabasını ortaya koymaktadır.

Makalenin temel bulguları, Shonibare'nin eserlerinin sadece Batı sanat tarihiyle bir hesaplaşma sunmadığını, aynı zamanda postkolonyal kimliklerin sürekli müzakere edilen, değişken ve çok katmanlı yapısını da gözler önüne serdiğini göstermektedir. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)* ve *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* gibi eserler, Batı'nın temsil rejimlerini bozarak, sömürge geçmişinin günümüzdeki yankılarını eleştirel bir perspektifle ele alır. Shonibare'nin ironi ve mizahı bir araç olarak kullanması, postkolonyal eleştiriye estetik bir form içinde yeniden üreterek, izleyiciyi sanatsal ve politik bir sorgulama sürecine davet etmektedir.

Bu çalışmada ulaşılan önemli bir çıkarım, postkolonyal sanatın sadece tarihsel anlatıları eleştiren bir alan olmadığı, aynı zamanda günümüz sanat dünyasında kimlik, aidiyet ve temsil biçimlerini yeniden düşünmek için güçlü bir alan sunduğudur. Shonibare'nin eserleri, kültürel kimliklerin mutlak ve değişmez olmadığını, aksine sürekli olarak yeniden inşa edilen, melezleşen ve etkileşim içinde şekillenen yapılar olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, sanatçının postkolonyal stratejileri, Batı'nın hegemonik sanat anlatılarıyla

sınırlı kalmayıp, küresel sanat piyasasındaki güç dinamiklerine dair daha geniş bir tartışma alanı açmaktadır.

Ancak, çalışma bazı çözülmemiş sorular ve tartışmaları da gündeme getirmektedir. Shonibare'nin sanatı, postkolonyal söylemin ve Batı merkezli sanat tarihinin sınırlarını aşma iddiasında olsa da, sanatçının eserlerinin küresel sanat piyasasında nasıl konumlandığı ve bu piyasanın ne ölçüde Batı merkezli normlara dayalı olduğu soruları hâlâ önemini korumaktadır. Postkolonyal sanatın küresel müzelerde ve bienallerde sergilenişi, Batı'nın kültürel sermayesi içinde yeniden üretilmesi anlamına mı gelmektedir, yoksa bu tür sanatsal müdahaleler Batı dışındaki anlatıları gerçekten güçlendirebilmekte midir? Shonibare gibi sanatçılar, postkolonyal sanatın temsil biçimlerini nasıl dönüştürebilir ve hegemonik söylemlerle nasıl başa çıkabilir? Bu bağlamda, gelecekteki araştırmalar, postkolonyal sanatın yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda politik bir müdahale aracı olarak nasıl işlev gördüğünü daha detaylı analiz edebilir. Özellikle Shonibare'nin eserlerinin sanat kurumları, koleksiyonlar ve bienallerde nasıl sergilendiği, Batı sanat dünyasında nasıl konumlandırıldığı ve bu süreçlerin postkolonyal anlatılar üzerindeki etkileri incelenebilir. Bunun yanı sıra, postkolonyal sanatın günümüzdeki göç, diaspora ve kültürel kimlik tartışmaları ile nasıl ilişkilendiği de önemli bir araştırma konusu olabilir.

Sonuç olarak, Yinka Shonibare'nin sanatı, yalnızca geçmişe değil, kimliğe ve temsilin toplumsal işlevine de müdahale eden bir eylem alanı olabileceğini gösteren çağdaş bir yaklaşım sergiler. Sanatçının ironi, melezlik ve tarihsel referansları kullanarak oluşturduğu eserler, postkolonyal sanatın potansiyelini ve eleştirel gücünü açığa çıkarırken, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve kültürel miras gibi konular üzerine yeni düşünme biçimlerini teşvik etmektedir. Shonibare'nin çalışmaları, sanatın sadece estetik bir alan olmadığını, aynı zamanda tarih ve toplumsal bellekle iç içe geçmiş bir mücadele alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, sanatın politik bir araç olarak nasıl kullanılabileceği sorusu, postkolonyal sanatı anlamak ve yorumlamak için kritik bir noktada durmaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, editöre ve hakemlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım-ilk taslak hazırlığı, yazım-gözden geçirme ve düzenleme, doğrulama ve denetim: YÜKSEL, H. N. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Aarts, F. (2018). Playing with cultural identity through art. *Diggit Magazine*, Erişim Tarihi: 9 Eylül 2023. <https://www.diggitmagazine.com/articles/playing-cultural-identity-through-art>
- Araeen, R. (1989). Our Bauhaus others' mudhouse. *Third Text*, 6, ss. 3-14.
- Badiou, A., Kristin, R. ve Gabriel, P. (2009). *Jacques Rancière: History, politics, aesthetics*. Duke University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bohrer, F. N. (1997). Picture theory: Essays on verbal and visual representation by W.J.T. Mitchell. *The Art Bulletin*, 79(3), ss. 559-561.
- BoatingWorld. (2023). The art of miniature maritime craftsmanship: Ship in a bottle. *BoatingWorld*. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2024, <https://www.boatingworld.com/articles/diy/the-art-of-miniature-maritime-craftsmanship-ship-in-a-bottle/>
- Chapman, M. ve Young, R. J. C. (2006). Robert J. C. Young in South Africa: Interview. *English in Africa*, 33(2), ss. 199-208.
- Cohen, J. I., Torshizi, F. ve Zamindar, V. (2023). Art history, postcolonialism, and the global turn. *ARTMargins*, 12(2), ss. 3-16. <https://doi.org/10.1162/artm.e.00346>
- Conrad, M. D. (2002). Review of Yinka Shonibare. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 16, Project MUSE.
- Downey, A. (2004). Yinka Shonibare in conversation. *Wasafiri*, 19(41), ss. 31-36. <https://doi.org/10.1080/02690050408589884>

- Elkann, A. (2024). Yinka Shonibare. *Alain Elkann Interviews*. Erişim Tarihi: 24 Haziran 2025, <https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/>
- Gandhi, L. (2022). *Postcolonial theory: A critical introduction*. Edinburgh University Press
- Gregory, D. (1997). Orientalism re-viewed. *History Workshop Journal*, 44, ss. 269-278. <https://doi.org/10.1093/hwj/1997.44.269>
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- Enwezor, O. (1997). Reframing the black subject: Ideology and fantasy in contemporary South African representation. *Third Text*, 11(40), ss. 21-40.
- Enwezor, O. (1997). *The work of Yinka Shonibare*. Nka: Journal of Contemporary African Art, 6, ss. 10-11. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2023, <https://www.muse.jhu.edu/article/422511>
- Erdoğan, N. Ö., Öztürk, M. A. ve Keskin, F. (2021). Doğu-Batı sınırı üzerinden postkolonyalizm ve postkolonyalizmin çağdaş sanata yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(4), ss. 519-534.
- Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fleischmann, F., Wiley, S., Verkuyten, M. ve Deaux, K. (2009). To be both (and more): Immigration and identity multiplicity. *Journal of Social Issues*, 75(2), ss. 390-413. <https://doi.org/10.1111/josi.12324>
- Foucault, M. (1991). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Penguin Books.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (Çev. A. M. Sheridan Smith). Routledge.
- Gilroy, P. (1987). *There ain't no black in the Union Jack: The cultural politics of race and nation*. University of Chicago Press.
- Göttsche, D. (2019). *Memory and postcolonial studies: Synergies and new directions* cultural memories. Peter Lang Publishing.
- Guha, T. (1994). Yinka Shonibare 'Double Dutch.' *Third Text*, 8(27), ss. 87-90. <https://doi.org/10.1080/09528829408576491>
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. Ed. J. Rutherford. *Identity: Community, culture, difference* içinde, ss. 222-237. Lawrence&Wishart.
- Haddour, A. (2019). *Frantz Fanon, postcolonialism and the ethics of difference* (1st ed.). Manchester University Press. Erişim Tarihi: 22 Kasım 2023, <http://www.jstor.org/stable/j.ctvnb7m11>
- Heather, S. (2019). Engaging black European spaces and postcolonial dialogues through public art: Yinka Shonibare's Nelson's Ship in a Bottle. *Open Cultural Studies*, 3, ss. 362-372. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0031>
- Hemmings, J. (2007). Post-cultural hybrid: Yinka Shonibare. *Jour*, 32, ss. 34-37. https://www.researchgate.net/publication/291910460_Post-cultural_hybrid_Yinka_Shonibare
- Hynes, N. ve Picton, J. (2001). Yinka Shonibare. *African Arts*, 34(3), <https://doi.org/10.2307/3337879>
- Hylton, R. (1999). Yinka Shonibare. *Third Text*, 13(46), ss. 101-103. <https://doi.org/10.1080/09528829908576786>
- Kohn, M. ve Reddy, K. (2024). Colonialism. Ed. E. N. Zalta ve U. Nodelman. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* içinde. Erişim Tarihi: 10 Eylül 2024, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/colonialism/>
- Krauss, R. (1990). The cultural logic of the late capitalist museum. *October*, 54, ss. 3-17.

- Loomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge.
- McCarthy, C., & Dimitriadis, G. (2000). The work of art in the postcolonial imagination. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 21(1), ss. 59-74. <https://doi.org/10.1080/01596300050005501>
- Meagher, J. (2004). Orientalism in nineteenth-century art. Metropolitan Museum of Art. Erişim Tarihi: 13 Eylül 2024, https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hob_1972.118.210.htm
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum.
- Rancière, J. (2023). *İmajların Yazgısı "Le Destin des Images"* (Çev. A. U. Kılıç). Ketebe Yayınları.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? Ed. C. Nelson ve L. Grossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde, ss. 120-130. Urbana: University of Illinois Press.
- Stilling, R. (2013). An image of Europe: Yinka Shonibare's postcolonial decadence. *PMLA*, 128(2), Modern Language Association of America.
- Vinter, R. (2023). *This is going to be our Angel of the North: Leeds unveils Yinka Shonibare sculpture*. The Guardian. Erişim Tarihi: 10 Aralık 2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/nov/24/leeds-yinka-shonibare-sculpture-hibiscus-rising-city-of-culture>
- Weiguo, Q. (2013). Dehistoricized cultural identity and cultural othering. *Language and Intercultural Communication*, 13(2), ss. 148-164. <https://doi.org/10.1080/14708477.2013.770864>
- Yıldız, E. Ç. (2021). Postkolonyal teori ve insan hakları (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Hukuku Anabilim Dalı, Ankara.
- Young, A. (t.y.). *Yinka Shonibare, The Swing (After Fragonard)*. Khan Academy. Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard>
- Young, R. J. C. (2016). *Postcolonialism: An historical introduction*. Wiley-Blackwell.

Görsel Kaynakçası

- Anonim. (t.y.). Yinka Shonibare MBE, *National Museum of African Art*. <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/dandy.html>
- Pillar Box Post. (2010). Message in a bottle... *Pillar Box Post*. <https://pillarboxpost.wordpress.com/2010/06/09/message-in-a-bottle%E2%80%A6/>
- Shonibare, Y. (2001). *The Swing (after Fragonard)* [Yerleştirme]. Tate. Erişim tarihi: 11 Kasım 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952>



PTT Pul Müzesi'nin Yeniden İşlevlendirilmesi ve İç Mekân Yönlendirme Grafiklerinin Analizi

Adaptive Re-use of the PTT Stamp Museum and Analysis of Interior Infographics

 Gizem Büke Öztürk^a,  Bayram Armutcı^b

^a Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Söğüt Meslek Yüksekokulu 

^b Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Söğüt Meslek Yüksekokulu 

Sorumlu yazar Corresponding Author: buke.ozturk@bilecik.edu.tr

Öz

Tarihî yapılar, toplumların belleğini oluşturan önemli unsurlar olup, ilk inşa edildikleri dönemdeki kullanım amacı zamanla değişebilmektedir. Ancak, mimari koruma anlayışının sürekli gelişmesiyle, günümüzde birçok tarihî yapı yeniden işlevlendirme yoluyla korunarak toplumla olan ilişkisini yeniden kazanmıştır. Yeniden işlevlendirme, tarihî yapıların fiziksel bütünlüğünü koruyarak çağdaş kullanıma adapte edilmesini sağlayan en etkin yöntemlerden biridir. Bu yapılar, kültürel hafızanın oluşumuna katkıda bulunarak ortak mirasın korunmasını destekler. Ayrıca, tarihî yapıların sürekliliğinin sağlanması ve gelecek nesillere aktarılması, yeniden işlevlendirme çalışmalarının temel hedeflerindendir. Bu süreçte, yapıların özgün ve sanatsal değerlerine saygı gösterilmesi, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından kritik bir gerekliliktir. Ankara'nın Ulus semtinde yer alan ve 1930'lu yıllarda Holzmeister tarafından tasarlanan Emlak Kredi Bankası, bahsedilen duyarlılığı yansıtacak şekilde PTT Pul Müzesi olarak yeniden işlevlendirilmiştir. Bu çalışmada, yapının tarihçesi, mimari özellikleri, işlev sonrası gerçekleştirilen değişiklikler ele alınmış; iç mekân yönlendirmelerinde tasarlanan görsel anlatımın, renk, piktogram ve tipografileri incelenerek ziyaretçilerin yönlendirilmesi ve etkileşimli bilgi akışının sağlanması kapsamında anlam ve işlev bakımından kurumsal kimliğe yönelik analizler gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın verileri literatür

Abstract

Historic buildings are significant elements that form the collective memory of societies. However, over time, their original purpose may change, and their interaction with social life may weaken. With the continuous development of architectural conservation approaches, many historic structures today have been preserved through adaptive reuse, thereby reestablishing their connection with society. Adaptive reuse is one of the most effective methods for preserving the physical integrity of historic buildings while adapting them to contemporary uses. These structures contribute to the formation of cultural memory, supporting the conservation of shared heritage. Additionally, ensuring the continuity and transmission of historic buildings to future generations is one of the primary objectives of adaptive reuse projects. Within this process, respecting the authentic and artistic values of the structures is a critical requirement for cultural heritage sustainability. The Emlak Kredi Bank Building, designed by Holzmeister in the 1930s and located in Ulus, Ankara, has been adaptively reused as the PTT Stamp Museum, reflecting this sensitivity to heritage conservation. This study examines the historical background, architectural features, and post-conversion modifications of the building. Additionally, it analyzes the visual communication elements—including color, pictograms, and typography—used in the interior wayfinding system, evaluating their role in visitor orientation and interactive information flow while assessing their alignment with the institution's corporate identity. The research data were collected through literature review, observations, interviews, and document analysis,



taraması ve nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem, görüşme ve doküman analizleriyle toplanmıştır. Elde edilen bulgular, yönlendirme grafiklerinin PTT'nin kurumsal kimliğiyle uyumlu olduğunu, ancak revize edilen yeni kurumsal kimliğe uygun güncellemelerin yapılması gerektiğini göstermektedir. Çalışma, aynı zamanda iç mekânlarda grafiksel anlatım teknik ve yöntemlerin etkili şekilde geliştirilmesi adına disiplinlerarası çalışmanın önemini de vurgular niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: iç mimari, mimari koruma ve yeniden işlevlendirme, kurumsal kimlik, yönlendirme grafikleri, PTT Pul Müzesi.

employing qualitative research methods. The findings indicate that the wayfinding graphics are consistent with PTT's corporate identity, yet updates are required to align with its revised visual identity. Furthermore, the study underscores the significance of interdisciplinary collaboration in the effective development of graphic communication techniques for interior spaces.

Keywords: interior architecture, architectural conservation and re-use, corporate identity, orientation graphics, PTT Stamp Museum.

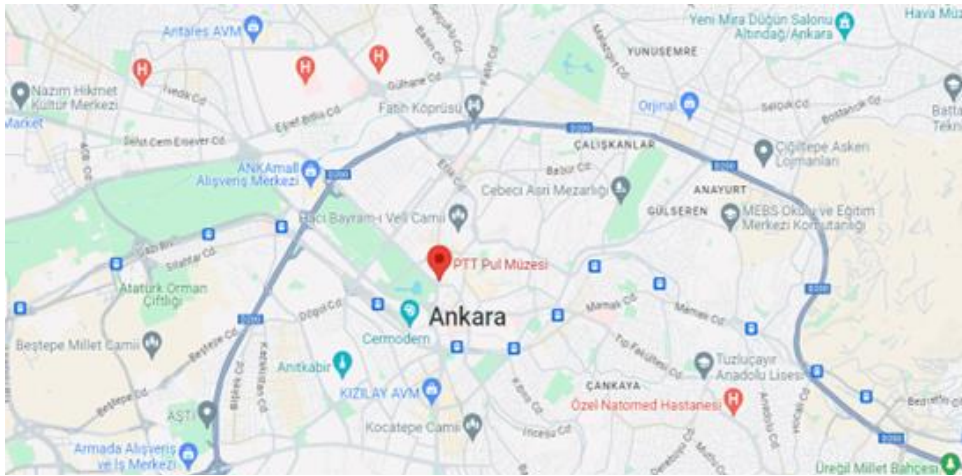
Atıf için Cite as: ÖZTÜRK, G. B. ve ARMUTCI, B. (2025). PTT Pul Müzesi'nin yeniden işlevlendirilmesi ve iç mekân yönlendirme grafiklerinin analizi. *Tykhe*, 10(18), ss. 45-70.



Tarihi yapıların korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında yeniden işlevlendirme günümüzde kullanılan yöntemler arasında öne çıkmaktadır. Toplumun kültürel belleğini oluşturan aynı zamanda tarihi belge olan bu yapılar, süreç içerisinde ilk yapıldıkları işlevlerini kaybedebilmektedirler. Toplamların zaman içerisinde gelişmesi, yaşam ve konfor koşullarının değişmesiyle, teknolojik yenilikler bu duruma gerekçe olarak gösterilebilir. Eski yapılar, hem ait oldukları kültürün hem de toplumların bir yansıması olarak tarihî belge niteliği taşımakta olup, bu doğrultuda korunmaları, yeniden işlevlendirme çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Bu durum, tarihî yapıların yeniden işlevlendirilerek toplumsal yaşama kazandırılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Genellikle, tarihî yapıların fiziksel ömrü, ilk inşa edildikleri dönemdeki işlevlerinden daha uzun olmaktadır (Burden, 2004, s. 215). Bu bağlamda, kültürel mirasın sürekliliğini sağlamak adına, bu yapıların yeniden işlevlendirilerek topluma kazandırılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem taşımaktadır. Yeniden işlevlendirme çalışmalarında, kültürel mirasın uluslararası düzeyde korunması ve yaşatılması amacıyla 1964 yılında yayımlanan Venedik Tüzüğü, bu alandaki temel ilkeleri belirlemiştir. Tüzüğün 3. maddesi, kültür varlıklarının korunması ve onarılmasındaki temel amacı tanımlamakta, onların hem sanat eseri hem de tarihi belge statüsünde değerlendirilerek korunması gerekliliğinden bahsetmektedir. Aynı zamanda, sözkonusu yapıların özgün özelliklerine saygı duyularak geleceğe aktarılması onarım çalışmalarının temel unsurunu oluşturmaktadır. Venedik Tüzüğü'nün 5. maddesi de bu durumu destekler niteliktedir. Bu doğrultuda, kültür varlıklarının korunması ve yaşatılmasının,

onların topluma fayda sağlayacak amaçlar doğrultusunda kullanılmasıyla daha sürdürülebilir hale geleceği belirtilmekte olup, bu tür toplumsal amaçlara yönelik kullanımın teşvik edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Erder, 1977, ss. 172-173). Ancak arzu edilen bu kullanım nedeniyle, tarihi yapının özgün planı, mekânsal özellikleri, bezemeleri gibi özgün değerlerinin değiştirilmemesi gerektiği de belirtilerek, söz konusu sınırlar içerisinde yeni işleve izin verelebileceğinden bahsedilmiştir. Tarihi yapıların geleceğe aktarılması noktasında, yapının biçimi, strüktürel özellikleri, malzemesi gibi özgün özellikleriyle yaşatılabildiği ölçüde başarılı bir koruma gerçekleştirilebilir. Günümüzde teknolojik ilerlemeler neticesinde, mimari koruma içeren çalışmalarda kullanılan yöntemler ve malzemeler, tarihi yapıların özgün dokularına daha az müdahale edilerek yaşam ömürlerinin uzamasına olanak sağlamaktadır.

Yukarıda bahsedilen gerekçeler doğrultusunda ülkemizin kültürel mirasları içerisinde önemli bir yer edinen, yapıldığı dönemde Emlak Kredi Bankası, diğer bir adıyla Emlak ve Eytam Bankası olarak inşa edilen yapı ele alınmıştır. Tarihi yapı Ankara'nın Ulus semtinde yer almakta olup, Atatürk'ün talimatları üzerine 1933 yılında Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister tarafından 1933 yılında tasarlanmış ve 1934 yılında hayata geçirilmiştir. Uzun yıllar banka işleviyle hizmet veren yapı, zaman içerisinde özgün işlevini yitirmiştir. 2008 ve 2013 yılları arasında gerçekleştirilen yeniden işlevlendirme çalışmaları neticesinde PTT Pul Müzesi olarak hizmete açılmıştır. Araştırmada literatür taraması ve nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gözlem, görüşme ve doküman analizleri ile veriler toplanmıştır. Verilerin toplanmasında, T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı Anonim Şirketi Değerli Kağıtlar Daire Başkanlığı'ndan 20.02.2024 tarihli ve E-



Görsel 1. Emlak Kredi Bankası'nın (PTT Pul Müzesi) konumu (Google Maps, t.y.)

88540957-800-632842 sayılı müze içi fotoğraflama ve çalışma izni alınarak gerçekleştirilmiştir. Müze içerisinde gözlem, fotoğraflama çalışmaları ve müze yetkilileriyle görüşmeler neticesinde müzeye ait veriler elde edilmiştir. Bu süreçte elde edilen veriler ışığında tarihi yapının yeni yüklenen müze fonksiyonu sonrasında iç mekânda grafiksel anlatım teknikleri kapsamında yönlendirme tasarım elemanlarına odaklanılarak incelemelerde bulunulmuştur. Araştırmanın konusunu oluşturan PTT Pul Müzesi'nde ziyaretçilerin yönlendirilmesi ve bilgi akışının sağlanması bağlamında kolon giydirme, yönlendirme levhaları ve zemin yönlendirmelerinde kullanılan görsel dilin, renk, piktogram ve tipografilerin analizleri yapılarak, anlam ve işlev bakımından da kurum kimliğine yönelik değerlendirmelerde bulunulmuştur. Araştırmada aynı zamanda iç mimari ile grafik tasarım yöntemlerinin arasında güçlü bir bağ bulunduğuna dikkat çekilerek iç mekânlarda etkili iletişim ve yönlendirme çalışmalarının gerçekleştirilebilmesi adına disiplinlerarası çalışmanın önemi vurgulanmıştır.

Emlak Kredi Bankası'nın Konumu ve Tarihçesi

Ulus, Ankara'nın önemli semtleri arasındadır. Ankara'nın en köklü idari, siyasal ve sosyal yaşam merkezidir. Semtin tarihi Cumhuriyet öncesine dayanmakta olup dönemin önemli ibadet yapılarından Hacı Bayram, Zincirli ve Kuyulu Camileri de bu semtte yer almaktadır. Semtin, 1920'li yıllardan sonra kent için önemi daha da artmıştır.

23 Nisan 1920 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasıyla, Ankara Millî Mücadele'nin merkezi haline gelmiştir. Başkent olarak ilan edilmesi neticesinde, Ulus semtinin tarihsel ve siyasi özellikleri daha da vurgulanmıştır. Zira, devlet kurumları, Hükümet Konağı, postane yapıları, kamu binaları, eğlence merkezleri ve sosyal alanlar da bulunmaktadır. Ayrıca, Ankara'nın en eski konutları da bu bölgededir. Cumhuriyetin ilanından sonra ihtiyaç duyulan sosyal, kültürel tesislerin ve kamu yapılarının -1930 yılına kadar- inşasında, Ulus semtinde yer alan Atatürk Bulvarı ve Ulus-Samanpazarı, Osmanlı Bankası, Vakıf Apartmanı ve Ankara Palas arasındaki bölgelerde yoğunluk kazandığı görülmektedir. Semtte aralıksız devam eden imar ve yapım çalışmaları, kent imarının yeniden düzenlenmesi ve planlanması ihtiyacını doğurmuştur. Bu ihtiyaç doğrultusunda, 1928 yılında uluslararası düzeyde Ankara Şehri İmar Planı yarışması düzenlenmiştir. Yarışma sonucunda, kazanan Prof. Dr. Hermann Jansen'in planı olmuş ve 1932 yılında bu plan uygulamaya konmuştur. Bu dönemle birlikte Ulus ve civarında ülkenin ve kentin ihtiyacı olan ekonomik kurumların yapımına da devam edilmiştir. Bu kurumlar

arasında Sümerbank (1938), Merkez Bankası (1933), Etibank (1936), İller Bankası (1937) yer almaktadır (Dinçer, 2014, ss. 37-41). Bu yapılar arasında bulunan Emlak Kredi Bankası, Hacı Bayram Mahallesi'nin Atatürk Bulvarı üzerindedir (Görsel 1). Emlak Kredi Bankası'nın yeniden işlevlendirme çalışmaları sonucunda, tarihî yapı müze işlevi kazandırılmış ve PTT Pul Müzesi olarak hizmete açılmıştır .

Emlak Kredi Bankası'nın Mimari Özellikleri

Cumhuriyet'in ilanından sonra 1925 yılında Türkiye'deki modernleşme hareketleri Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde başlatılmıştır. O dönemde, Türkiye'nin modernleşmesinde en önemli etkenin Avrupa'nın sanatsal gelişiminin Türkiye'ye uyarlanmasıyla gerçekleşeceği görüşü ağır basmaktadır. Bu doğrultuda Avrupa'dan Türkiye'ye çok sayıda alanında uzman eğitimciler ve tasarımcılar davet edilmiştir (Bozdoğan, 2002, s. 18). Bu tasarımcılar arasında Avustralyalı Prof. Clemens Holzmeister da yer almaktadır. Holzmeister ülkesinde köprü, elektrik santrali, tren istasyonu, oteller, kiliseler, tedavi amaçlı yapılar, okullar, konut ve çeşitli idarî yapılara kadar oldukça geniş bir yelpazede ürünler vermiş mimar ve eğitmendir (Erkmen, 2016, s. 58).

1927-1935 yılları arasında Türkiye'ye gelen Holzmeister devletin önemli yönetim ve kamu binalarının inşasıyla görevlendirilmiş, aynı zamanda eğitimci kimliğiyle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde dersler vermiştir (Kalfaoğlu Hatipoğlu, 2020, s. 1636). Cumhuriyet'in ilanından sonra, Ankara'nın temsili açıdan güçlü bir başkent olabilmesi adına Ankara Şehri İmar Planı ile yeniden ele alınması görevini üstlenen Holzmeister Milli Savunma Başkanlığı (1927-30), Genel Kurmay Başkanlığı (1928-30), Bayındırlık Bakanlığı (1929-34), Harp Okulu (1930-35), Ordu Evi (1930-35), Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü (1931-32), Ulus Merkez Bankası (1931-33), İçişleri Bakanlığı (1932-34), Ankara Emlak Kredi Bankası (1933-34), Yargıtay (1933-34), Avusturya Sefareti (1933-34), Ticaret Bakanlığı (1933-35) ve Türkiye Büyük Millet Meclisi (1938-63) gibi önemli yapılara imza atmıştır. Aynı zamanda, Bayındırlık Bakanlığı'nda danışmanlık hizmeti de vermiştir (Erkmen, 2016, s. 57).

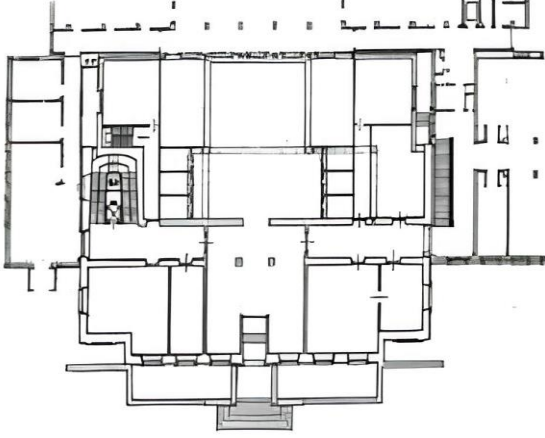
1930'ların ilk yarısında Holzmeister tarafından tasarlanmış olan Emlak Kredi Bankası, simetrik düzene sahip, anıtsal giriş bölümü, cephelerde taş ve mermer kaplamaları, gizli çatı gibi mimari unsurlarının yanı sıra yalın tasarımıyla da ön plana çıkmaktadır. Bu yapıda olduğu gibi dönemin kamu binalarında neo-klasik mimarinin etkileri görülmektedir. İnşa edilen yapılarda mimar, devletin



Görsel 2-3. Emlak Kredi Bankası (Koç Üniversitesi Digital Collection, t.y.a ve t.y.b)

otoritesini yansıtabilecek şekilde tüm dengeli, simetrik prizmatik kütleler ya da kütle kompozisyonları ortaya koymuştur (Erkmen, 2016, s. 62). İnsan ölçeğinde bir anıtsallık söz konusudur. Bodrum kat üzerine üç kat olarak inşa edilmiştir. Cephe özellikleri bakımından ise, Holzmeister yapılarının benzer özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Neo-klâsik uslupsal özelliklerin gerektirdiği kurallara uygun bir yaklaşım görülmektedir. Cephelerde simetrik kurgu hakimdir. Bodrum ve zemin kat üstündeki iki kat arkada geriye çekilmiş ve çalışma alanları bir koridor boyunca sıralanmıştır. Yapının ön giriş cephesinde zemin katın ortasında yer alan yedi aks dışarıya taşırılarak birinci katta balkon oluşturulmuştur. Bu taşmanın üzerinde, birinci ve ikinci katlar boyunca daire kesitli sekiz mermer sütun yükselmektedir (Görsel 2). Cephede katlar boyunca devam eden bu sütunlu düzen, dönemin kamu binalarıyla benzerlik göstermekte, anıtsal giriş vurgusunu arttırmaktadır (Aslanoğlu, 2001, ss. 253-254). Ön kütlede yer alan simetrik düzen kurgusu, diğer cephelerde bayrak direkleri ve pencere görünümündeki çerçevelerle pekiştirilmiştir. Yapının dış yüzeylerinde betonarme iskelet sistemi uygulanmış olup, beyaz Marmara mermeri -giriş merdivenleri- ve yerel malzeme olan düzgün kesilmiş Ankara taşı kullanılmıştır (Görsel 2 ve 3).

Cephede olduğu gibi yapının planında da simetrik kurgu hakimdir. Ancak yapının planında kuzey yönde bulunan katlar arası sirkülasyonu sağlayan merdivenle simetrik kurgu bozulmuştur (Görsel 4). Üst örtü sisteminde eğimli çatı, çatı hattı boyunca devam eden bordürle gizlenmiştir. Emlak Kredi



Görsel 4. Emlak Kredi Bankası, ilk dönem plan şeması
(Ankara Mimarlar Odası, t.v.)

Bankası'nın hem malzeme seçimi hem de mimari tasarım anlayışı Holzmeister tarafından depreme dayanıklı olarak tasarlanmıştır (Aslanoglu, 2012, ss. 60-61).

Banka'dan Müze'ye: Yeni İşlev, Yeni İç Mekân

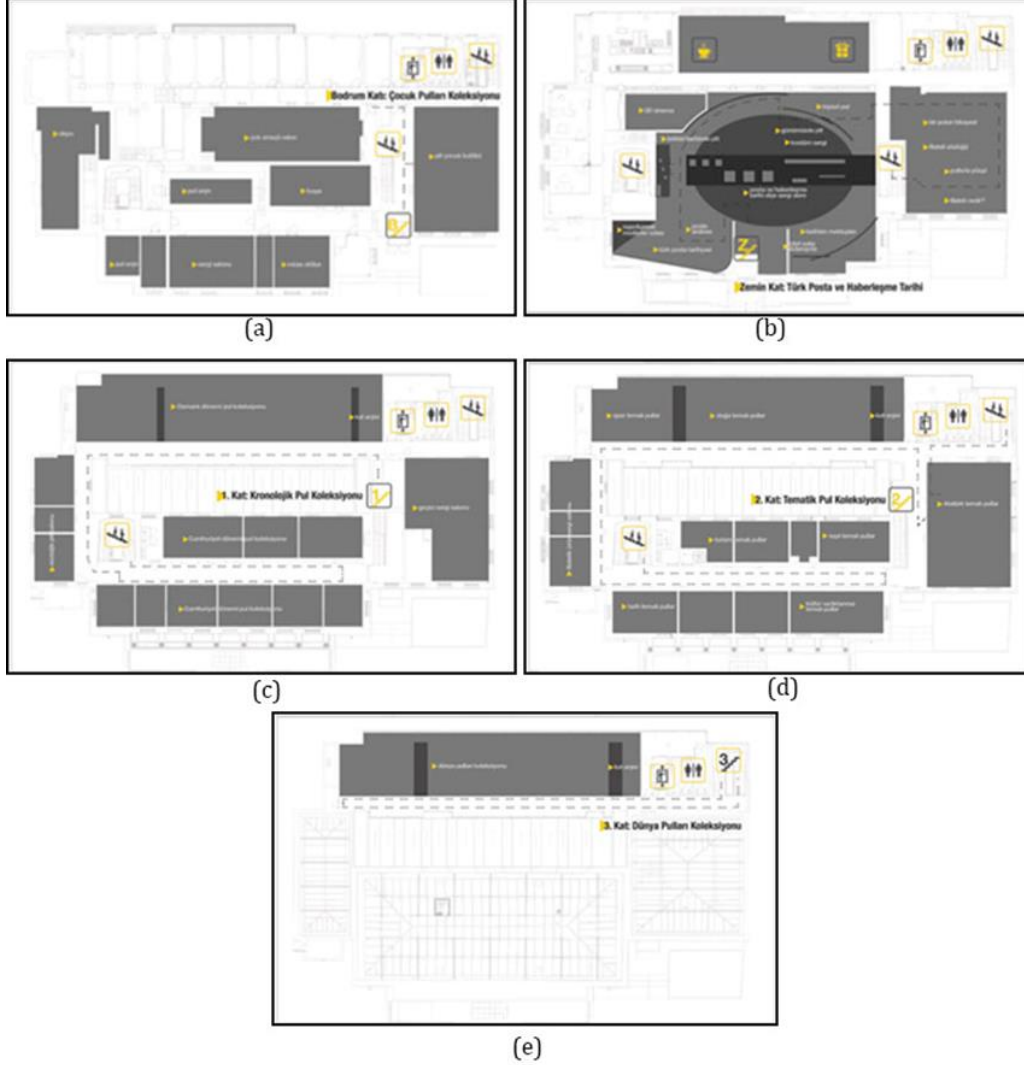
Emlak Kredi Bankası'nın PTT Pul Müzesi'ne dönüştürülmesi projesi, 2008 yılında rölöve ve restorasyon projeleriyle başlamıştır. 2013 yılında ise, yeniden işlevlendirme çalışmaları tamamlanarak PTT Pul Müzesi olarak yeni fonksiyonuyla halkın kullanımına açılmıştır (Yenel, 2014, s. 5). PTT Pul Müzesi modern müzecilik anlayışıyla tasarlanarak 6500m² alanda, zemin, giriş, birinci, ikinci ve üçüncü katlardan oluşmakta, sergilemeler sistematik

şekilde tasarlanmıştır. Müzenin bodrum katında çocukların kullanımına yönelik mekân tasarımları gerçekleştirilmiştir. Görsel 5a'da yer alan müzenin bodrum kat planında depo, pul arşiv odaları, fuaye, sergi salonu, müze atölyesi ve çok amaçlı salonlar yer almaktadır. Müzenin zemin katında Türk posta ve haberleşme tarihini konu alan sergilemelere yer verilmiştir. Aynı zamanda 3D sinema salonu, Türk posta tarihçesi, posta arabası, posta ve haberleşme tarihi obje sergi alanı, kostüm sergilemeleri, İstiklal Harbinde PTT, kişisel pul ve filateli sözlüğü, pulun hikâyesi gibi sergilemeler yer almaktadır (Görsel 5b). Müzenin ziyaretçi girişi bu katta bulunduğundan, güvenlik, danışma, bilet satış birimleri, kafeterya ve müze dükkânı gibi müzenin temel ihtiyaçlarına yönelik mekânlara da burada yer verilmiştir.

Müzenin birinci katında kronolojik olarak pul koleksiyonlarına yer verilmiştir. Osmanlı Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi'ndeki pulların sergilemeleri gerçekleştirilmiştir. Ayrıca nostaljik pul koleksiyonu ve geçici sergileme alanları da bu katta yer almaktadır (Görsel 5c). Tematik pul koleksiyonlarına yer veren müzenin ikinci katında taşıt, spor, doğa, tarih, turizm, kültür varlıkları temalı pullar bulunmaktadır. Atatürk temalı pullar da yine bu katta sergilenmektedir. Her bir tema için sergileme alanları ayrı olarak planlanmıştır. Üçüncü kat, dünya pullarının sergilendiği kat olarak planlanmıştır (Görsel 5d). Dünyanın çeşitli ülkelerinden derlenen koleksiyonda yurtdışı pul örnekleri bulunmaktadır (Görsel 5e). Yeniden işlevlendirme çalışmalarına konu olan PTT Pul Müzesi'nin yukarıda mekânsal bölüntüleri ve mekânlara yüklenen

PTT Pul Müzesi'nin Yeniden İşlevlendirilmesi ve İç Mekân Yönlendirme Grafiklerinin Analizi

G. B. ÖZTÜRK ve B. ARMUTCI



Görsel 5. (a) PTT Pul Müzesi'nin bodrum kat planı, (b) zemin kat planı, (c) birinci kat planı, (d) ikinci kat planı, (e) üçüncü kat planı (T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı, t.y.b).

fonksiyonlar kat planları üzerinden gösterilmektedir. Atagök'e (2012) göre müzelerde danışma, vestiyer, mağazalar, tuvaletler, toplantı odası, konferans salonları, eğitim atölyeleri, restoranlar, sergileme alanları -ana koleksiyon, süreli sergi-, müze personelinin çalışma alanları ve son olarak sergileme – hazırlık alanları, araştırma ve onarım atölyeleri, koleksiyon depoları ve nadir parçaların muhafaza edildiği mekânlar yer alabilmektedir (ss. 279-280). Aynı zamanda müze içerisinde yer alan mekânların bir bölümü halka açık ve bir bölümü de sadece müze personelinin kullanımına tahsis edilen farklı hizmet mekânlardan oluşmaktadır. Bu mekânlar müze girişi, tanıtım alanı, danışma,

PTT Pul Müzesi'nin Yeniden İşlevlendirilmesi ve İç Mekân Yönlendirme Grafiklerinin Analizi

G. B. ÖZTÜRK ve B. ARMUTCI

kültür-eğitim ve sosyal hizmet alanları, sergileme alanları, yönetim ve programlama alanları, bilgi-belge ve koruma-restorasyon alanları, depo ve teknik alanlardır (Atagök, 1999, ss. 75-79).

Tüm bu özellikleriyle PTT Pul Müzesi bir müzede olması gereken mekânsal ihtiyaçları karşılamakta, her katta tematik sergilemelerin yoğunluk kazandığı görülmektedir. Müze, sergileme alanlarının sistematik bir düzende planlanmasıyla, ziyaretçilerin mekân içinde rahat yönlendirilmesini sağlamak üzere düzenlenmiştir. Diğer yandan müzede tematik sergilemelerin yoğunluk kazanması, iç mekân bölücü eklentilerini de beraberinde getirmiştir (Görsel 6). Müzelerde dikkate alınması gereken bir diğer kriter erişilebilirliktir. Müzeler ziyaretçiye yönelik, herkes için tasarlanmalıdır. Bu yaklaşım doğrultusunda müzenin engelli ve hareket kısıtlaması olan bireylerin de düşünülerek tüm kullanıcı gruplarının mekânsal, sosyal ve bireysel ihtiyaçlarına cevap verebilir nitelikte olması hedeflenmelidir (Zeyrek Çepehan ve Güller, 2020, s. 385). Bu kapsamda PTT Pul Müzesi'nde erişilebilir tasarım kriterlerine uygun tasarımların süreç içerisinde adapte edilebilir nitelikte olduğu görülmektedir.

Emlak Kredi Bankası'nın PTT Pul Müzesi'ne dönüştürülmesi, tarihî yapının korunmasını sağlarken topluma kazandırılması açısından da önemli avantajlar sunmuştur. Bu dönüşüm, yapının özgün mimari özelliklerini koruyarak çağdaş bir kullanım alanı yaratmış ve kültürel mirasın sürdürülebilirliğine katkıda



Görsel 6. İç mekân bölüntüleri ve sergilemeleri
(Kişisel arşiv, Ptt A.Ş. Genel Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

bulunmuştur. Tarihî yapıların müze gibi kamusal alanlara dönüştürülmesi, kültürel belleğin korunmasını sağlarken toplumla daha güçlü bir etkileşim kurulmasına da imkân tanımaktadır. Bu süreçte, yapının özgün strüktürel ve estetik değerleri korunmuş, aynı zamanda modern kullanım gereksinimlerine uyum sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Özellikle tematik sergileme alanlarının oluşturulması, ziyaretçilerin mekân içinde kolaylıkla yönlendirilmesine katkı sağlarken eğitim ve kültürel etkileşimi de teşvik etmektedir. Müzenin fiziksel yapısı korunarak eklenen işlevsel alanlarla mekânsal bütünlük sağlanmış, böylece hem tarihî dokunun korunması hem de çağdaş kullanım ihtiyaçlarının karşılanması hedeflenmiştir. Yeniden işlevlendirme sayesinde, atıl kalabilecek bir yapı topluma kazandırılmış ve yeni nesillerin tarihî bir yapıyı deneyimlemesine olanak tanınmıştır. Bu süreç, kültürel mirasın yalnızca geçmişe ait bir anı olarak kalmasını engelleyerek, aktif kullanımını devam ettirmeyi mümkün kılmaktadır. PTT Pul Müzesi örneğinde olduğu gibi, işlev değişikliğiyle müzeye dönüştürülen yapılar, toplumda tarih bilincinin gelişmesine katkıda bulunurken, mimari mirasın korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasını da güvence altına almaktadır.

Müze ziyaretçileri için mekânsal deneyimi kolaylaştıran unsurlardan biri de iç mekân yönlendirme sistemleridir. Müzenin iç mekân organizasyonunun yanı sıra, kurumsal kimliğin yansıtılması ve ziyaretçilerin mekân içinde rahatça yönlendirilebilmesi açısından PTT kurum kimliği, marka kimliği, piktogram tasarımları, yönlendirme ve tipografi tasarımları gibi unsurlar büyük önem taşımaktadır. Bir sonraki bölümde, bu unsurlar detaylı olarak incelenerek müze mekânının görsel iletişim dili ve müze ziyaretçisi üzerindeki etkileri değerlendirilecektir.

PTT Pul Müzesi'nde İç Mekân Yönlendirmeleri

İç mekânda yönlendirme biçimlerinin zihinsel kavramsallaştırmaları, bireylerin davranış kalıplarına dayanmaktadır. Diğer bir deyişle, yönlendirme bilişsel eylemlerden oluşmaktadır. Yönlendirme, rotaların kavramsal uzamsal işlenmeleridir. Bilişsel işlemlerin oluşabilmesi için, bilgi iletişimi dijital etkileşimli sistemlerle gerçekleşmelidir. Günümüz müzelerinde uygulanan yönlendirmeler, ziyaretçilerin rahatlıkla gezebilmelerine, eserler hakkında bilgi sahibi olabilmelerine olanak sağlayan ziyaret deneyimini doğrudan etkileyen tasarım bileşenleridir (Yum, 2021, s. 185).

Baer (2008), *Information Design Workbook* kitabında yönlendirme tasarımı ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

PTT Pul Müzesi'nin Yeniden İşlevlendirilmesi ve İç Mekân Yönlendirme Grafiklerinin Analizi

G. B. ÖZTÜRK ve B. ARMUTCI

Bilgi tasarımı uzun yıllardır bir disiplin olarak var olmasına rağmen, alanda heyecan verici bir dönemeç yaşanmakta ve her tasarımcının pratiğinde çok daha önemli bir yere sahip olmaktadır. Tartışmanın odak noktası ise şudur: Tasarım, insanların giderek karmaşıklaşan anlam ve veri manzarasında nasıl rehberlik edebilir? (s. 11)

Buna göre bir mekânda kullanılan yönlendirme tasarımı, o mekâna özgü yönlendirme ve bilgilendirme sorunlarının çözümlerini karşılar nitelikte olmalıdır. Tarihi bir yapının yeniden işlevlendirilmesi ile hizmete açılan PTT Pul Müzesi'nde yapının özgün değerlerinin korunarak kullanımı, bir takım yönlendirme sorunlarını beraberinde getirmiştir. Bu sorunlara çözüm olarak, giriş ve çıkışlarda, sergileme ve ortak kullanım alanlarında yönlendirme tasarımında bilgilendirme grafikleri -infografik-, piktogramlar, 2 ve 3 boyutlu şekil ve formlardan yararlanılarak çözüldüğü görülmektedir (Görsel 7).

PTT Kurum Kimliği. Posta Nezareti adıyla 23 Nisan 1840'ta kurulan PTT, Türkiye'nin en köklü kurumlarından biridir. Türkiye'de posta hizmetleri, Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana var olmuştur. Ancak, modern anlamda PTT, 1840'larda düzenlenen posta hizmetleriyle şekillenmeye başlamıştır (T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı, t.y.c). Günümüzde, PTT'nin hizmet yelpazesi posta, telgraf, telefon, kargo ve lojistik hizmetlerinden, bankacılık ve ödeme hizmetlerine kadar genişlemiştir. Genişleyen hizmet yelpazesi, kalite ve hizmet



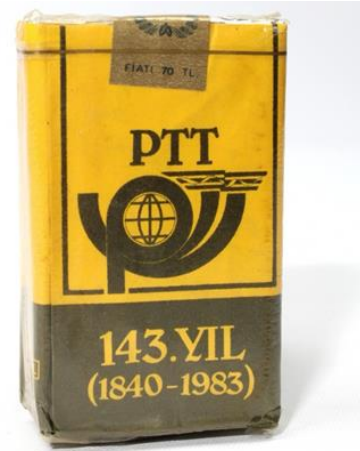
Görsel 7. PTT Pul Müzesi'nin dış cephesinde kullanılan yönlendirme tabelası
(Kişisel arşiv, Ptt A.Ş. Genel Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

standartlarını korumak amacıyla kurumsallaşmayı da beraberinde getirmiştir. Kurumsal kimlik, bir kuruluşun benzersiz ve tanınabilir imajını oluşturan görsel ve sözlü unsurların bütünüdür. Aynı zamanda bir kurumun tarihçesi, ne olduğu, nereye doğru yol aldığı, iletişim politikaları ve uygulamaları, terminolojisi, yeterlilikleri, rekabet ve pazar farklılıklarını tanımlayan ve aktaran faktörlerin bütünüdür (Satır, 2012, s. 47). Kurumlar kendilerini yansıtan logo, amblem, davranış biçimleri, iletişim modelleri, kurumsal değerleri ve kültür ile kendilerini diğer rakiplerinden farklılaştıran özellikleri, kurumu tanıtan felsefeleri ile kimliklerini oluşturmaktadır (Esener, 2006, s. 18). Bir başka deyişle, bir kurumun kendisini dış dünyaya ifade etme ve tanıtmaya biçimidir. 184 yıllık köklü yapısı göz önüne alındığında, PTT'nin henüz kurulduğu yıllarda kurumsal kimlik kavramı bulunmamaktadır. Ancak ilerleyen yıllarda kurum özelliklerini yansıtmaya için bir takım logo ve amblemlerin firma tarafından kullanıldığı görülmektedir. Posta ve telgraf teşkilatının kısaltması olan PTT ifadesi ile sarı siyah renklerde oluşturulan serif yazıdan oluşturulmuş logotype, PTT tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca, PTT'nin güncel kurumsal kimliğinin temelini oluşturan bir amblem tasarımı da yer almaktadır (Görsel 8).

Logonun yapısı incelendiğinde, PTT kısaltmasının yapısı değiştirilerek yazı karakterlerinin deforme edilmesi ile bir amblem elde edildiği görülmektedir. Logonun genel yapısı stilize bir güvercin formu oluşturmaktadır. P harfinin içerisine yerleştirilen dünya imgesi ile firmanın global ölçekte hizmet verdiğini, T harflerinin gövde yapısının eğik bir biçimde oluşturulması ile ortaya çıkan borazan imgesi ile de iletişim vurgulanmaktadır. Amblemin üst kısmında ise yine firmanın isim kısaltması olan PTT yazısına yer verilmiştir. İlgili logo, döneminin birçok kurumsal kimlik elemanı üzerinde görülmektedir (Görsel 9).

Görsel 8 (altta). PTT'nin bilinen ilk amblemi (Sunipeyk, 2023)

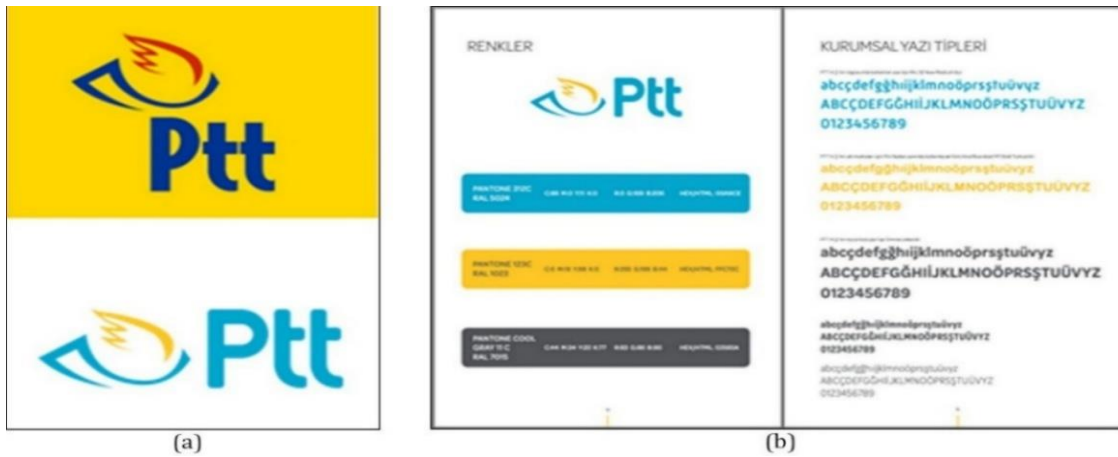
Görsel 9 (solda). PTT'nin 143. yılına özel üretilmiş PTT sigarası (Phebus, t.y.)



Logonun sarı zemin üzerinde siyah renk ile kullanımı, ilerleyen yıllarda kullanılan kurumsal kimliğin ana renklerini oluşturmaktadır. Bu logonun, PTT'nin daha sonra kullanmaya başlayacağı güvercin ve borazanın stilize edilmesinden elde edilmiş olan logosunun temelini oluşturduğu düşünülmektedir.

Kurumsal kimlik kuruluşun misyonunu, değerlerini, kültürünü ve vizyonunu yansıtan bir marka kimliği oluşturur. Kurum kimliğine sektörde yeni bir firma olması, mevcutta var olan firmanın günümüz standartlarında güncellenmesi, ürün çeşitliliğinde yenilik ve değişikliğe gidilmesi, kurumların birleşmesi gibi gerekçelerden ihtiyaç duyulmaktadır (Süceddinov, 2008, s. 31). Kurum kimliği aynı zamanda görsel kimlik çalışmalarını da kapsamakla birlikte kurum içi çalışanların davranışlarını, yönetim ve strateji biçimlerini, üretim, hizmet, kurum ve yöneticilerin kalitesini de içermektedir (Bakan, 2005, s. 62). Kurumsal kimlik, kurumun görsel imajı olan logo ve semboller dışında kurumun hizmet ve organizasyonları hakkında da bilgilendirmektedir. Kurumun pek çok alanda faaliyeti var ise, tek bir isim, renk ve yazı türü kullanıyorsa, sade ve merkezi bir görünüm sergilediği, faaliyet alanlarının her biri için ayrı ad, sembol ve renk kullanılıyorsa o zaman birbirinden bağımsız ve farklı kurumsal kimlik sergilediği anlaşılır. Yani kurumsal kimlik kurumun yapısını ifade etmekte, kurumun hedeflerini net biçimde ortaya koymaktadır (Tuna ve Tuna, 2006, s. 12).

Kurum kimliği yukarıda açıklanan gerekçelerden dolayı önemli, kurumun amaç ve hedeflerini yansıtan yegâne bir unsurdur. Ancak zaman içerisinde



Görsel 10. (a) Ptt eski logo (üst) ve yeni logo (alt). PTT Kurumsal Kimlik Kılavuzu, (b) Ptt renk ve yazı tipi standartları (T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı, t.y.a).

teknolojinin ve yaşam koşullarının değişmesi ve gelişmesiyle kurumsal kimliklerin de kullanıldığı dönemin gereksinimlerini karşılamak amacıyla güncellenmesi gerekmektedir. Günümüzde özellikle bu durum kuruluş tarihi köklü olan kurumlarda sıklıkla görülmektedir. PTT, 1840'lı yıllara dayanan tarihçesiyle, Türkiye'nin köklü kuruluşları arasında yer almaktadır. Dolayısıyla PTT de günümüz standartlarına ve gelişen-değişen dünyaya ayak uydurabilmek, şubelerinde ortak görsel bir dil oluşturulması adına, 2021 yılında yeni bir logo (Görsel 10a) ve kurumsal kimlik kılavuzu yayınlamıştır (T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı, t.y.a).

Kılavuzda günümüz standartlarını ve gereksinimlerini yansıtmak adına PTT'nin kurumsal kimliğinde güncellemelere gidildiği görülmektedir. Hazırlanan yeni kurumsal kimlik kılavuzunda kurumun dışa bakan yüzü olarak, marka mimarisine ilişkin kapsamlı bir çalışma yapıldığı görülmektedir. Kurumun inovatif ve yenilikçi vizyonunu yansıtan, esnek, genişletilmeye ve geliştirilmeye uygun marka mimarisıyla gerekli görülen yenilikler gerçekleştirilmiştir. Kılavuzda PTT'nin logosu, bayrak ve flamaları, yönlendirme, tabela ve iş yerleri, basılı ve dijital malzemeler ve araç uygulamaları başlıkları altında yenilikler sunulmaktadır. Görsel 10b'de de görüldüğü üzere yenilenen kurumsal kimlik kılavuzunda yeni renkler ve yazı tipleri standartları belirlenmiştir. Bu yeni renk ve yazı tipleri PTT'nin faaliyette olduğu her alanda kullanılmak üzere güncellenmiştir.

Kurumsal kimlik kılavuzuna bakıldığında, yeni kılavuz hazırlanırken firmanın bir önceki sahip olduğu kurumsal kimlik öğelerinin revize edildiği görülmektedir. Yazı karakterlerinde sans serif tercihi korunurken, en belirgin görülen değişiklik oval hatlara sahip yazı karakterlerinin kurumsal kimlik kılavuzuna dahil edilmesidir. Bu yenilik sayesinde -serifsiz ve oval hatlara sahip yazı karakterleri- daha modern bir görünüm elde edilmiştir. Ayrıca logo üzerinde yazı karakterinde değişikliğe gidildiği gibi amblemin konumlandırılmasında da yeni bir düzenleme yapılmıştır. Bir diğer dikkat çeken değişim ise, kurumsal kimliğin ana renklerinde görülmektedir. Güncellenen kurumsal kimlikte turkuaz ve sarı renkleri tercih edilmiştir. Yapılan değişikliklerin geneline bakıldığında, bir önceki kurumsal kimlik üzerinde işlevini yitirmiş veya gerekli olmayan detayların kurumsal kimlik öğelerinden çıkarılması ile minimalist ve düz (flat) tasarım stiline benimsendiği gözlemlenmektedir. 2010'lu yıllardan günümüze birçok kurumsal kimlik çalışmasında tercih edilen minimalist yaklaşımların PTT'nin yenilenen kurumsal kimliğinde de tercih edilmesi, firmanın günceli yakalama

açısından ortaya koyduğu hassasiyeti göstermektedir. Ancak bu yenilikçi yaklaşım, PTT kuruluşuna ait şube ve alt markalarında uygulansa da PTT Pul Müzesi'ne henüz yansımadağı görölmektedir. PTT Pul Müzesi'nin güncellenmiş kurumsal kimliğe uygun bir yapıda düzenlenmemesi nedeniyle, kurum ve müze arasında marka kimliği açısından uyumsuzluk oluşmaktadır. PTT'nin yenilenen kurumsal kimlik kılavuzunun posta, alışveriş ve kargo hizmeti veren şube ve kuruluşlarına uygulanmış, güncel bir biçimde kullanılmaktadır. Posta ve kargo hizmetleri kapsamında ticari kazanç elde edilen şubelerde müşteri deneyimi ve hizmet kalitesini arttırmak amacıyla kullanılan güncel kurumsal kimlik, PTT'ye ait yan bir kuruluş olan müzede göz ardı edilmiştir. Hizmet standartlarını korumak ve her şubede aynı müşteri deneyimini sağlamak için kullanılan kurumsal kimliğin, marka bütünlüğünün sağlanması için bütün şube ve kuruluşlara uygulanması gerekmektedir. Müzenin güncel kurumsal kimliğe uygun düzenlenmesi sürdürülebilir bir marka imajı için önem arz etmektedir.

Marka Kimliği. Tarihi mekânlar, toplumun kültürel mirasını ve tarihsel sürekliliğini temsil eden önemli yapılar olarak değerlendirilir. Ancak, zamanla kullanım amacını yitiren ya da özellikle çevresel ve ekonomik koşullar nedeniyle atıl durumda kalan bu mekânlar, yeniden işlevlendirme projeleri aracılığıyla modern toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde dönüştürölmektedir. Bu süreçte marka kimliğinin oluşturulması, sadece yapının yeni amacına uygun bir imaj kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda tarihi dokunun korunması ve toplumda bu mekânın yeniden değerlendirilmesini teşvik eder.

Tarihi özelliğe sahip bazı yapılar günümüz yaşam standartlarını yakalayamadıklarında, hizmet edemeyecek duruma gelebilirler. Bu durumda ya tamamen ortadan kaldırılabilir, ya da yeni bir işlevle hizmet sunmaya devam edebilirler. Yeniden işlevlendirilen tarihi yapılarda bu durum, yeni işlevlerinin tanıtılması adına yeni bir tasarım sürecini gerektirmektedir. Yani diğeri bir deyişle, yeniden işlevlendirilen mekânların, yapılan onarımlar sonucunda yeni bir kimlikle ziyaretçilerinin karşısına çıkması gerekmektedir (Kürşad ve Pehlivan, 2017 s. 293). Kürşad ve Pehlivan çalışmalarında yeniden işlev kazandırılan yapıların yeni bir marka kimliği ile ziyaretçilere sunulmasının önemini vurgulamaktadır. Ancak bu durumda önemle üzerinde durulması gereken husus, oluşturulan marka kimliğinin yapının tarihi ve yeni işlevi ile bağlantı kurularak gerçekleştirilmesidir. Mekânın geçmişte sahip olduğı tarihsel kimlik ve toplum üzerindeki etkisi, yeni işlevi ile harmanlanarak geçmişi günümüze ve geleceğe aktaran bir hikâye anlatımı oluşturması

önemsenmelidir. Bu hikâye, hem yerel topluluk hem de ziyaretçiler için mekâna anlam katarak aidiyet duygusunun pekiştirilmesine katkıda bulunmalıdır. Bu nedenle marka kimliği oluşturulurken, söz konusu yapıların geçmiş ile geleceğin buluştuğu bir köprü görevi göreceği göz önünde bulundurulmalıdır. Mekânın yeni kimliği, tüm tasarım unsurlarıyla -logo, renk paleti, tipografi vb.- bu uyumu yansıtmalıdır.

Yukarıda bahsedilen hususlar PTT Pul Müzesi'nin marka imajı ve sahip olduğu öğeler üzerinden değerlendirildiğinde, yeniden işlevlendirilen tarihi yapı için hazırlanmış bir marka kimliğinin bulunmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum yapının kendisine özgü özelliklerinin ikinci plana atılmasına sebep olmaktadır. Ayrıca, PTT'nin güncellenmiş kurumsal kimliğinin PTT Pul Müzesi'nde uygulanmadığı da görülmektedir. Bu durum, müze ve PTT kuruluşu arasında marka kimliği uyumsuzluğu oluşturmaktadır.

Piktogram Tasarımları. Günümüzde, iletişim ve bilgi aktarımı hızla değişen ve gelişen bir süreç haline gelmiştir. Piktogramların tarihi ilk çağlara dayanmakta, çivi yazısı ve hiyeroglif yazılarda iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda Hitit ve Urartu yazılarında da piktogram kullanımları yaygın olarak görülmektedir. Mısır medeniyetinde kullanılan hiyeroglif yazı sistemi ise, piktogramların temelini oluşturmuştur (Berger, 2005, s. 50). Zamanla gelişen ve değişen piktogram tasarımları günümüzde basitlikleri ve evrensel anlaşılabilirlikleri nedeniyle önemli bir iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır. Piktogram, diğer bir deyişle piktograf, bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden sembol olarak tanımlanmaktadır (Türk, 2022, s. 1116). Piktogram tasarımı görsel iletişim, sembol ve işaretler aracılığıyla insanlar arasında söze gerek duymaksızın gerçekleştirilen iletişim türüdür. Görsel iletişimin temelini oluşturan görme yeteneği algılamada



Görsel 11. PTT Pul Müzesi piktogram kullanımı

önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü, görme sözcüklerden önce gelmektedir (Yazar, 2010, s. 50). Piktogramların bu nedenle kolay anlaşılabilir olması gerekmektedir. Aktarılacak istenen bilgi, kullanıcı veya ziyaretçi grubu tarafından hızlı ve doğru şekilde algılanmalıdır (Katz, 2012, s. 131). Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü (AIGA) ve Birleşik Devletler Ulaştırma Departmanı (DOT) işbirliği ile 50 sembol işaret tasarlanmıştır. Tasarlanan bu semboller tren istasyonları, kamu yapıları, tuvaletler, yürüyen merdivenler, terminaller gibi pek çok yerde günümüzde kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra, yönlendirmeye ihtiyaç duyulan mekânlar içinde ek sembol tasarımları gerçekleştirilmiştir. Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü tarafından standart hale getirilen bu semboller, piktogramların günümüzde gelişimi ve ilerlemesinde önemli bir misyona sahiptir (Gibson, 2009, s. 21).

Gerçekleştirilen bu çalışmalar haricinde Çevresel Grafik Tasarım Derneği de (SEGD) piktogramların gelişimi için tasarımlarda bulunmuş, park ve yeşil alanlarda kullanılmak üzere tasarımlar gerçekleştirmişlerdir. Söz konusu tasarımların standart hale getirilmesi için Uluslararası Standardizasyon Kuruluşu olan ISO (International Standardization Organization) çalışmada bulunmuştur. Bu gelişmeler neticesinde tasarlanan piktogram setleri günümüzde karayollarında, havaalanında, hayvanat bahçelerinde, müze ve hastane gibi kamusal alanlar içinde kullanılmaktadır (Türk, 2022, s. 1116). Piktogramlar soyut semboller veya işaretlerden oluşan grafiksel gösterimlerdir. Genellikle nesneleri, eylemleri, uyarıları veya kavramları temsil etmek için kullanılmaktadır. Özellikle dil bariyerlerini aşarak farklı kültürler ve diller arasında iletişimi kolaylaştıran tasarımlardır.

Bu evrensel anlaşılabilirlik, piktogramların önemli bir özelliği olmakla birlikte, onları geniş bir kullanım alanına taşır. Müzede kullanılan piktogramlar evrensel standartlara uygun olarak toplu kullanım alanlarını göstermektedir. Görsel 11'de de görüldüğü üzere müze içerisinde tuvaletlerde kullanılan piktogramlardan örnekler yer verilmiştir. Erkek tuvalet piktogramında, insan illüstrasyonu kullanıldığı gibi kadın ve engelliler için de aynı şekilde kullanım gerçekleştirilerek müze içerisinde yer bildirimi sağlanmıştır (Türk, 2022, s. 1120).

Müzede kullanılan piktogramlar müzeye özel bir form veya yapıda tasarlanmamıştır. Standart yapıdaki piktogramlar üzerinde sadece PTT kurum kimliğinde (bir önceki) tercih edilen sarı siyah renk kombinasyonları uygulanmıştır. Piktogramlar gösterge açısından işlevlerini yerine getirmektedir; ancak PTT Pul Müzesi gibi tarihsel ve tematik bir mekân için

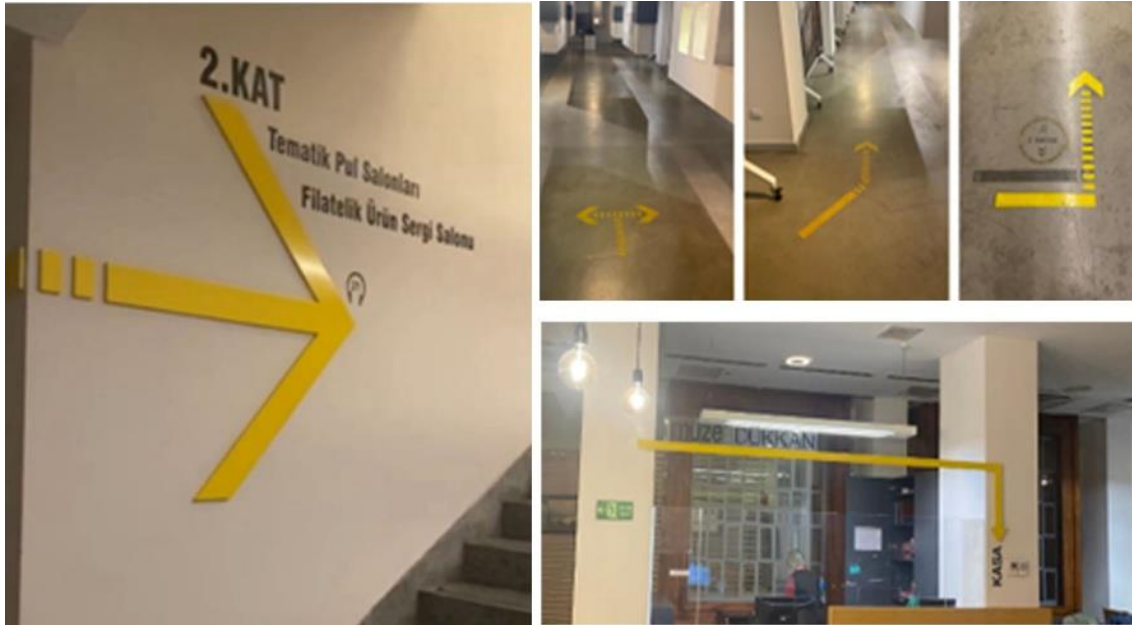
piktogram tasarımları hem görsel iletişim hem de marka kimliği açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu nedenle müzeye özel tasarlanmış piktogram tasarımlarının kullanılmasının ziyaretçi deneyimi ve marka kimliği açısından fayda sağlayacağı düşünülmektedir. İlgili piktogramların pul ve posta gibi temaları içeren sembollerle harmanlanması sayesinde müzenin temasına uygun piktogram tasarımları üretilebilecektir. Bu yöntem ile piktogramlar arası renk ve tasarım uyumunun ortadan kaldırılabilceği düşünülmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. PTT Pul Müzesinde kullanılan diğer piktogramlar
(Kişisel arşiv, Ptt A.Ş. Genel Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

Piktogramlar, kullanım amacı ve taşıdığı semiyotik anlamlara göre farklı biçimlerde uygulanabilmektedir. Evrensel olarak kullanılan piktogramların yazılı iletişimi ortadan kaldırarak işlevini yerine getirebilmesi için sembollerin kitleler tarafından anlaşılır olması gerekmektedir. Farklı anlamlar ve uyarılar oluşturmak amacıyla, acil durumları çağrıştıran piktogramlar canlı renklerle (örneğin kırmızı) tasarlanırken günlük kullanıma uygun standart yönlendirme piktogramlarında daha soluk renkler tercih edilmektedir. Tüm piktogramlarda kurumsal kimlik renklerinin aynı şekilde kullanılması, algılanabilirlik açısından sorunlara yol açabilmektedir. Bu nedenle, kurumsal kimlik bütünlüğü sağlanırken piktogramların sınıflandırılması yapılmalı ve farklı işlevlere sahip piktogramlarda farklı renklerin kullanımı tercih edilmelidir. Ancak, tutarlı bir görsel bütünlük oluşturmak için piktogramların biçim, form ve leke değeri açısından birbiriyle uyumlu tasarlanması gerektiği ve bu sayede kurum kimliğinin görsel bütünlüğünün sağlanacağı sonucuna ulaşılmaktadır.

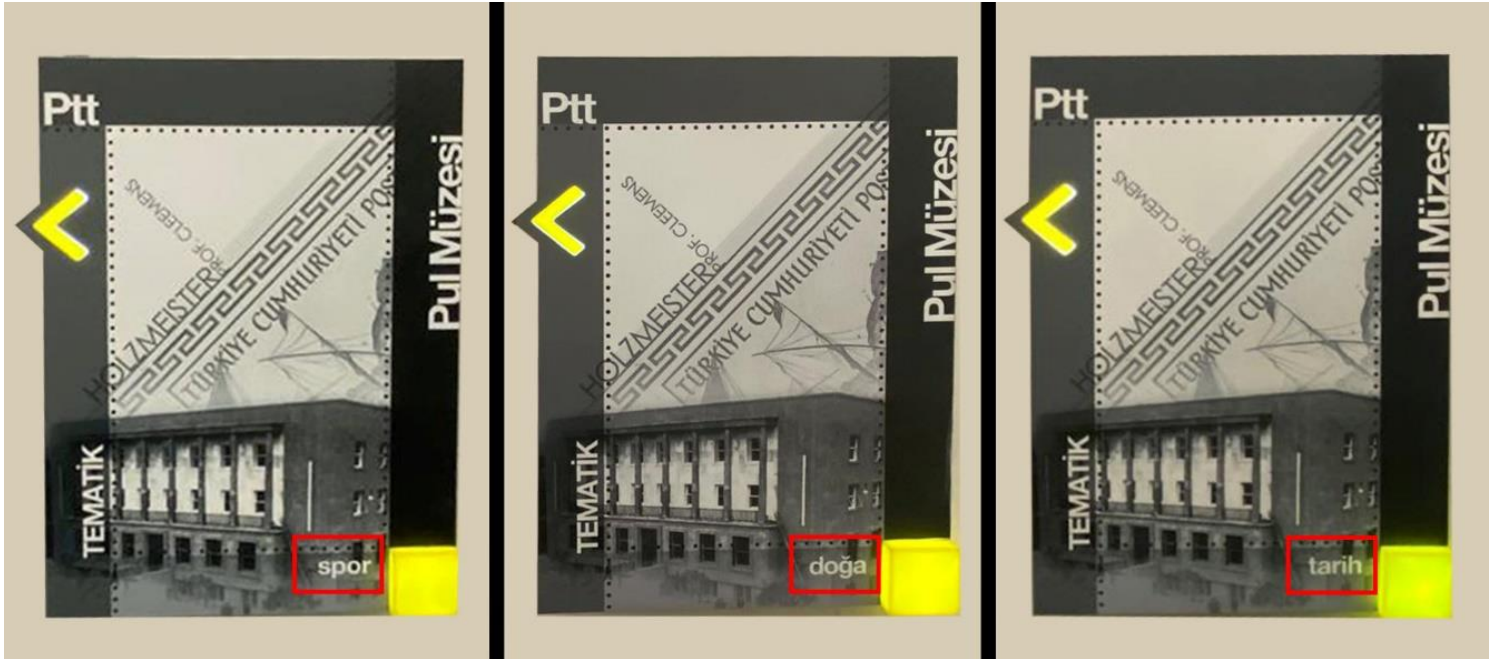
Yönlendirme ve Tipografi Tasarımları. İç mekânda kullanılan yönlendirme tasarım elemanları, infografikleri, ziyaretçinin bulunduğu ortama ait gerekli bilgilendirmeyi sağlayan, kullanıcının ortamda doğru yönlendirilmesine olanak sağlayan, grafiksel anlatım dilinin hakim olduğu yardımcı elemanlar olarak tanımlanmaktadır (Bulut ve Uslu, 2017, ss. 2559-2560). Gündelik hayatta yoğunlukla kullandığımız, geleneksel ve teknolojik gelişmelerin olanak sağladığı yardımcı elemanlar, çevrenin doğru okunmasında ve algılanmasında önemli bir misyona sahiptir (Alpagut, 2005, s. 24). Ayrıca, iç mekânlarda yer alan bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının tasarlanmasında ergonomik kriterlere de gerekli özen gösterilmelidir. Özellikle antropometrik, fizyolojik, psikolojik, organizasyon, emniyet ve enformasyon verileri düşünülmelidir (Ercan, 1988, s. 408). Yönlendirme tasarım elemanlarının niteliksel ve niceliksel verileriyle mekânın kullanım amacına yönelik görsel, akustik, iklimsel, hacimsel ihtiyaçların da analiz edilmesi gerekmektedir (Bulut ve Uslu, 2017, s. 2560). Yukarıda açıklanan yönlendirme tasarım elemanlarındaki tüm bu kriterler, PTT Pul Müzesi'nde değerlendirilmiştir. Buna göre, ok işareti formunun baskın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Farklı biçim ve formlarda kullanılan ok işaretleri ile hem katlar arası hem de katlarda bulunan farklı alanların ziyaretçiler tarafından kolaylıkla bulunabilmesi hedeflenmiştir (Görsel 13). Ok formu, müze içerisinde genellikle bir yönü veya birden fazla



Görsel 13. Ok formunun farklı biçimlerde kullanımı
(Kişisel arşiv, Ptt A.Ş. Genel Müdürlüğü'nün izniyle kullanılmıştır)

yönü göstermek için kullanılmaktadır. Sadeleştirilmiş ok formu, karmaşık görsel kompozisyona veya uzun metinlere ihtiyaç duymadan yön belirteci olarak kullanılabilir. Fuller (2002), ok formunu sürekli hareketin ve geçişin ön planda olduğu, durağanlığın ise iş, kişisel psikoloji veya mülkiyet açısından bir gerileme olarak algılandığı bu *süpermodern* dünyada, ok yalnızca bir yön gösterme aracı değil, aynı zamanda ilerlemeyi ve değişimi simgeleyen güçlü bir metafor olarak açıklamaktadır (s. 239).

Tasarımda kullanılan bu minimalist yaklaşım ile görsel iletişim hızlı bir biçimde gerçekleştirilebilmektedir. Minimalist yaklaşım azla çoğu gösterme eğilimindedir (Karaca, 2021, s. 336). Müzede de oklarla gerçekleştirilmiş olan yönlendirmeler, ziyaretçilerin belirli sergileri, galerileri veya önemli noktaları bulmalarına yardımcı olmak için kat girişleri ve zeminlerde kullanıldığı görülmektedir (Görsel 12). Okların sivri uçlarının ifade edildiği yönler ile bir akış oluşturularak, ziyaretçiler için bir rota planlanmaktadır. Özellikle müze içerisinde katlar arasında ve sergileme mekânlarından geçişlerde yoğunlukla kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca ok sembolleri ile kullanılan yazılarda sans serif yazı tipi tercih edilmiştir. PTT'nin kurumsal kimlik elemanları arasında - eski ve yeni- sıklıkla görülen sans serif yazı karakterleri ile modern ve sade bir görünüm elde edilmesi amaçlandığı düşünülmektedir. Bu yazı tipi ile



Görsel 14. Tematik pul sergi alanları göstergeleri

karmaşadan uzak minimalist bir anlatım elde edilebilmektedir. Ayrıca kısa metin, başlıklar, alt başlıklar veya kısa bilgi veren yazılar için sade ve net bir seçenek oluşturmaktadır. Sans serif yazı tipleri ilk üretildiğinde çeşitli platformlarda tartışılrsa da, zamanla bazı tasarımcılar tarafından grotesk olarak da adlandırıldılar. Fakat, Bauhaus akımındaki gibi modern tasarımcılar sans serif yazı tiplerini benimsemeye başladıktan sonra, bu yazı tipleri son teknoloji tasarım, ticaret ve modernizmin kendilerini geçmişten ayırma girişimlerini ifade eder hale gelmiştir (Adobe, t.y.).

Yönlendirme grafiklerinde kullanılan sarı renk, genellikle netlik ve dikkat çekiciliği nedeniyle tercih edilmiştir. Müze içerisinde tematik pulların sergilendiği alanları işaret eden göstergeler kullanılmıştır. Bu göstergeleri oluşturan kompozisyonlar yapının tarihi görüntüsünü ve tipografik düzenlemelerini içermektedir. Yapı görseli ve etrafındaki kontur, siyah beyaz tonlarında kullanılarak PTT, Tematik ve Pul Müzesi ibareleri için kontrast oluşturmaktadır. Bu kontrast değer ile yazılar okunaklı hale getirilmiştir.

Yönlendirme işaretlerinde kullanılan ok formu, gösterge üzerinde stilize bir biçimde yer almaktadır. Ok formunun koyu zemin üzerinde sarı renkte kullanımı uyaran etkisini arttırmaktadır (Görsel 14). Göstergeler üzerinde tarihi yapının görselinin bulunması, yeniden işlevlendirilen yapının tarihi ve kültürel anlamına da gönderme yapmaktadır. Bu yaklaşım ile, tarihi yapı ve mekânın yeni işlevi arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Bu yaklaşımın bütün müzenin görsel iletişim araçlarına uygulanması ile yeniden işlevlendirilen yapının marka kimliği kazanmasına olumlu katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Göstergeler ayrıca yeniden işlevlendirilen yapının tarihi değerine ve sergilenen pulların nostaljik değerine siyah-beyaz görsel üzerinden vurgu yapmaktadır. Bu sayede, hem tarihi yapının tarihçesine vurgu yapılarak hem de ziyaretçilerin yönlendirilmesine olanak sağlanmıştır. Ancak, temaların bilgilendirme yazıları, görseller üzerinde daha küçük puntolar ile kullanılmıştır. Tasarımda yapılan bu tercih, tema bilgilendirmelerinin okunmasını güçleştirmektedir.

Göstergelerin tasarımında dikkat çeken bir diğer unsur tasarım stilidir. Üst üste pozlanmış görüntü katmanları ile elde edilen dokular grunge sanat stilinin etkilerini taşımaktadır. Dağınık ve ham görünümle elde edilen kompozisyonların kolaj tekniğine benzer üretim yöntemleri ile dijitalden çok analog görünüme sahip olan grunge stili grafikler, doksanlı yıllarda oldukça yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Vintage ve retro görüntü elde etmek için etkili bir yöntem olsa da, PTT kurum kimliği ile birlikte kullanıldığında ilgili

göstergelerin tasarım stili, kurum kimliğinde elde edilmek istenen minimalist yaklaşım ile ters düşmektedir. İlgili anlatımın minimalist bir yaklaşım ile yeniden ele alınmasının söz konusu durumu ortadan kaldıracabileceği ve bütünlüğü arttırabileceği düşünülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Ülkelerin tarihini yansıtan miras statüsündeki yapıların korunması ve geleceğe aktarılması gerekliliği, yeniden işlevlendirme kavramını doğurmuştur. Günümüzde de kültürel mirasın sürekliliğinin sağlanması adına tarihi yapıların yeniden işlevlendirilerek hayat bulduğu projelerle karşılaşmaktayız. Tarihi yapılar ilk yapıldığı dönemdeki işlevini teknolojik ilerlemeler, değişen konfor koşulları ve yaşam şekilleri gibi nedenlerden yitirebilmektedirler. Bu durumlarda tarihi yapıların güncellenerek yeniden işlevlendirilmeleri söz konusu olmaktadır. Araştırmada da Holzmeister tarafından yapılan Tarihi Emlak Kredi Bankası ele alınmıştır. Tarihi yapının günümüzde yeniden işlevlendirilmesiyle halkın kullanımına sunulması hem tarihi yapının geleceğe aktararak kültürün yaşatılmasını hem de PTT gibi köklü bir kuruluşun tarihinin tanıtılması noktasında önem arz etmektedir. PTT Pul Müzesi, sergilemeleriyle geçmişten günümüze kuruma yönelik geniş bir yelpazede koleksiyonlar sunmaktadır. Aynı zamanda müzenin halkla olan bağının güçlendirilmesi, toplum tarafından tanınırlığının arttırılması yönündeki çalışmalar aralıksız devam etmektedir. Posta hizmetlerinin Osmanlı Dönemi'nden günümüze gelinceye kadar aralıksız devam etmesi, PTT kuruluşunun ne kadar köklü olduğunu kanıtlar niteliktedir. Müze, PTT'nin bu köklü tarihine vurgu yaparak hem sergilemelerle hem de tarihi müze binasıyla ülke tarihine tanıklık etmemize olanak sağlamaktadır. Yeniden işlevlendirme çalışmaları neticesinde müze için gerekli mekânsal ihtiyaçlar karşılanmış, olabildiğince tarihi yapının özgün değerlerine saygı duyularak müze fonksiyonu yüklenmiştir. Ancak iç mekânda sergilemelerin planlanabilmesi için mekânsal bölüntülere ihtiyaç duyulmuştur. Bunun yanı sıra yapının özgün cephe özellikleri ilk yapıldığı dönemdeki şekliyle korunmuş, gerekli onarım ve bakım çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Tarihi yapının yeniden işlevlendirilmesi bağlamında seçilen fonksiyonun yapının özgün değerlerinin korunması ve yaşatılması yönünden uygun olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırmada aynı zamanda tarihi yapının müze olarak işlevlendirilmesi sonrasında müze içerisinde ziyaretçilerin yönlendirmesi ve etkileşimli bilgi akışının sağlanması adına PTT kurum ve marka kimliği, piktogram tasarımlarının işlevi, iç mekân yönlendirmeleri ve tipografi tasarımları

başlıkları altında grafiksel anlatım dilinin hâkim olduğu alanlar da değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerden, müze içerisinde kullanılan yönlendirme grafiklerinin genel anlamda ziyaretçilere bilgi ve yönlendirme sağladığı görülmüştür. Ancak yönlendirmelerde kullanılan grafik stiline PTT'nin güncellenen kurumsal kimlik imajı ile bağdaşmadığı da gözlenmiştir. Diğer yandan tarihi yapının yeniden işlevlendirme çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen iç mekân yönlendirme grafiklerinin -zemin ve duvar yüzeyine planlanan yönlendirmelerde- yapının özgün dokusuna saygı duyularak gerçekleştirildiği saptanmıştır. Zemin ve duvar yüzeylerinde kullanılan yönlendirmelerde yön belirtmek için ok formu yoğun olarak kullanılmıştır. Bu yönlendirmelerde genellikle PTT'nin kurumsal kimliğini yansıtan sarı renk tercih edilmiştir.

Müzedeki kullanılan yönlendirme grafikleri, müzenin faaliyete geçirildiği yıllarda PTT kuruluşunun o dönem kullandığı kurumsal kimlik diline uygun hazırlanmıştır. Ancak çağın gereksinimlerini karşılamak, hizmet standartları oluşturmak ve marka kimliğinin kalitesini arttırmak amacıyla, PTT'nin sahip olduğu kurumsal kimlik zaman içerisinde güncellenerek yenilenmiştir. 2021 yılında yayınlanan yeni kurumsal kimlik kılavuzunda kurumun dışa bakan yüzü olarak marka mimarisine ilişkin kapsamlı bir çalışma yapıldığı görülmektedir. Kurumun inovatif ve yenilikçi vizyonunu yansıtan, esnek, genişletilmeye ve geliştirilmeye uygun marka mimarisiyle gerekli görülen yenilikler gerçekleştirilmiştir. Kılavuzda PTT'nin logosu, bayrak ve flamaları, yönlendirme, tabela ve iş yerleri, basılı ve dijital malzemeler ve araç uygulamaları başlıkları altında yenilikler sunulmaktadır. Yapılan bu değişiklikler sonrasında kurumsal kimlikte kullanılan renk standartları ve yazı tipi tercihlerinde de yeniliklere ve güncellemelere gidilmiştir. Söz konusu değişiklikler kurumsal kimlik ile müzede kullanılan yönlendirme grafiklerinin tasarımlarında farklılıklar doğurmuştur. Söz konusu farklılıkların giderilebilmesi adına, tarihi yapının özelliklerinden yola çıkılarak tasarlanan marka imajının PTT'nin güncel kurumsal kimlik tasarımına dâhil edilerek kurum ve yapı arasında marka kimliği bütünlüğünün etkin bir şekilde uyarlanması sağlanmalıdır. Ayrıca, müzede özel gereksinimi olan bireylere yönelik mimari tasarım ve mekân ilişkisi de kurularak söz konusu bireylere yönelik ihtiyaçların karşılanabilmesi adına çalışmalar gerçekleştirilmelidir. Bu sayede müzenin tüm kullanıcı grupları tarafından rahat, güvenli ve bağımsız şekilde kullanılabilmesi sağlanmış olur.

Bu araştırma aynı zamanda yeniden işlevlendirilen tarihi yapıların özgün kimliği ve artistik değerlerinin iç mekânlar üzerine yoğunlaşarak grafiksel anlatım teknik ve yöntemlerinin geliştirilmesi bağlamında disiplinlerarası çalışmanın önemini de vurgular niteliktedir.

Beyanlar

Teşekkür: Yazarlar, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi editörlerine, hakemlerine ve diğer şahıs ve kurumlarına değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, Öztürk, G.B.; metodoloji, Armutcı, B.; doğrulama, Öztürk, G.B.; araştırma, Öztürk, G.B. ve Armutcı, B.; kaynaklar, Öztürk, G.B. ve Armutcı, B.; veri düzenleme, Armutcı, B.; yazım—ilk taslak hazırlığı, Öztürk, G.B.; yazım—gözden geçirme ve düzenleme, Armutcı, B.; denetim, Öztürk, G.B. Yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

Adobe. (t.y.). *Doğru fontu seçme: Serif ve sans serif karşılaştırması*. Erişim Tarihi: 20.11.2024.

<https://www.adobe.com/tr/creativecloud/design/discover/serif-vs-sans-serif.html>
Alpagut, Z. (2005). *Kamu mekânlarında kent mobilyalarından bilgilendirme, yönlendirme ve işaretlendirme elemanlarının irdelenmesi: Taksim örneği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Aslanoğlu, İ. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı*. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

- Aslanoğlu, İ. (2012). *Bina kimlikleri-Ankara Cumhuriyetin 50 yılı*. Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Atagök, T. (1999). *Yeniden müzeciliği düşünmek*. Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Atagök, T. (2012). *Müzebiliminin ABC'si. Müzelerin anlaşılır kılınması: Müze mimarisi, iç mekân ve sergi tasarımları*. Ege Yayınları.
- Baer, K. (2008). *Information design workbook*. Rockport Publishing.
- Bakan, Ö. (2005). *Kurumsal imaj*. Dizgi Ofset.
- Berger, C. (2005). *Wayfinding: Designing and implementing graphic navigational systems*. RotoVision Books.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve ulusun inşası*. Metis Yayınları.
- Bulut, D. M. ve Uslu, Ö. (2017). Mekân tasarımında bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının incelenmesi, Forum Mersin örneği. *İdil*, 6(37), ss. 2557-2579.
- Burden, E. (2004). *Illustrated dictionary of architectural preservation: Restoration, renovation, rehabilitation, reuse*. McGraw-Hill Press.
- Dinçer, G. (2014). Ulus'tan Samanpazarı'na Anafartalar Caddesi'nin öyküsü. *İdealkent Araştırmaları Dergisi*, 5(11), ss. 36-60.
- Ercan, M. N. (1988). *Çalışma yerlerinin ve yaşam ortamlarının ergonomik şekillendirmelerinde genel prensipler* [Tam Metin]. 1. Ulusal Ergonomi Kongresi. Ankara, Türkiye.
- Erder, C. (1977). Venedik tüzüğü tarihi bir anıt gibi korunmalıdır. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3(2), ss. 167-190.
- Erkmen, E. (2016). Clemens Holzmeister mimarlığı. *Tasarım + Kuram*, 2(3), ss. 57-66.
- Esener, B. (2006). *Kurum kimliği ve imajının tüketici davranışları üzerindeki etkisine yönelik bir araştırma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Maltepe Üniversitesi.
- Fuller, G. (2002). The arrow directional semiotics: Wayfinding in transit. *Social semiotics*, 12(3), ss. 231-244.
- Gibson, D. (2009). *The wayfinding handbook information design for public places*. Princeton Architectural Press.
- Kalfaoğlu Hatipoğlu, H. (2020). Sosyal bir değişim aracı olarak mimari: Clemens Holzmeister'in yaşamı ve yenilikçi stiline Türkiye'deki yansımaları. *Journal of Social and Humanities Sciences Researches*, 7(55), ss. 1629-1644.
- Karaca, G. (2021). Soyut ama nesnel sanat: Minimalizm. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), ss. 334-349.
- Katz, J. (2012). *Designing information: human factors and common sense in information design*. Wiley Press.
- Kürşad, D. ve Pehlivan, S. (2017). Yeniden işlevlendirilen kamusal mekânların markalaşması kapsamında görsel kimlik tasarımı oluşturmanın önem ve süreci. *Art - Sanat*, 7, ss. 291-308.
- Satır, D. A. (2012). Kurumsal kimlik tasarımı bağlamında web tasarımının dijitalleşme sürecinde kimlik sorunsalı ve sürdürülebilirlik. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(2), ss. 46-54.
- Süceddinov, Ş. (2008). *Kurumsal kimlik, kurumsal imaj oluşturma süreci ve bir araştırma*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

- Tuna, M. ve Tuna, A. (2006). *Kurumsal kimlik yönetimi*. Detay Yayıncılık.
- Türk, G. (2022). Piktogram tasarımının Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı kurum içi piktogramları örneği üzerinden incelenmesi, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 11(95), ss. 1115-1122
- Yazar, T. (2010). *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Atakum Kampüsü bağlamında görsel bildirişim simgelerinin tasarım ve uygulama sorunlarına genel bir bakış ve model önerisi* [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Yenel, A. (2014, Mayıs 16). Türkiye'de kültürel mimari mirasın korunması ve sürdürülebilirlik: Pul Müzesi [Tam Metin]. *VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu*, Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Yum, M. S. (2021). Yönlendirme tasarımının disiplinlerarası özelliklerinin belirlenmesi ve incelenmesi: İstanbul Ticaret Üniversitesi, Küçükyalı Kampüsü Örneği. *Journal of Advanced Research in Natural and Applied Sciences*. 7(2), ss. 182-200.
- Zeyrek Çepehan, İ. ve Güller, E. (2020). Evrensel tasarım kapsamında herkes için erişilebilir tasarım. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 2, ss. 383-410.

Görsel Kaynakçası

- Ankara Mimarlar Odası (t.y.). Emlak ve Eytam Bankası. Erişim Tarihi: 07.07.2024. <http://www.mimarlarodasiankara.org/index.php?Did=32>.
- Google Maps. (t.y.). *PTT Pul Müzesi*. Erişim Tarihi: 01.07.2024. bit.ly/48LR5JV.
- Koç Üniversitesi Digital Collection(t.y.a). *Emlak ve Eytam Bankası, Envanter no: 2070*. Erişim: 06.07.2024. <https://cdm21054.contentdm.oclc.org/digital/collection/FKA/id/1892>.
- Koç Üniversitesi Digital Collection(t.y.b). *Emlak ve Eytam Bankası, Envanter no: 2728*. Erişim: 06.07.2024. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/4925/rec/7>
- Phebus. (t.y.). *Ptt Sigarası*. Erişim Tarihi: 19.11.2024. <https://phebusmuzayede.com/9854-ptt-143-yilina-ozel-hazirlanmis-acilmamis-sigara-5x8x2-cm-.html>
- Sunipeyk. (2023). *Ptt eski logoları*. Erişim Tarihi: 20.11.2024. <https://www.sunipeyk.com/ptt-eski-logolari/>
- T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı (t.y.a.). *PTT kurumsal kimlik kılavuzu*. Erişim Tarihi: 20.06.2024. <https://pttwebdosya.ptt.gov.tr/api/File/getFile?FileName=PTT-KURUMSAL-KIMLIK-2021.pdf>
- T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı (t.y.b.). *PTT Pul Müzesi web sitesi*. Erişim Tarihi: 10.06.2024. <http://www.pttpulmuzesi.org.tr/PageDetail.aspx?PID=17>
- T.C. Posta ve Telgraf Teşkilatı (t.y.c.). *Tarihçe*. Erişim Tarihi: 10.06.2024. <https://www.ptt.gov.tr/hakkimizda-tarihce>



Sürrealist Bir Otoportrenin Göstergebilimsel Açından Çözümlemesi: Frida Kahlo ve Suyun Bana Verdikleri

Semiological Analysis of a Surrealist Self Potrait: Frida Kahlo and What the Water Gave Me

 Çiğdem Özdemir ^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi Giresun Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü 
cgdm.2806@gmail.com

Öz

Resimde görünenin ardını yakalamak için o resmin alt yapısını ve sanatçısının yaşamındaki derin hikâyeyi bilmek gerekmektedir. Dolayısıyla resim, sanatçısıyla birlikte görünür hale gelebilmektedir. Resmin görünür hale gelmesine kolaylık sağlayan yöntemlerden biri de göstergebilim analizidir. Göstergebilim analizi ile resimde görünenin ardındaki gizli perdeler aralanıp hikâyenin derinliklerine kadar inilebilir. Frida Kahlo'nun *Suyun Bana Verdikleri* isimli resmindeki gizil anlamları bulmak ve resmin altta yatan hikâyesine ulaşmak amacıyla resimdeki göstergeler tablolastırılarak düz anlam ve yan anlama göre çözümlenmiştir. Bu doğrultuda araştırmada literatür tarama ve göstergebilim analizi kullanılmıştır. Frida Kahlo, hayatının onda iz bırakan özetini çeşitli semboller, sürrealist ve grotesk imgelerle ifade etmiştir. *Suyun Bana Verdikleri*, Kahlo'nun hayatının bir kolajı olarak düşünülebilir. Yaşamını, bir küvet metaforu ile hikâye formatında resmetmiştir. Resmin, hüznü hikâyelerin bölüm bölüm birleşmesinden oluşan sürrealist bir yaratım olduğu söylenebilir. Göstergebilim analizi ile resimde yer alan göstergeler sanatçının hayatı da ele alınarak çözümlenmiş;

Abstract

In order to catch what is seen in a painting, it is necessary to know the background of that painting and the deep story in the artist's life. Therefore, the painting can become visible together with its artist. One of the methods that facilitate the painting becoming visible is semiotic analysis. With semiotic analysis, the hidden curtains behind what is seen in the painting can be opened and the story can be reached. In order to find the hidden meanings in Frida Kahlo's painting *What the Water Gave Me* and to reach the underlying story of the painting, the signs in the painting were tabulated and analyzed according to denotation and connotation. In this context, literature review and semiotic analysis were used in the research. Frida Kahlo expressed the summary of her life that left a mark on her with various symbols, surrealist and grotesque images. *What Water Gave Me* can be considered as a collage of Kahlo's life. She depicted her life in a story format with the metaphor of a bathtub. The painting; It can be said that the painting is a surrealist creation, consisting of a combination of sad stories, section by section. With the semiotic analysis, the signs in the painting were analyzed by considering the artist's life; it was concluded that the signs in the painting were metaphorized elements belonging to a tragic story. In this way, it was thought that the objective solution of the story

resimde yer alan göstergelerin trajedik bir hikâyeye ait metaforlaşmış öğeler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Böylece resmin hikâyesinin nesnel çözümü ile kaotik bir yapı aydınlatılarak izleyici tarafından alımlanmasının kolaylaşacağı düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Frida Kahlo, sürrealizm, otoportre, Suyun Bana Verdikleri, göstergebilim.

of the painting would illuminate a chaotic structure and make it easier for the viewer to perceive it.

Keywords: Frida Kahlo, surrealism, self potrait, What The Water Gave Me, semiotics.

Atıf için Cite as: ÖZDEMİR, Ç. (2025). Sürrealist bir otoportrenin göstergebilimsel açıdan çözümü: Frida Kahlo ve Suyun Bana Verdikleri. *Tykhe*, 10(18), ss. 71-90.



Bir ötsel ifade biçimi olan otoportre, sanat tarihinin hemen hemen tüm dönemlerinde varlık göstermiş, özellikle 15. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında popülerlik kazanmıştır. Sanatçıların fiziksel görüntülerini aynaya bakarak içsel dünyalarıyla beraber resmetmeleri, otoportrelerdeki çeşitliliği hem duygu geçişleri hem de kullanılan teknik bakımından zengin kılmıştır. Sanat tarihinde otoportre anlayışıyla adından söz ettiren ressamlardan biri olan Frida Kahlo, realitedeki fiziksel görüntüsünün içine görünmeyen olanı yani ötsel varlığını da ekleyerek sürrealist yaratımlarda bulunmuştur. Özellikle *Suyun Bana Verdikleri* isimli resmiyle hayatındaki iniş çıkışları, mücadele ile dolu yaşamını, bilinçaltının getirdiği zenginliklerle beraber gözler önüne sermiştir. Böylece sanatı, görsel ve ötsel anlamda yaratıcı imgeler ve hikâyelerle dolu bir bütünün temelini oluşturmuştur. Yaşadığı trajediler, resimlerinde gerçeklikten kaçışın bilinçaltına itildiği sahneleri içermektedir. Bilinçaltı ve rüyalar, sürrealist sanat hareketinin özünü yansıtmaktadır. Birbiriyle çelişkili imgeleri aynı karede birleştirme ya da var olmayan imgeleri yaratma tekniği, bu ilişkiyi doğrular niteliktedir. Kahlo, bedenini bir tuval gibi kullanıp bilinçaltını ve gerçeklerini aynı düzlemde buluşturarak kendi kendini resmetmiştir.

Yaşanmışlıklar, bilinçaltını besleyen hikâyeler ve imgeler barındırdığından yaratıcılığın sınırları zorlanmakta, bu da sanat eserini gerek imgelem gerekse farklı anlatım metotları, farklı üsluplar, farklı teknikler gibi birçok açıdan zengin kılmaktadır. Çay ve Yılmaz'a (2022) göre pek çok sanat eseri, kullanılan teknik, estetik algı ve eleştirel yetiye göre farklı üsluplarla şekil almaktadır. Bundan dolayı üretilen eserler birer öykünmeci, şekilci, işlevsel ya da dışavurumcu sanat anlayışları içerisinde değerlendirilebilmektedir (s. 47). Zamanla birlikte çeşitlenen ve değişen sanat anlayışları, sanatın geniş bir çerçevede çok yönlü olarak değerlendirilebilmesine olanak sağlamıştır. Örneğin realist anlayışla ele alınan bir resim ile sürrealist anlayışla ele alınan bir resmin değerlendirilmesi farklı olmaktadır. Çok katmanlı öze sahip resimlerde, resmi okuyabilmek için farklı yöntemler devreye girmektedir. Bu

doğrultuda, sanat eseri inceleme yöntemlerinden biri olan göstergebilim analizi ile resimde görünenin ardını yakalama, metaforları irdeleme gibi anlamsal ve biçimsel çözümlemeler elde edilebilmektedir.

Bir resme bakıldığında, o resmin biçimi, kompozisyonu, rengi, dokusu, çizgisi gibi elemanları algılanmaktadır. O resimde artık dış dünyaya ait olmayan temsil, o resmin anlamına dair izleyiciye bilgi sunar. Bu bilgi gerçekliğin bilgisidir. Ancak çok katmanlı resim yüzeyinde bu bilginin açığa çıkarılması için kodların anlamlarının doğru olarak çözümlemesi gerekmektedir. Kendine has yeni bir şifresi olan sanat yapıtının düz anlamı aşan ikinci bir okunuşu bulunmakta olup bu okunuşlar ikiden daha fazla da olabilmektedir (Erkman, 1987, s. 76). Bir resmin hikâyesini oluşturan imgelerin düz anlamdan iki ya da daha fazla yan anlama uzanan yapısını okumak, o resmi çözümleme yoluna gitmenin en önemli adımını oluşturmaktadır. Dolayısıyla resmin görünen anlamının dışındaki gizil anlama ulaşmak için madde evreninden manâ evrenine ulaşmak gerekir.

Lenoir'a (2004) göre bilinen ve bilinmeyen, bilinçaltı ile birleştiğinde, ifade biçimi ve algının sınırları genişlemektedir. Bu genişleme ancak sanatçının kendi iç dünyasının keşfiyle aydınlanmaktadır. Yani madde olarak görülen içsel gözün gördükleri, değişime ve ruhani boyuta dönüşmektedir. Sürrealistler, var olmanın ancak madde dünyasından soyutlanma ile mümkün olabileceğine inanmışlardır. Bilinçaltı dünyasına yapılan yolculukla öz varlık anlamlandırabilmektedir (akt. Elmas ve Macar, 2021). Kahlo'nun bilinçaltı dünyasındaki yolculuğu, hayallere, halüsinasyonlara dalma ve yaratıcılığın verdiği heyecanla hayatın ağırlığından geçici de olsa kurtulma eylemine ait görsellerin sunulduğu anları betimlemektedir. Frida Kahlo'nun sürrealist otoportre anlayışıyla ele aldığı *Suyun Bana Verdikleri* isimli resmindeki flora ve faunanın gizemli bir birlikteliğine, bir yanardağa, bir elbiseye, Kahlo'nun Alman babasının ve *Mestizo* annesinin görüntülerine, modern bir gökdelene, işkenceye, erotik karşılaşmalara, kaybedilen bebek umuduna, ölüme ve dansa ait göndermelere yer verilmiştir. Tüm bu tiyatrovvari hikâyede sanatçının su dolu bir küvette yattığı an canlandırılmıştır (Bahadur, 2020).

Suyun Bana Verdikleri'nde imgeler, birer gösterge teşkil ettiğinden bu imgelerin göstergebilim yöntemiyle çözümlemesi araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Araştırma, veri toplama tekniği olarak literatür tarama ve göstergebilim analiz yöntemlerini içermektedir. Çalışmanın seyrinde kuramsal çerçeve olarak sürrealizm konusuna yer verilmiş; bu doğrultuda Frida Kahlo'nun sanat yaşamına, üslubuna ve sanatta otoportre konusuna değinilmiştir. Çalışmanın ana gövdesini oluşturan *Suyun Bana Verdikleri*'nin göstergebilimsel çözümlemesini kavramak için göstergebilim yaklaşımı,

kuramcılarında örneklerle açıklanmış ve sanat yapıtı çözümlemesine dair teorik bilgiler verilmiştir. Araştırmanın bulgular kısmına dair bölümde ise resmin göstergebilim yöntemine göre çözümlenebilmesi için göstergeler, düz anlam ve yan anlamı göre tablolştırılmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın sonuç kısmını, bu tabloya ait yan anlam dizgesinin açılımı oluşturmaktadır. Yapıtın bir kuvvet içerisinde Frida Kahlo'nun yaşamını özetleyen imgelerden oluşan hikâye olması onu önemli kılmaktadır.

Bilinçaltının Dışavurumu: Sürrealizm

Sürrealizm (Gerçeküstücülük) terimi ilk olarak Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmış olsa da şair ve yazar Andre Breton 1924'te Paris'te sunduğu *Manifeste du Surrealisme* ile sürrealist hareketi başlatmıştır (Dorkin, 2016, s. 8). Paris'te yeniliğin öncüsü olarak adından söz ettiren akım, kübizmin yerini alarak kendinden bir önceki Dada gibi modern sanata ait yapay uğraşları reddetmiştir. Sürrealistlerin temel amacı, insanın doğal yapısına ait olduğuna inandıkları düş, imgelem ve fantezinin üst gerçekliğini, sanatın kısıtlı ve düzenli kurallarına karşı savunmaktır. Mantiğa aykırı gerçektışı yaşantıları dile getirmenin yazı dışında yollarını aramışlardır. Bu doğrultuda bilinçaltı dünyasına daha kolay ulaşabilmek için hipnoz gibi yollar denemişlerdir (Lynton, 2015, s. 170). Realiteyi sorgulayan gerçek dışı olanı yani rüyaları ve bilinçaltını kurcalayan sürrealizm, bu yapısıyla sanatsal eylemi yaratıcılık kavramıyla beraber görünür kılmıştır.

Duplessis'e (1991) göre, gerçeküstücüler insanı olduğu gibi ilkel doğası içinde gösterebilmek adına çeşitli yollar deneyerek uygarlıktan kazanılmış ne varsa atmayı amaçlamışlardır. Bu yolla insan, bütün ruhsal gücünü yeniden kazanacak ve gerçek anlamda özgür olacaktır (s.45). Sürrealist yaklaşımın sözcülerinden Breton'a göre, özgürlük kavramı en heyecan verici sözcüktür. İnsan, zihnini korkusuzca kullanarak hata yapma konusunda cesur olmalıdır. Yaratıcılık denilen kavram, zihnin bilinmeyen alanlarına yapılan keşifle mümkündür. Ona göre sürrealizm, din ve mistisizm kavramlarının açılımları dışında gerçek ve düş kavramlarının bir ve aynı şey olduğudur. Bu birliği yakalayabilmek için estetik yargı, ahlâk ve yargıya ait katı yaklaşımlar yıkılmalı; Freud'un dediği gibi hazine değerinde olan çocukluk dönemindeki deneyimler açığa çıkarılmalıdır (akt. Yılmaz ve Yılmaz 2023, s. 278).

Breton, psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud'tan etkilenmiş; gerçeküstü resim ve yazıların Freud'un çalışmalarındaki gibi en gizil düşünceleri ifade etmesi gerekliliği üzerinde durmuştur. Freud'a göre zihnin karmaşık iç işleyişini açıklamak için belirli yöntemlerle bilinçaltına ulaşılabilir. Bu yöntemlerden biri de kişinin ussal değil sezgiye dayalı olarak düşündüğü *serbest çağrışım* metodudur. Kısa süre zarfında pek çok ressam ve yazar

Freud'un serbest çağrışım metodunu uygulayarak sürrealistlere katılmışlardır. Breton'un *saf psişik otomatizm* olarak isimlendirdiği bu yöntem, ressam ve yazarların bilinçli düşünmeyi bırakarak fırça ve kalemlerinin, şekilleri ve kelimeleri oluşturmaya olanak sağlamayı içermekteydi. Hayal kurmanın kaynağının bilinçaltı olması, yaratıcılığın en üst basamaklarına ulaşmak için en önemli etkeni. Gerçeküstücüler, yarattıkları eserlerde bilinç ile bilinçaltını bir araya getirerek fantezi ve düş dünyasını, akıl ve mantığın bilindik yapısıyla ilişkilendirmişlerdir (Hodge, 2018a, ss. 152-153). Freud'dan önemli derecede etkilenen sürrealistlerin çoğu, aklın tamamen uyanıkken hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürmüşlerdir. Bunun nedeni, uyanıkken zihne hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda içindeki çocuğun ve vahşi olanın öne çıkmasıdır. Sürrealistlere göre akıl ve bilim verebilir, ancak sanatı verecek olan yalnızca akıl dışı olandır. Bilincin derinliklerindeki şeylerin ortaya çıkmasını sağlayacak zihinsel düzeye ulaşmak sürrealistlerin özlemi olmuştur. Sürrealistler, bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi gelişimini ve büyümesini kendisinin tayin edebileceğini belirtmişlerdir. Tamamlanmış sürreal bir yapıt, yabancı birisine korkunç görünebilir ancak o kişi önyargılarından kurtulup hayalgücünü devreye sokarsa sanatçının bu garip düşünüyü paylaşabilir (Gombrich, 2015, s. 592). Sürrealistlere göre yaratıcılık, bilinçaltından gelen bir kaynaktan doğmaktadır. Akıl-mantık-rasyonel düşünce üçgeni ancak bilinçaltıyla birleşirse yaratıcılık kavramı ortaya çıkabilmektedir. Bilinçaltının derinliklerine inilmedikçe görünür imgeler yaratılmadıkça sürrealist yaratım oluşmamaktadır. Bilinçaltındaki bastırılmış imgeleri ve rüyaları görünür kılabilmek için yol; realist yapının kurallarından sıyrılıp sürrealist bir oluşumda özgürce imgelem gücünü ortaya koyabilmektir.

Benjamin'e (1995) göre yaşanan çağın toplumsal ve kültürel yozlaşmasından ahlâk ve inanç sisteminin hatta sanatın kurumsallaşmasından ve sadece gözün gördüğü gerçeklik diye kabul edilen anlayıştan duyulan rahatsızlık, sürrealistlerin bilinçaltına ve rüyalara yönelmesine sebep olmuştur. Sürrealistler, serbest çağrışım, doğaçlama ve oyun yoluyla rastlantıya dayalı söz ve imgeler üreterek kişinin kendi iç dünyasını, bilinçaltında bastırılmış duygularını ve rüyalarını imgelem gücüyle açığa çıkarabileceklerini savunmuştur (akt. Akdağlı, 2020, s. 42). Sürrealist sanatın kişilerin bilinçaltında bastırılmış psişik durumları güçlendirerek kişide rahatlatma, kişiyi iyileştirme gibi görevler üstlendiği söylenebilir. Bu durum, realite ile bilinçaltının çatışması neticesinde bir sığınak gibi görülen hayal gücü ve umut kavramlarını beslemektedir.

Sürrealist sanat, yaşanan buhranlı çağla ve kişisel kaygılarla baş edilebilmek için tedavi edici güç ve görev üstlenmektedir. Sanatçı, eserlerini üretirken düşünsel veya mantıksal engellemelerle savaşmalıdır. Mantıksal denetimin

olmadığı, önceden herhangi bir estetik hazırlık yapılmaksızın düşüncenin ortaya çıkması anlamında kullanılan otomatizm, sürrealizm için vazgeçilmezdir. Dolayısıyla sürrealist sanat, mantık ve düşünce süzgeci olmaksızın yaratıcılığın ve düşlem gücünün sınırları özgürleştirilerek olduğu gibi var olmak demektir (Passeron, 1990). Sürrealist sanatın özünü oluşturan rüyalar, genellikle bilinçaltı düşüncelerinin kolektif bir gruplaması olduğundan doğal olarak çoğu rüya mantıklı değildir. Sürrealistler, insan düşüncelerini ve zihinde yaratılan imgeleri, ne kadar anlamsız ve mantık dışı olursa olsun biçimlendirmeye çalışmışlardır.

Sanatçının bilinçaltından beslenen sürrealizmin ifade yapısı çeşitlilik göstermektedir. Bu doğrultuda sürrealizmin kendine özgü tek bir anlatım tarzının olduğunu söylemek zordur. Bu çeşitlilikler en belirgin şekliyle resim sanatında kendini göstermektedir. Örneğin, Avrupa’lı sürrealistlerin birbirinden farklı ifade tarzları benimsediğini gözlemleyen Hubbard (2001) şöyle yazmıştır: “Tanguy ve Duchamp’ın eserleri soğuk ve kişisellikten uzak, Ernst’inkiler ise çok tutkuluydu. Dali gerçekçi figürleri garip yöntemlerle bozdu. Miro tamamıyla soyut şekiller tercih etti. Magritte’in eserleri de bir o kadar farklıydı: Gerçekçi nesneleri çok çelişkili düzenlemeler içinde gösterdi” (s. 26). Farklı ifade yapıları olan sürrealist sanatın aykırı, şaşırtıcı bir o kadar da ilgi çekici yapısına rağmen *mantık dışı* kavramı ile aynı çatı altında birleştiğini söylemek mümkündür. Frida Kahlo da kendine özgü tarzıyla kompozisyon içinde çelişkili imgeleri birbirine bağlayarak hikâyesini oluşturmuş ve bu mantık dışı kompozisyonu ifade etmek için otoportre anlayışıyla ele aldığı sürrealist yapıtı izleyiciye sunmuştur.

Frida Kahlo ve Bir İfade Yöntemi Olarak Otoportre

Frida Kahlo, yaşamında iz bırakan kesitleri kendi gerçekliği çerçevesinde tuvaline yansıtmış bir sanatçıdır. Küçük yaşta geçirdiği hastalıklar, genç yaşta maruz kaldığı trafik kazası gibi trajedik olaylar onun yaşamında derin acılar yaratmıştır. Yaşamış olduğu tüm güçlüklerle rağmen resim yapmaktan vazgeçmeyen Kahlo, resmi bir terapi aracı olarak görmüştür. Kahlo, resimlerinin çoğunda içsel dinamiklerini bilinçaltıyla bütünleştirmiş; düşler ve gerçekler arasında bağ kurarak mantığa meydan okuyan imgeler yaratmıştır. Resimlerinde bilinçaltı ve realite aynı anda iç içe geçen bütüncül bir yapıda seyretmiştir.

Frida Kahlo, sanatsal yaşamı boyunca 55’i otoportre olmak üzere 143 resim yapmıştır. Resimlerinin büyük çoğunluğunu yatağının üzerinde duran aynaya bakarak resmetmiştir. Hastalığı süresince psikolojik yaralarını yatıştırmak için parlak renkleri nahif bir üslupta ele alarak çizimler yapmıştır. Bunun bir sonucu olarak resimlerinin çoğu otobiyografiktir. En çok kullandığı temalar, çocuk

düşürme, ameliyatlar, fiziksel ve zihinsel acılar ve Meksika kökeni olmuştur (Hodge, 2018b, s. 212). Otoportrelerinin yoğunluğu, onun içsel diyalogunun tutkulu yanını ve öyküsünü yansıtmaktadır. Bu yapıtların yanı sıra pek çok natürmort ile sıradan Meksikalının günlük yaşamını tasvir eden janr sahnelerini de betimlemiştir. En kafa karıştırıcı resimlerinden birçoğu sürrealizme yakındır. Kahlo'nun kendisi "Ben hiçbir zaman rüyaların resmini yapmadım, kendi gerçekliğimi resimledim" (akt. Kaya, 2015, s. 52) demiş olsa da resimlerinde tuhaf zıtlıkları bir arada kullanması, alışlagelmeyeni alışılmış gibi gösterebilme becerisi ve detaycı üslubu, Kahlo'nun eleştirmenler tarafından sürrealist olarak adlandırılmasına sebebiyet vermiştir. Bu benzetmeyi kabul etmeyen Kahlo, 1938'de Andre Breton'un Meksika'da kendisinin bir sürrealist olduğunu açıkladığında bunu farkettiğini söylemiştir (Farthing, 2014, s. 439). Frida Kahlo, Meksika ve Meksika mirasından ilham almış; çok sayıda portre ve resimleriyle kadınlar ve Latin topluluğu için bir ilki başarmış feminist bir sanatçı olarak adından söz ettirmiştir. Kahlo'nun çalışmaları Meksika toplumunda kimlik, postkolonyalizm, cinsiyet, sınıf ve ırk araştırmalarını içermekte olup sürrealizm ve büyülü gerçekçilik olarak tanımlanmıştır (Fraser, 2023). Dolayısıyla kimlik, cinsiyet, sömürgecilik sonrası, ölüm gibi çeşitli konuları keşfetmek için kendi bedenini yansıtmacı bir ifade aracı olarak kullanarak öncelikle otoportreler yapmıştır.

Kahlo'nun resimleri, çeşitli anlatıları ve sanat akımlarını içermekte olduğundan bu durum sanat tarihçileri ve eleştirmenleri arasında farklı söylemler oluşturmaya sebebiyet vermiştir. Onun resimlerindeki bu çok çeşitlilik, resimlerindeki otoportre anlayışı, sürrealizm, sembolizm gibi örneklerle kendini göstermiştir. Kahlo'nun sanatında sürrealizm içeren örnekler sıkça görülmekle birlikte sembolik imgeler, anlaşılması zor duyguları kolaylaştırmış, bu da metaforik öğelerin kullanımını beraberinde getirmiştir. Kahlo, sürrealist sanatı, içindeki duygusal derinliği ve birikimi daha etkili yansıtabilmek için kullanmıştır. Onun sürrealist yanı, rüyalarından ziyade kendi gerçekliğinin derinliklerinden gelmektedir. Resimlerinde yoksulluk, cinsiyet eşitsizliği, toplumsal normlar gibi çeşitli sorunları betimlemiş; baskılara meydan okuyan ve değişimi savunan ifadelerini siyasal aktivist yanıyla sürrealist bir çerçevede sunmuştur. Kahlo, fiziksel kusurlarını, acılarını, arzularını ve hayallerini bilinçaltına gönderme yaparak ifade etmiş; kadınlığa dair annelik, cinsellik gibi konuları tasvir ederken geleneksel kadın imajına meydan okumuştur. Aynı zamanda, Meksika kültürü ve doğa, Kahlo'nun sanatsal ifadelerine ilham veren önemli unsurlardandır. Bunu, kökleri olan Meksika'nın canlı renklerinden ve doğasından almıştır. Kahlo, resimlerinde çeşitli sanatsal teknikler de kullanmıştır. İç dünyanın kaotik bir o kadar da renkli yanını aktarmak için sürrealizmi, ve sembolizmi kullanmıştır. Resimlerindeki çeşitlilik, otoportre anlayışıyla beraber ruhsal durumunun aktarımını da kolaylaştırmıştır. Bu

nedenle otoportre özelliğine sahip olan yapıtları, sanat alımlayıcılarının daha çok ilgisini çekmiştir.

15. yüzyıldan itibaren özellikle Avrupa sanatında görülmeye başlayan otoportreler daha çok sipariş ve tanıtım amacıyla yapılmıştır. 16. yüzyıldan önceki otoportrelerin az sayıda olması, Hristiyan inancına göre kendini övmekten kaçınmanın erdemlilik sayılmasına dayanmaktadır. 15. ve 16. yüzyıldan itibaren kimlik ile ilgili farkındalığın artması, otobiyografi yazımlarını ve diğer öz anlatım formlarını çoğaltmıştır. Sanatçıların toplumsal konumunda da belirgin bir değişim olmuştur. Akademilerin ortaya çıkmasıyla beraber sanat yapıtlarının diğer teknik becerilerin aksine entelektüelliği vurgulaması, bu ilerleyişe zemin oluşturmıştır. Bu değişimle birlikte otoportre, yeni düşüncelerin geliştirildiği, değerlendirildiği bir platform haline gelmiştir (Gençler, 2015, ss. 89-90). Otoportreler, 16. yüzyılda görsel bir tür olarak ortaya çıkmış olmasına rağmen uzun bir geçmişe sahiptir. Albrecht Dürer, Rembrandt, Edvard Munch ve Vincent van Gogh gibi ressamlar otoportre sanat anlayışına öncülük etmişlerdir. Bu ressamlar için otoportre yalnızca mevcut görünümünün bir belgesi olmaktan ziyade karakterlerin derinliklerini yansıtan izleyenlerin çağrışımlarını ve hayal güçlerini harekete geçiren sanatsal bir anlatım yolu olmuştur. Bu doğrultuda, ressamın fiziksel özellikleri, yüzü, pozu, çevreleyen bağlam kadar önemli olmuş ve hepsi karmaşık bir kimlik projesinin parçası haline gelmiştir (Carbon, 2017). Hafıza ve hayal ürünü kavramlarının birleşimi olan otoportreye felsefi anlamda ilk değinen Plotinus (3. yüzyıl) otoportrelerin aynaya bakılarak değil içe dönülerek üretilebileceğini söylemiştir. Bunu, Rönesans'ın ana kuramlarından biri olan *her ressam kendini resmeder* düşüncesi desteklemiştir. Dolayısıyla, her sanatçı farkında olmadan resmettiği tüm figürlere kendinden bir şeyler ekleyip *aile benzerliği* yaratmıştır (Hall, 2024, ss. 8-9).

Otoportre, sanatçının kendi kendini betimlediği portre olup resim sanatında ifade açısından en net tavır olarak bilinmektedir. Otoportreleriyle adından söz ettirmiş olan Frida Kahlo bu konuyu şöyle dile getirmiştir: “Kendi resmimi yaptım çünkü o kadar yalnızdım ve en iyi bildiğim şey kendimdim” (akt. Keser, 2009, ss. 243-244). Kahlo'nun otoportrelerinin çoğunda içsel haykırıışları, meydan okuyuşları hatta, metanetli duruşu izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. Bu da sanki karşısında biri/birileri varmışçasına kendi yalnızlığına eşlik eden samimi bir aura oluşturmıştır.

Frida Kahlo'nun yaşamı boyunca yapmış olduğu resimlerin üçte birini otoportreler oluşturmıştır. Kendini resmetmediği diğer resimlerinde de otoportre varlığı, otobiyografik öğeler olarak ortaya çıkmıştır. Kişisel ifadenin sanatsal açıdan en yalın gösterimi otoportrelerdir. Kahlo, bu ifadeyi hem

fiziksel hem de psikolojik açıdan içinde bulunduğu durumu göstermek için kullanmıştır. Otoportreye 1926 yılında geçirmiş olduğu kaza sonucu yatağa bağlı kalma durumundan dolayı başlamıştır. Böylece aynaya bakarak kendini resmetmesi, tekniğini geliştirmesi açısından fayda sağlamıştır (Farthing, 2014, s. 443). Bunun yanı sıra, sanatçının kimliğini iddia ve açıklamada da özportrenin doğru bir yol olduğu söylenebilir. Zira, sanatçının kendisini konu olarak sunması, kendisinin fiziksel ya da/ve psikolojik varlığının samimi taraflarını açık etmesiyle ilişkilendirilir (Yılmaz, 2020, s. 151). Otoportre ile sanatçı kendini ifade ederken resmin plastik değerlerinin içine kendine ait tinsel öğeler de ekler. Yüz ya da beden uzvu burada ressamın hikâyesine ait görsel bilgilerin sunulduğu estetik bir katmandır. Bu katmanı etkileyen dış faktörler arasında; yaşanan döneme ait kültürel özellikler, sanatçı üslubu gibi faktörler yer almaktadır. O bakımdan otoportreler derin anlam ve hikâyeler barındıran çok boyutlu sanatsal yapılarıdır.

Birçok sanat eleştirmeni Kahlo'nun otoportre çılgınlığını hayatta kalmak için bir tür terapi ve fiziksel acının kendisinden uzaklaşması, dış olayların bedenine uyguladığı yıkıcı eylemin bastırılması (otobüs kazası, kürtaajlar, cerrahi operasyonlar) olarak tanımlamıştır. Beden, Kahlo için hem içsel benlik hem de dışsal çevre olarak her türlü düşüncenin merkezi olmuştur (Falini, t.y.). Kahlo'nun terapi özelliği gösteren otoportreleri aynı zamanda acı ve isyanın da birer göstergesi olmuştur. Örneğin, *İki Frida* ile karakter ikililiğini, yani umutsuzluk ve teselli duygularını; *Dikenli Kolye ve Sinek Kuşu Otoportre* ile İsa ve Aztek tanrıçasının karışımı olan (güçlü ve mağdur) kimliğini; *Kırık Sütun* ile geçirdiği trafik kazası sonucu bedeninde oluşan hasarı; *Maymunlu Otoportre* ile Meksika kültürüne ait sembolleri ve şehvetin temsili; *Yaralı Geyik* ile geçirdiği kaza sonucu kendisinde oluşan fiziksel hasarı ve Riviera ile olan ilişkisinden aldığı duygusal yarayı betimlemiştir.

Kendi biyografisine ait iz bırakan anları, otoportre anlayışıyla ele alan Kahlo, otoportrelerinin pek çoğunda tabuları yıkan konuları derinlemesine incelemiş; insan bedeninin kırılganlığıyla, doğumla, yaşamla ve ölümle yüzleşmiştir. *Suyun Bana Verdikleri* isimli otoportre anlayışıyla ele aldığı resmi de kendisiyle yüzleşmenin sembolik öğelerini barındıran derin anlam ve hikâye içeren sürrealist bir yapıttır. Dolayısıyla bu yapıtın derin anlam ve hikâyesine ulaşmak için resimdeki imgeler göstergebilim yöntemiyle çözümlenmiştir.

Göstergebilimsel Çözümlemeyle Suyun Bana Verdikleri

Göstergebilim, insan zihninde ve kavramlara ait evrende var olan her şeyin ses ya da biçimlerle ifade edildiği işaretler bütünüdür (Sığırcı, 2017, s. 48). Rifat (2013) ise göstergebilimi, insanların birbirleriyle iletişim kurabilmek için kullandıkları seslere ait semboller, sözsüz iletişim işaretleri, resim ve heykel

sanatındaki sembol ve ikonografiler, dil sanatlarındaki sembol ve işaretler gibi birçok alandaki göstergeleri inceleyen bir bilim olarak ifade etmiştir (s. 113). Gösterenler anlatım düzlemini, gösterilenler ise içerik düzenini oluşturmaktadır. Göstergelerin asıl anlamlarına ulaşabilmek için göstergenin; göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi anlamak, düz anlamın yanı sıra sürekli anlam üretebilen yan anlam dizgesini doğru okumak gerekmektedir (Barthes, 1993, s. 40).

Kıran (1996), göstergelerin düz ve yan anlamlarına dair birtakım açıklamalarda bulunmuş; düz anlamı net ve objektif, yan anlamı ise değişken ve subjektif olarak niteleyerek şu şekilde devam etmiştir:

Kimi resimler izleyenlere bilmece gibi, kapalı ve anlaşılmaz gelir. Bu durumda yapılan şey düz anlama başvurarak resmin yapıldığı maddeyi, biçimleri, kütleleri, renkleri, çizgileri ele almaktır. Ama bu durumda bile, daha önceden bildiğimiz örneklerle karşılaştırma ve benzetme yaparak, bildik biçimleri arar ama hiçbir zaman tam olarak başarılı olamayız. Çünkü ister istemez yoruma gideriz. Hele hele, resmin bir adı varsa, bu ada uygun anlamlandırma yapmaya çalışırız, bu da düz anlamı aşar, yan anlama uzanır. (ss. 107-108)

Bir göstergede gösteren ve gösterilen arasında bağ kurulmasına anlamlama denir. Bir gösteren görüldüğünde veya işitildiğinde gösterilen zihinde canlanmaktadır. Anlamlama gösterenin göstergesini gösterilen olarak zihinde oluşturma sürecidir. Düz anlam göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini anlatmaktadır. Düz anlamlar yanlış anlaşılamazlar. Evrenseldirler ve insan zihninde aynı anlama gelmektedirler. Ancak çeşitli iletişim dizgelerinde düz anlamının yanı sıra, yan anlamlar da bulunmaktadır (Karaman, 2017, s. 31). Guiraud'a (2016) göre düz anlam ve yan anlam, anlam kazandırmanın iki uç noktasını ifade etmektedir. Bilimler düz anlam, sanat eserleri ise yan anlam türünü oluşturmaktadır (s. 46).

Yan anlam türünü oluşturan bir sanat eseri aynı zamanda başlı başına bir biçimsel göstergedir. Görünen anlam ve temadan önce biçim, yōgrumsal bakımdan sanatçısına, sanatçısının üslubuna ve dönemine göndermeler yaparak belli başlı işaretler içerir. Yani sanat elemanları, sanat eserinin yōgrumsal gösterge elemanlarıdır (Soylu, 2023, s. 53). Joly' e (2008) göre renkler, şekiller, vd. plastik öğeler dış dünya nesnelere bağlı olarak betimsel düzeyi oluşturmaktadır. Sanat eserlerinde betimsel olmayan öğeler ise soyut düzeyde yer alır. Alımlayıcı, tüm bu öğeleri anlatımın biçimi ve tözü aşamasında fark eder. Alımlayıcının böyle bir ayırım yaptığının bilincinde olamaması onun anlam aramasına engel değildir. Kendi içerik düzleminin farkına varmış olan alımlayıcı artık resimde anlam aramaya başlar. Sanat eserindeki imgeler bir

çerçeveyle sınırlandırılmış gibi görünse de, alımlayıcının resimde bulabileceği anlamlar sonsuzdur (akt. Sönmez, 2021, s. 7).

Göstergebilim, sanat eserlerindeki işaret ve sembollerin eserin kaynağı ve anlamından daha fazla iç görü sağlayabilecek şekilde incelenmesidir. Göstergebilim, bir resmi bir görüntüden kelimelere çevirebilir. Herkes tarafından bilinen anlamının dışında ikinci ve üçüncü anlamın perdelerini aralar. Resimsel göstergebilimde nesnellığe olan güven korunurken resimlerin daha fazla sözlü tanımlamaları ortaya çıkmaktadır (Ferreira, 2007). İmgeler, sanat yapıtlarında gösterge yerine geçen yoruma dayalı ve çağrışımları olan elemanlardan oluşmaktadır. Sanat yapıtında imgenin kendisi bir iletiye dönüşerek kendine has işleviyle alıcıyı yönlendirmeye, bilgilendirmeye olanak sağlamaktadır. Resim sanatındaki imgelerin incelenmesi, göstergebilimin ilgi alanı içindedir. İmge göstergebilimi, imgeyi gösterge yapan özellikleri ve imgenin anlamlandırılmasını incelemektedir. Görsel gösterge, göstergebilimsel çözümlemeye ilk plandadır. Bu inceleme yöntemi, göstergeleri anlamlandırma biçimi olarak ele almaktadır. İmgede, dildekine benzer birinci ve ikinci eklemlilikten söz edilemez. İmgede, birliktelik içeren birimler kendi başlarına bir şey belirtmezler. Fakat bir imgede bulunan her birim, imgenin genel anlamını ortaya koymada ortak öge görevini üstlenir. İmgenin öğeleri, bağlam (imge bütünlüğü) içinde anlam kazanır. İmgenin mantığı, bir tür olasılık belirten algılama biçiminin mantığıdır. Dolayısıyla, imgelerdeki elemanların ayırt edici özellikleri bulunmaktadır. Ancak bu ayırt edici özelliklerin tek başlarına bir işlevi yoktur. Genel imge içinde özellik taşımaktadırlar (Günay, 2009, ss. 7-8-9). Bir sanat yapıtında yer alan imgeler artık dış dünyadaki nesnelerin birebir yansıması olmaktan çıkmıştır. Düz anlamlarını aşarak yan anlamlar kazanmışlardır. Sanatçı tarafından tuvale aktarılan ileti şifrelenmiştir. Eserin seyircisine anlamlı gelebilmesi için bu şifrenin alımlayıcı tarafından çözümlenmesi gerekmektedir. Bu durumda sanatçının ve alımlayıcının anlam dünyalarının birbirine yakın olması gerekmektedir. Yani “Sanat yapıtı köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende birlikte var olan, bir gösterilenler çokluğudur” (Eco, 1992, s. 7).

Göstergebilimsel yöntem, görsel ve anlatsal öğeleri içeren bir üst söylem olduğundan görsellik içeren nesnelerin sanatsal açıdan değerlendirmesinden öte, anlamlı bütün içinde ne anlama geldiğini araştırmış; böylece anlam katmanlarını irdelemiştir (Öztokat, 1999, s. 141). Dolayısıyla görsel anlatımlardaki göstergelerin yorumlanması kolay olmamaktadır. Yoğrumsal alandaki göstergelerin reel dünyada ya da ide evreninde derinliklerini bulmak zordur. Yoğrumsal göstergeler bir nesneye gönderimde bulunurken renk, biçim, yapı gibi elemanlar devreye girmektedir. Böylece yoğrumsal göstergeler, bir gösterge ile soyutlamanın beraber olduğu simgelere yaklaşırlar. Yoğrumsal

göstergeler, gösterge ve nesnesi arasında nedensellik bağı da içerebilmektedir. Bu doğrultuda yoğrumsal göstergeleri kendi bağlamları içinde anlamlandırmak için düz anlam okumasının yanında yan anlam okumasını da yapmak gerekli ve zorunludur (Günay ve Parsa, 2012, s. 30).



Görsel 1. Frida Kahlo, *Suyun Bana Verdikleri*, 91x70.5 cm, tuval üz. yağlıboya (Kahlo, 1938)

Sanat eserlerindeki göstergeler kendi içinde özerklik taşımaktadırlar. Bir resmin göstergesi, sanatçısının resmi ele alış biçimiyle ilgilidir. Resim sanatı, yaratıcılık barından bir disiplin olduğu için buradaki göstergelerin işlevleri de sonsuzdur. Resimdeki imgeler, biçimler, çağrışım yaptığı kavramlarla son derece özgür biçimde iç içe geçerler. Sanat eserindeki göstergeler, trafik işaretleri gibi muğlak bildirişim amaçlı olmadığından onları kesin çizgilere sığdırmak, somutlaştırmak doğaları gereği kolay değildir. Resimdeki estetik göstergelerde, yapıtı oluşturan imgeler ve biçimlerdir. Dolayısıyla hem sanat eserinde hem de dünyaya yönelik kavrayış ve yorumlamada etkin bir araçtır (Karahana, 2010, s. 82).

Sanat yapıtları, ait olduğu dönemin özelliklerini barındıran unsurlar içermekte olduğundan sanatçısına ait üslup, sanat anlayışı gibi kodları da taşımaktadır. Bir sanat eseri, sentezlenmiş ve anlamları bir yapı içerisinde dönüşüme uğramış, farklı göstergelerden oluşan gösterge sisteminin parçasını temsil etmektedir. Böyle bir durumda göstergebilim analizi ile bir sanat yapıtı çözümlenebilmektedir (Soylu, 2023, s. 43). *Suyun Bana Verdikleri*'nde yer alan imgeler birer gösterge teşkil ettiğinden bunların çözümlenmesi ile resim yorumlanarak geniş bir perspektifle açıklanmıştır (Görsel 1).

Kahlo, bu resimde sanrılarını ve düşlerini ortaya dökmüştür. Ölümün, acının ve cinselliğin suyun üstünde yüzdüğü bir banyo zamanı rüyası belirmektedir. Birçok resmi gibi bu resmi de otoportre özelliği taşımaktadır. Bacakları ve kırık olan ayak parmağı, sanatçının bakış yönünden resmedilmiştir. En sürrealist resmi sayılan bu eserde, mantığı olmadan yerleştirilmiş küçük ayrıntılarla dolu karmaşık öğeler yer almaktadır (Beykan, 1997, s. 241).

Tablo 1. *Suyun Bana Verdikleri* isimli resmin göstergebilimsel çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
		DÜZ ANLAM	YAN ANLAM
Frida Kahlo' nun <i>Suyun Bana Verdikleri</i> isimli resmi	Su dolu küvet	Nesne	Yaşam sembolü, fırtınalı hayatın özeti
	Sağ başparmağı kanayan bir çift ayak	Vücut organı	Fiziksel acı, kaza
	Yelkenli gemi	Ulaşım aracı	Acıdan kaçış
	Patlayan yanardağ	Doğaya ait unsur	Kültürel kökler
	Gökdelen	Mimari öge	Empire State Binası, ABD temsili
	Ada	Doğal oluşum	Yaşamın geçtiği mekân

Ç. ÖZDEMİR

	Ölü ağaçkakan	Cansız hayvan	Hastane arabasında Frida Kahlo
	Tepelik üstünde iskelet	İnsanın iç kemik yapısı	Kendi yaşamına bakan Frida Kahlo
	Suyun içinde kadın figürü	Dişil varlık	Frida Kahlo'nun temsili
	Başı net görünmeyen adam figürü	Hayali unsur	Diego Rivera'nın temsili
	İki çıplak kadın figürü	Dişil varlıklar	Frida Kahlo ve arkadaşının temsili, lezbiyen ilişki
	Karı- koca bir çift	Dişil-eril varlık	Anne- baba
	Deniz kabuğu	Su altı nesnesi	Kendi bedeni
	Fetüs	Kadın rahmindeki canlı	Kaybedilen bebek umudu
	Meksika elbisesi	Giysi	Öz kültür, köklere ait sembol
	İp üstünde böcekler	Hayvan türleri	Hayata dair yıpratıcı öğeler
	İp üstünde balerin	Dans eden kadın	Her şeye rağmen ayakta kalabilmek
	Elmas benzeri taş	Doğaya ait unsur	Kendi yaşamı
	Bitki örtüsü	Doğa örtüsü	Kültürel kökler

*Suyun Bana Verdikleri'*nde, sanatçı alt bacaklarını ve ayaklarını, içi çok dolu olmayan bir küvetin önüne uzatır vaziyette tasvir etmiştir. Kahlo'nun ayakları, küvetin ucuna düz bir şekilde temas ederken ayak parmakları da suyun dışında görünür şekilde yer almaktadır. Sağ ayak parmağında çocukluğundan kalma fiziksel hasarı işaret eden kanayan bir kesik vardır (Kesit 1). Kahlo'nun önündeki suyun üzerinde birkaç küçük figür, nesne ve yapı yüzmektedir. Orta ön plandan başlayarak Kahlo'nun üst bacakları ve uylukları arasındaki boşluğun üzerinde yüzen, kurumuş asma dalları olan solmuş bir çiçek bulunmakta olup bu kareyi solda sarı etekli ve kırmızı korsajlı bir Meksika elbisesi tamamlamaktadır (Kesit 2). Korsajlı Meksika elbisesi, Kolomb öncesi zamana ve köklerine kavuşmanın özlemine ait simgesel bir yapı olup bunu tamamlayan elemanlar da çeşitli bitki örtüleridir.

Resmin sol tarafında boynuna ip dolanmış, çıplak bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadın figürünün Frida Kahlo olduğu düşünülmektedir. Neredeyse bir manken gibi suda cansız vaziyette durmaktadır. Ayrıca bel bölgesinde belirgin bir çizgi bulunmakta olup bu durum bir ip veya bir kesi ihtimalini içermektedir (Kesit 3). Bu da üst gövdesinin alt gövdesinden ayrı olduğu izlenimini vermektedir (Plessis, 2023). Suyun içinde yan yatan kadın figürünün her iki taraftan boynuna bağlı olan iplerin birinin taşların uçlarına, diğerinin de Rivera'nın eline dolanmış olması Kahlo'nun yaşamındaki sıkıntıları

Sürrealist Bir Otoportrenin Göstergebilimsel Açıdan Çözömlenmesi: Frida Kahlo ve Suyun Bana Verdikleri

Ç. ÖZDEMİR



Görsel 2. Frida Kahlo, *Suyun Bana Verdikleri* resmine ait kesitler

olup bu iplerin birinin üzerindeki balerin figürü de her şeye rağmen ayakta kalabilmeyi ifade etmektedir. Balerin figürü kendini, böcekler de önündeki ve arkasındaki engelleri temsil etmektedir (Kesit 5).

Ağacın tepesinde yer alan ölü ağaçkakanın, Kahlo'nun ameliyattan sonra hastane arabası üzerindeki haline bir atıf olduğu düşünülmektedir (Kesit 6). Sağ ön plandaki höyüğün üzerinde oturan iskelet, trajedilerle dolu yaşamına uzaktan bakan Kahlo'yu temsil etmektedir (Kesit 7). Volkanik adanın önünde, bitki örtüsünün arasında iki kişi yer alır. Bunlar Kahlo'nun daha önce tamamladığı portrelerinde görülen anne ve babasının temsilidir (Kesit 8). Bu temsili, bitki örtüsü içerisinde resmederek köklerine vurgu yapmıştır. Sağda ise sünger gibi görünen bir şilte üzerinde yatan lezbiyen bir çift (iki çıplak kadın figürü) yer almaktadır (Kesit 9) ve bu durum onun evlilik dışı maceralarına bir atıftır (Cranky, 2017).

Suyun üzerindeki beyaz yelkenli, onun acılarından kurtulup gitme isteğini ifade eden bir semboldür (Kesit 10). Küvetteki su, kaçınılamaz durum için bir metafordur ve suda yüzen çeşitli nesneler, Kahlo'nun hayatında karşılaştığı fiziksel ve duygusal mücadeleleri sembolize etmektedir. Elmas şeklindeki taşın önünde duran deliklerinden su fışkıran deniz kabuğu, onun bedenini, deniz kabuğu içindeki fetüs de geçirdiği trafik kazası sonucu çocuk sahibi olamamasının onda bıraktığı izi simgelemektedir (Kesit 11). Ataerkil toplumunun çocuk sahibi olma konusuna dair bakış açısı, onda baskı yaratmış ve bu durumu bedeninin etrafından fışkıran sularla ifade etmiştir.

Kahlo'nun bu resmi yaptığı dönem, kocası Diego Rivera ile olan ilişkisinin sadakatsizlikler nedeniyle gergin olduğu zamana denk gelmektedir. Kahlo, çeşitli sembol ve ifadelerle hatta göndermelerle, resmin çeşitli yerlerine kendini koyarak bu durumu ifade etmiştir. Rivera'nın duvar ressamı olarak sık sık Amerika'ya gitmesi ve Amerika'yı terk etme konusundaki inatçılığı, onun Empire State Binası'nın yer aldığı adada tasvir edilmesinden anlaşılmaktadır (Kesit 12). Kahlo'nun en büyük isteği Meksika kültürüne yani özüne geri dönmektir. Bunun en belirgin göstergesi, Empire State Binası'nın bir yanardağ tarafından yutulmasının tasviridir (Kesit 13). Yanardağ, kültürünü sembolize etmektedir ve bu da gökdelene karşı bir üstünlük sembolüdür (Howland, 2017).

Sonuç

Göstergebilim analizi ile resmin içerdiği hikâye, ait olduğu dönem, sanatçının yaşamı, alımlayıcı tarafından daha kolay bir şekilde algılanabilmektedir. Düz anlam dizgesinin yan anlam olarak açılanmış ifadesi, resmin doğru okunmasını kolaylaştırmaktadır. Bu doğrultuda Frida Kahlo'nun *Suyun Bana*

Verdikleri isimli resminin içerdiği öge zenginliği göstergebilim analiz ile ortaya konmuştur. Frida Kahlo, resimlerinde yoğun ve duygusal sembolizmi kullanarak içsel çalkantılarını ve kronik acılarını betimlemiştir. Resimlerinde hayatından kesitleri otoportre, sembolist, sürrealist gibi çeşitli anlayışlarla ele alarak; antik Aztek inancıyla, Doğu felsefesiyle, Hristiyan imgeleriyle, yaşadığı Meksika kültürüyle, grotesk ve mizahi imgelerle, komünizmi temsil eden siyasi görüşüyle, feminist tavrıyla tasvir etmiştir. Onun sanat anlayışı, mizacının, yaşamının ve kültürünün birer ürünüdür. Kahlo, resimlerinde, fiziksel acılarının en yalın gösterimini çoğu zaman ilkeli andıran ve vahşete varan bir samimiyetle anlatmıştır. Kahlo'nun bu resminde önceki eserlerinden de küçük detayların yer alması, resmi Kahlo'nun yaşamını özetleyen detayların bir bileşeni olarak önemli kılmaktadır. Aynı zamanda küvet içerisinde oynanan oyunlar, zamanın bir hatırlatıcısı olmakla birlikte hayattaki hüznü de yansıtmaktadır. Resimdeki küvet sahnesinde Kahlo'nun vücudunun büyük bir bölümü görüş alanından gizlenmiştir. Kahlo, kuşbakışı görüş açısı benimseyerek suya yukarıdan bakmıştır. Bir otoportre anlayışıyla ele aldığı resmi, daha geleneksel yüz portresi yerine, bir dizi sembol ve tekrar eden motiflerden oluşan küvet içi sahnesi olarak dikkat çekmektedir.

Resmin göstergebilimsel analizi sonucunda, Kahlo, içi su dolu küvet ile kendi yaşamına gönderme yaparak hayatındaki iniş çıkışları çeşitli imgelerle resmedip, küveti yaşamının sembolü olan rahimle metaforlaştırıp ifade etmiştir. Kanayan sağ başparmağı, onun yaşamında hüznü ifade eden hatta kan ile de vurgu yapılan fiziksel acılarının temsili olan yan anlam dizgesinin açılımıdır. Sol ayağının olduğu yönde seyreden beyaz yelkenli gemi ile acılarından kaçmak istercesine uzaklaşmaktadır. Bu durumun metaforik olarak ifadesi; saflığa doğru giden yeni bir başlangıçtır. Sağ ayağının olduğu taraftaki patlayan yanardağ, onun doğup büyüdüğü kültürel köklerine ait sembolik bir görüntüdür. Patlayan yanardağın yuttuğu gökdelen ise Empire State Binası'nı, yani ABD'yi yan anlam dizgesine göre temsil etmektedir. Kocası Diego Rivera'nın ABD'den kopamayışı, kendisinin de Meksika'ya bağlılığı bu durumu bir şehir çatışması olarak ortaya çıkarmıştır. Su dolu küvet, onun tüm yaşamının adeta evreni durumunda iken sağ tarafta yer alan küçük bir ada ise onun yaşamında yer alan bir kesit olarak resimde yerini almıştır. Bu adanın tepesinde bulunan iskelet ile yaşamına uzaktan bakan kendini yani Frida'yı resmetmiştir. Dolayısıyla ada ile yaşamından bir kesiti, iskelet ile de kendini yan anlam dizgesiyle ifade etmiştir. Yanardağın hemen yanında yer alan ağacın üstündeki ölü ağaçkakan kuşu ile hastane arabasında yatar vaziyetteki Frida'yı resmetmiştir. Resmin merkezinde suyun içinde yan yatar durumdaki kadın figürüyle yine kendi temsilini resmetmiştir. Kadının boynundaki iplerin bir ucunun yanardağın eteğinde oturan, başı net görünmeyen adamın elinde olması (bu adam Rivera'nın temsilidir) bir ucunun da her iki açıdan taşlara

(kendi yaşamını simgeleyen oluşum) bağlı olması, onun hayatındaki diğer engelleri simgelemektedir. İp üstündeki çeşitli böcekler hayatındaki zorlukları, balerinin de bu zorluklara rağmen ayakta kalabilmenin sembolik görüntüsünü oluşturan yan anlam dizgeleridir. Resmin sağ tarafında yer alan iki çıplak kadın figürü ile kendi yaşamındaki eşcinsel ilişkiye gönderme yapmıştır. Hemen onların arkasında yer alan karı-koca çiftle de anne ve babasını betimlemiştir. Anne ve babasını bitkilerin arasında betimlemesi kendi köklerine olan özlemini ve bağlılığını ifade etmektedir. Yine resmin genelinde ara ara yer alan çeşitli bitki örtüsü, onun kültürel coğrafyasına ait işaretlerdir. Suyun içinde yatan bir Meksika elbisesi de onun kültürüne ait giysidir. Resmin sol tarafında delik bir deniz kabuğu ile kendi bedenini ve içindeki fetüs ile de kaybettiği bebek umudunu metaforlaştırmıştır.

Resmin hikâyesini oluşturan hatta resmi tamamlayan nesnelerin yer aldığı küvet sahnesi, ilk bakışta anlamsız dizilim ve öğelerden oluşmuş gibi algılsa da resmin göstergebilim analizi ile çözümlemesinden sonra bu nesnelerin her birinin hikâyesinin başından sonuna kadar zinciri tamamlayan önemli elemanlar olduğu anlaşılmıştır. Kahlo'nun bu resmi, Kuzey Rönesans sanatçısı Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in grotesk tarzlarını, küvette yan yatar kadın figürü ile Ophelia gibi yüzen Sir John Everett Millais'in *Ophelia* tablosunu anımsatmaktadır. Çeşitli nesnelerin ve metaforik anlatımların bulunduğu bu eser, Kahlo'nun sürrealist bir yapıda gerçekliğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, bir sanat eserinin çözümlemesi ile alımlayıcının sanat eserine bakış açısı değişmekte; bilgileri sentezleme, ifade ve nesneleri anlama gücü artmaktadır. Böylece bakarken görme, görürken anlama sağlanabilmektedir. *Suyun Bana Verdikleri* isimli sürrealist otoportre anlayışındaki resim aracılığıyla görünenin ardındaki gizil imgelerle, hikâye aydınlatılıp resim sanatı alanına katkıda bulunularak bundan sonraki çalışmalara fayda sağlanacağı düşünülmektedir.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, makale düzeltme sürecinde değerli katkılarından dolayı editöre teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım-ilk taslak hazırlığı, yazım-gözden geçirme ve düzenleme, doğrulama ve denetim: ÖZDEMİR, Ç. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Akdağlı, S. (2020). Sürrealizm gerçekliğinde kadın imgesi ve sürrealist kadın sanatçılar. *Researcher: Social Science Studies*, 1(8), 40-56.
- Bahadur, T. (2020). *Frida Kahlo'nun zengin ve geniş gerçeklik algısı*. Erişim Tarihi: 31.01.2025, <https://melbournartclass.com/frida-kahlos-rich-and-expansive-understanding-of-reality/>
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beykan, M. (Ed). (1997). *Sanat kitabı. 500 sanatçı, 500 sanat eseri*. (Çev. M. Haydaroglu). Yem Yayın.
- Carbon, C. C. (2017). Universal principles of depicting oneself across the centuries: from renaissance self-portraits to selfie-photographs. *Frontiers in Psychology*, 8, 245.
- Cranky, W. (2017). *Suyun bana verdiği şey-Frida Kahlo*. Erişim Tarihi: 06.04.2024, <https://widowcranky.com/2017/12/06/what-the-water-gave-me-frida-kahlo/>
- Çay, R., ve Yılmaz, M. (2022). Otomatist anlatı bağlamında sürrealist ve soyut dışavurumcu resimlere yönelik bir inceleme. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(26), ss. 45-61.
- Dorkin, M. (2016). *The origins of surrealism*. Erişim Tarihi: 23. 03.2025, <https://www.simondickinson.com/wpcontent/uploads/2020/05/Surrealist-Revolution-Brochure.pdf>
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. (Çev. İ. Yerguz ve E. Çamurdan). İletişim Yayınları.
- Eco, U., (1992). *Açık yapıt*. (Çev. Y. Şahan). Kabalcı Yayınları.
- Elmas, H. ve K. Macar, K. (2021). Resim sanatında su ve bulut temasına sürrealist yaklaşımlar, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(80), 629-639. doi: 10.7816/idil-10-80-07
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Falini, D. (t.y.). Erişim Tarihi: 15.01.2025, <https://www.fridakahlo.it/en/selfportraits.php>
- Farthing, S. (Ed.). (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Ferreira, A. (2007). *Sanat ve algı*. Erişim Tarihi: 02.02.2025, <https://artandperception.com/2007/02/how-useful-is-semiotics-as-a-method-for-analysing-works-of-art.html>
- Fraser, K. (2023). *Frida Kahlo'nun yıllar boyunca stili*. Erişim Tarihi: 06.04.2024, <https://wwd.com/pop-culture/celebrity-news/gallery/frida-kahlo-photos-1236088466/the-spouses-and-painters-diego-rivera-and-frida-kahlo-in-new-york/>

- Gençler, B. (2015). *20. Yüzyıl Batı sanatında dışavurumcu oto-portre*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın öyküsü*. (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi Kitabevi.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev. M. Yalçın). İmge Kitabevi.
- Günay, V. (2009). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Art-E Sanat Dergisi*, 1(1). <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.55487>
- Günay, V., ve Parsa, A. F. (Ed.). (2012). *Görsel göstergebilim. İmgenin anlamlandırılması*. Es Yayınları.
- Hall, J. (2024). *Otoportre üzerine*. Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, S. (2018a). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. Domingo Yayıncılık.
- Hodge, S. (2018b). *Sanat. Büyük sanatçılar ve eserleri hakkında bilmeniz gereken her şey*. İnkılâp Kitabevi.
- Howland, R. (2017). *Frida Kahlo'nun "Suyun bana verdikleri" adlı eserin yorumu*. Erişim Tarihi: 13.05.2024, <https://www.theodysseyonline.com/interpretation-kahlo-water-gave-me>
- Hubbard, G. (2001). Surrealism. *Arts & Activities*, (130), ss. 25-28.
- Karahan, Ç. (2010). Dil dışı gösterge olarak sanat/resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1).
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), ss. 25-36.
- Kaya, O. (Ed.). (2015). *Sanat*. NTV Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Kıran, A. (1996). Figüratif resimde anlatım biçimleri. *Anadolu Sanat*, (5), ss. 105-128.
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Öztokat, N. (1999). Görsel nesnelerin çözümlemesinde göstergebilimsel yöntem. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10(9), ss. 135-141.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.
- Plessis, D., A. (2023). *Frida Kahlo'nun "Suyun bana verdikleri" Bir Resim Analizi*. Erişim Tarihi: 05. 04.2024, <https://artincontext.org/what-the-water-gave-me-by-frida-kahlo/>
- Rifat, M. (2013). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. YKY.
- Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları*. (2. Baskı). Seçkin Yayınevi.
- Soylu, R. (2023). *Sanat eseri çözümlemeleriyle göstergebilim*. (3. Baskı). Pegem Akademi.
- Sönmez, Ö. (2012). Soyutlamacı resmin okunmasına göstergebilimsel bir yaklaşım. *Art-E Sanat Dergisi*, 5(9), 1-21. <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.01726>
- Yılmaz, A., N. (Ed.). (2020). *Sanat tarih estetik-Kesişen denemeler*. Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, A., N. ve Yılmaz, M. (2023). *Sanat ve kavramlar*. Ütopya Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Kahlo, F. (1938). *Suyun Bana Verdikleri* [Resim]. Daniel Filipacchi Koleksiyonu, Paris.
Erişim tarihi: 20. 03.2025,
[https://en.wikipedia.org/wiki/What_the_Water_Gave_Me_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/What_the_Water_Gave_Me_(painting))



Sessiz Kitap İllüstrasyonlarında Anlatı Biçimleri

Narrative Forms in Silent Book Illustrations

 **Emine Nilüfer Üstündağ^a**,  **Elif Sarıgüzmen^b**

^a Doç., İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü 

^b Görsel Tasarım Uzmanı, Yaşar Üniversitesi Açık ve Uzaktan Öğrenme Merkezi 

Sorumlu yazar Corresponding Author: eminenilufer.ustundag@ikc.edu.tr

Öz

Sessiz kitap illüstrasyonları, görsel anlatımıyla okuyucu ile iletişim kuran, metinsiz ve tipografinin sadece hikâye anlatımını destekleyici bir görsel öğe olarak kullanıldığı kitaplarda yer almaktadır. Bu betimlemeler, ifade bakımından güçlü oldukları ve metin kullanmadan iletişim kurabildiklerinden evrensel nitelik taşımaktadır. Sessiz kitaplar genellikle çocuklar için üretilse de, içerdikleri görseller herhangi bir söz veya sözcük öbeğiyle sınırlandırılmadığı için her birey hayalgücüne göre farklı sahneler oluşturabilir ve hikâye sonsuz biçimlere evrilebilir. Bu nedenle, bu kitaplar yalnızca çocuklara değil, aynı zamanda yetişkinlere de hitap etmektedir. Bu makale, sessiz kitapların sanatsal değerini vurgulayarak görsel anlatımın gücünü ve çeşitliliğini ortaya koymakta, sessiz kitapları anlatım biçimlerine göre kategorize etmektedir. Araştırma kapsamında, veri toplama aracı olarak doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Veri analizi için ise, Scott McCloud'un çizgi roman teorisi, özellikle *Understanding Comics* kitabından uyarlanarak sessiz kitapların görsel anlatıları incelenmiştir. McCloud'un teorisi, görsellerin anlam iletimindeki rolünü çözümlmek amacıyla beş

Abstract

Silent book illustrations are representations in such books that communicate with the reader through their visual narrative, with no text and typography used only as a visual element to support the storytelling. These books have a universal quality as they are powerful in terms of expression and can communicate without the use of text. Although they are generally consumed as children's books, since no words or phrases limit the reflection of the visual image in the imagination, the story turns into an infinite variation with scenes shaped by the different perspectives of each individual. For this reason, these books appeal not only to children but also to adults. Silent books stimulate the reader's imagination, encourage creativity and offer an experience open to different interpretations. This article emphasizes the artistic value of silent books, reveals the power and diversity of visual expression, and categorizes silent books according to their narrative forms. Within the scope of the research, document analysis method was used as a data collection tool. For data analysis, Scott McCloud's theory of comics, especially the visual narratives of silent books were analyzed by adapting his book *Understanding Comics*. McCloud's theory was applied under five main headings



ana başlık altında (geçişler, sembolizm ve ikonografi, çizgi stili, panel düzeni ve okuyucu etkileşimi) uygulanmıştır. Ayrıca, Shaun Tan, David Wiesner, Suzy Lee gibi öncü sessiz kitap sanatçıların eserleri incelenmiş, bu eserlerde kullanılan anlatı stratejilerinin okuyucu deneyimini ne şekilde etkilediği analiz edilmiştir. Araştırmada, sessiz kitapların görsel anlatımının edebi metinlerle ilişkisi ve okuyucunun okuma deneyimi üzerindeki etkisi incelenmektedir. Bu doğrultuda okuyucunun, hikâye oluşumundaki rolünün ve bu yapının sessiz kitap anlatım biçimini nasıl sınıflandırdığının açıklığa kavuşturulması hedeflenmiştir. Bu çalışma, sessiz kitapların anlatı biçimlerindeki çeşitliliği ele alarak, görsel okuryazarlığın önemini vurgulamakta ve bu alandaki akademik çalışmalara katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: grafik tasarım, illüstrasyon, sessiz kitap, sıralı illüstrasyon, illüstrasyonda üslup.

(transitions, symbolism and iconography, line style, panel layout and reader interaction) to analyze the role of visuals in conveying meaning. In addition, the works of pioneering silent book artists such as Shaun Tan, David Wiesner and Suzy Lee were examined to analyze how the narrative strategies used in these works shape the reader's experience. The study examines how the visual narrative of silent books is associated with literary texts and how it shapes the reader's reading experience. In this direction, it is aimed to clarify the role of the reader in story formation and how this structure classifies the narrative style of silent books. By addressing the diversity in the narrative forms of silent books, this study emphasizes the importance of visual literacy and aims to contribute to academic studies in this field.

Keywords: graphic design, illustration, silent book, sequential illustration, illustration style.

Atıf için Cite as: ÜSTÜNDAĞ, E. N. ve SARIGÜZMEN, E. (2025). Sessiz kitap illüstrasyonlarında anlatı biçimleri. *Tykhe*, 10(18), ss. 91-116.



Görsel hikâye anlatımı, insanların binlerce yıldır kullandığı evrensel bir iletişim biçimidir. Yazılı dillerin ortaya çıkışından çok daha uzun zaman önce grafikler, semboller ve resimler aracılığıyla bilgi aktarımı sağlanmıştır. Mağara resimlerinden modern dijital sanat üretimine kadar görsel imgeler duyguları, olayları ve bilgileri etkili bir şekilde iletmenin güçlü bir yolu olmuştur. İnsan beyni görsel bilgiyi yazılı metinden daha hızlı işlediği için, görsellerin kullanımı hikâyelerin daha akılda kalıcı ve etkileyici olmasını sağlamaktadır. Bu sayede izleyiciler, karmaşık bilgileri hızla kavrayabilmekte ve görsellerle güçlü bir duygusal ilişki kurarak içeriği derinlemesine anlamlandırabilmektedirler.

Görsel hikâye anlatımının önemli bir diğer avantajı da kültürel ve dilsel bariyerleri aşabilmesidir. Farklı dillerde konuşan bireyler, aynı görselleri anlamak ve yorumlamak konusunda benzer tepkiler verebilirler. Küresel kitleye hitap eden görsel hikâye anlatımları için bu durum büyük bir avantaj sunmaktadır. Görsel hikâye anlatımı, iletişimde evrensellik ve yaratıcılığın kapılarını aralayan güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşımı kullanan iletişim araçlarından biri de sessiz kitaplardır. Metin içermeyen ve sadece görsellerle anlatılan hikâyeler sunan sessiz kitaplar, her yaştan hedef kitleye

hitap etmektedir. Okuyucuların kendi hayalgüçlerini kullanarak hikâyeyi yeniden şekillendirmelerine olanak tanıyan bu kitaplar, bireysel deneyimlere dayalı benzersiz yorumlar sağlamaktadır. Bu sebeple, sessiz kitaplar iletişimde evrensellik ve yaratıcılığın kapılarını aralayan güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Sessiz kitaplar, kendine özgü kurgu anlayışı ile okuyucuya aktif bir okuma deneyimi sunmakta, okuyucunun görsellerle kendi hikâyesini yaratması ya da hikâyeyi yalnızca görseller aracılığıyla öğrenmesini sağlamaktadır. İllüstratif anlatımlarla hikâyenin okuyucuya aktarıldığı sessiz kitaplar, sözsüz kitap, resimli kitap veya grafik roman olarak tanımlanmaktadır. Bununla beraber illüstrasyon sanatı, tarih boyunca resim sanatı, baskı teknikleri ve grafik sanatlarla senkronize olarak değişim ve gelişim göstermiştir. Özellikle Rönesans dönemindeki kitap resimlemelerinde görülen gravür ve ahşap baskılar, illüstrasyonun resim ve baskı sanatlarıyla olan organik bağını açıkça ortaya koymaktadır. 20. yüzyılda ise grafik tasarımın yükselişi, illüstrasyonun tipografi ve afiş tasarımı gibi alanlarla birleşmesini sağlamıştır. Sessiz kitaplarda multidisipliner yapılaşma, estetik bütünlük sunan örnekler ortaya koymuştur. Bu etkileşimler, görsel hikâye anlatımının zenginliğini artırmış ve sessiz kitapları hem sanatsal hem de kültürel bir araç haline getirmiştir (Eisner, 1996, ss. 10-12).

Araştırma kapsamında oldukça yeni bir anlatım biçimi olan sessiz kitaplarda okuyucunun hikâye oluşumundaki rolü ve bu yapının sessiz kitap anlatımları nasıl sınıflandırıldığı açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Araştırmada veriler, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Farklı anlatım türüne sahip sessiz kitap anlatılarının yapısını, işleyişini ve özelliklerini analiz etmek için Scott McCloud'un çizgi romanları ve görsel hikâye anlatımını incelemek amacıyla geliştirdiği kapsamlı teorik çerçeve kullanılmıştır.

Araştırmada sessiz kitapların çok katmanlı anlatımlar yoluyla zengin bir iletişim kurma potansiyeli ortaya koyduğu açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Metinsiz anlatımın okuyucu üzerindeki etkisi derinlemesine incelenerek, sessiz kitaplardaki anlatı sanatının yapıları keşfedilmeye çalışılmıştır. Makalede, çocuklardan yetişkinlere kadar geniş bir yelpazede okuyucuya hitap eden sessiz kitapların anlatım biçimlerindeki farklılıkları ve bu farklılıkların önemini ele alınmıştır. Sessiz kitapların anlatı biçimleri üzerine yapılan bu araştırmanın, görsel anlatının gücünü ve görsel okuryazarlığın

önemini vurgulayarak akademik çalışmalar için yeni perspektifler ve tartışma alanları açması adına önem taşıdığı öngörülmektedir.

Sessiz Kitap

Sessiz kitaplar, okuyucuya sıralı görseller aracılığıyla hikâyeyi ileten kitaplardır (Svetoft, 2017) (Görsel 1). Bu kitaplarda, metinler sadece başlık, yazar ve yayıncı gibi bilgilendirmeleri içeren arka kapak yazıları ve önsöz gibi ek metinlerle sınırlıdır (Lindfors, 2016, s. 3). Görselleri destekleyen metinler bulunmaz; okuma, eğlenceli ve düşündürücü bir aktivitedir. Yalnızca resimlemelerle anlatının oluşturulduğu bu kitaplar, sessiz veya sözsüz kitap (İng. *silent book*, *wordless book*) olarak isimlendirilmektedir (Arizpe, Colomer ve Martínez-Roldán, 2014, ss. 98-100). Bu tür kitaplar okuyuculara görsel ipuçları ve ayrıntılar aracılığıyla hikâyeyi keşfetme ve anlama fırsatı sunar. Çizimlerin ve resimlerin detayları karakterlerin duygularını, olayların gelişimini ve hikâyenin genel temasını aktarır. Sessiz kitaplar hem çocuklar hem de yetişkinler için yaratıcı düşünmeyi teşvik eder ve her okuyucu hikâyeyi kendi deneyimlerine, hayalgücüne göre yorumlayıp yeniden yaratır.

Bu kitapların yapısı, genellikle belirli bir akış ve düzende sunulan çizimler ve resimlerle karakterize edilir. Her bir veya iki sayfa, hikâyenin bir bölümünü veya sahnesini temsil eder ve okuyucuyu görsel olarak yönlendirir. Görsel ipuçları, renk paletleri, kompozisyon ve perspektif kullanımı hikâyenin tonunu



Görsel 1. Eric Svetoft, *Domus*, 2017, sessiz kitap iç sayfa (Svetoft, 2017)

ve atmosferini belirler. Ayrıca, görsellerin yerleşimi ve sıralaması, okuyucunun hikâyeyi nasıl takip edeceğini ve anlayacağını etkiler. Görseller arasındaki bağlantılar ve geçişler, hikâyenin ritmini ve hızını yaratır.

Sessiz kitaplar, okuyucuyu hikâye anlatımına davet eden eserlerdir (Lindfors, 2016). Geleneksel metin tabanlı kitapların aksine, bu tür kitapların kullanımı için belirli bir doğru ya da yanlış yol yoktur. Okuyucular, sözsüz kitaplarla etkileşime geçerken kendi hikâyelerini yaratabilir; görüntüler, sözlü anlatımlar ve yaratıcı yorumlarla dolu özgün hikâyeler oluşturabilir. Eğitimciler, bu kitapların sağladığı özgürlük ve esneklik nedeniyle dil ve okuryazarlık öğreniminde önemli bir yere sahip olduğunu uzun zamandır kabul etmektedir (Martínez-Alba, Cruzado-Guerrero, 2015; Wiesner, 2021). Ayrıca uzmanlar, sessiz kitapların her yaştan okurun okuryazarlık ve duygusal gelişimlerini eşit derecede desteklediğini, genel olarak okumaya ve kitaplara yönelik olumlu tutumları da teşvik ettiğini belirtilmişlerdir (Arizpe vd., 2013; Rizqiyanı ve Azizah, 2019).

Modern dönemde Shaun Tan, Suzy Lee ve David Wiesner gibi isimlerin öncülük ettiği sessiz kitap türü hem sanatsal hem de anlatısal açıdan kapsamlı ve derin bir ifadeye sahiptir. Sessiz kitap illüstrasyonlarının tarihçesi, 20. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Bu türün en kabul gören ilk örneklerinden biri, Fransız sanatçı Frans Masereel'in 1919 tarihli *Tutkulu Yolculuk* adlı eseridir (Masereel, 1971). Bu sessiz kitapta, yalnızca siyah-beyaz ahşap baskı teknikleri kullanılarak bir anlatım sunulmuş ve yenilikçi bakış açısıyla metinsiz hikâye anlatımında bir dönüm noktası olmuştur. Aynı dönemde Lynd Ward gibi sanatçılar da bu ekolün etkisiyle yenilikçi perspektifler geliştirmiş ve türün yıllar içinde etkisinin artmasına katkıda bulunmuşlardır (Le Roux, 2017, s. 46).

Yazar, çizer ve film yapımcısı Shaun Tan (2014), *Visual Journeys Through Wordless Narratives: An International Inquiry with Immigrant Children and The Arrival* (Tr. *Sözsüz Anlatıyla Görsel Yolculuk: Göçmen Çocuklar ve Varış Üzerine Uluslararası Bir Araştırma*) başlıklı kitabının giriş bölümünde sessiz kitapların anlatım yaklaşımını yorumlamıştır:

Kitaplarım kimler için? Mümkün olduğunca çok sayıda farklı insan için. Hepimizin son derece değerli bir ortak noktası olduğuna inanıyorum: öngörülemeyen bir hayal gücü... Bir yaratıcı olarak, biraz mimari sağlarsınız, hayali duvarlar inşa edersiniz, birkaç mobilya eklersiniz, sonra isimsiz bir ziyaretçinin gelmesini beklersiniz: daveti kabul ederlerse, herhangi bir gerçek anlam sadece kendi kalplerinden ve zihinlerinden gelebilir... Okuyucular, kitabın fikirlerinin alıcısıdır; günlük sohbetin sıradan sınırlarını aşan bir dilin tadını çıkaran sohbetçilerdir. Hayali misafir odasında birlikte oturan

yaratıcılar ve okuyucular olarak yapmamız gereken tek şey, bir şeye bakmak ve onları açıkça merak etmektir. (Tan, 2014, ss. 10-14)

Shaun Tan sessiz kitapları bir açık yapıt olarak nitelendirmiş, okurun farklı katmanlar ile hayalgücünü ve iç sesini harekete geçiren gerçek bir görsel dil deneyimi olduğunu öne sürmüştür. Sessiz kitaplar, özellikle kurgusal açıdan kendine özgü bir anlayış ile çerçevelenerek okuyucuya aktif bir okuma deneyimi sunmaktadır (Tan, 2014, ss. 10-14). Böylece, görsellerle okuyucunun kendi hikâyesini oluşturması ya da hikâyeyi yalnızca görseller aracılığıyla deneyimlemesi, sınırsız bir anlatı evreni sunmaktadır (Lindfors, 2016). Resimlemelerle anlatının okuyucuya aktarıldığı sessiz kitaplar, sözsüz kitap, resimli kitap veya grafik roman olarak da tanımlanmaktadır. Grafik roman, uzun çizgi romanların bütünsel hikâyesini tanımlamak için kullanılan bir terim olarak açıklanmaktadır (Wigan, 2012, s. 109). Tanımdan da anlaşılacağı üzere grafik roman, çizgi romanın genel bir başlığı olarak kabul edilmektedir. Çizgi roman ve sessiz kitaplar sayfa tasarımında kullandıkları panel görsel anlatı biçimi ile ortak bir dil taşırlar. Ancak sessiz kitaplarda çizgi romanlardan farklı olarak hikâyeyi anlatan metin yoktur. Bu sebeple sessiz kitapları grafik roman olarak tanımlarken sessiz grafik romanlar olarak açıklamak, farklı iletişim yöntemine ait kitapların karıştırılmaması adına önem taşımaktadır.

Sessiz kitaplar, görsellerin evrensel dili aracılığıyla hikâye anlatımının gücünü gösterir. Farklı kültürlerden okuyuculara aynı hikâyenin farklı yorumlarını sunma potansiyeline sahiptirler. Bu kitaplarda, hikâyenin akışını ve karakterlerin duygusal yolculuklarını metin olmadan takip etmek, okuyucuların gözlem becerilerini ve hayalgüçlerini geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Sessiz kitapların sunduğu özgün iletişim deneyimini ve okuyucuları görsel bir yolculuğa nasıl çıkardığını tam olarak kavramak için, görsel hikâye anlatımının nasıl yapılandırıldığını ve sıralı hikâye anlatımının nasıl işlediğini anlamak önem taşımaktadır.

Sıralı veya ardışık illüstrasyonlar, belirli bir düzen içinde birbirini takip eden illüstrasyonlardır. Hikâye öğeleri veya sahneler, daha büyük bir hikâye oluşturmak için bir araya getirilir (Hall, 2011, s. 68). Amerikan çizgi romanının önemli isimlerinden Will Eisner (1985) çizgi romanı *ardışık sanat* olarak ifade etmiş, bir hikâyeyi ifade etmek veya bir düşüncüyü canlandırmak için görsellerin ve sözcüklerin düzenlenmesiyle ilgilenen bir sanat ve edebi tarz olarak tanımlamıştır. Çizgi ve grafik romanlar, dizi şeklindeki sanat ve kitap illüstrasyonları ardışık illüstrasyonlar olarak kabul edilmektedir. Sessiz

kitaplar da çizgi ve grafik romanlardan farklı olarak metin içermeyen ardışık illüstrasyonlardır.

Sessiz kitap illüstrasyonlarında görseller dikkatlice düzenlenip, belirli bir mantık çerçevesinde ilerleyerek sıralı hikâye anlatımı oluşturulur. Bu kitaplarda her resim veya sayfa hikâyenin bir bölümünü temsil eder ve okuyucuya olayların nasıl geliştiğini gösterir. Çizimlerin ayrıntıları ve yerleşimi, karakterlerin eylemleri ve duygusal durumları hakkında ipuçları verir. Görseller arasındaki bağlantılar okuyucunun hikâyeyi adım adım takip etmesine yardımcı olur. Bu sıralı anlatım hikâyenin akışını ve temposunu belirleyerek okuyucunun hikâyeyi görsel öğeler aracılığıyla anlamasını sağlar (Nodelman, 1988, s. 186).

Sessiz kitaplarda, sıralı hikâye anlatımı okuyucunun dikkatini çekmek ve sürükleyici bir deneyim sağlamak için çeşitli teknikler kullanır. Görüntülerdeki renk paletleri, kompozisyon ve perspektif değişimleri hikâyenin duygusal tonunu ve atmosferini aktarır. Örneğin, bir karakterin hareketi veya bir olayın gerçekleştiği an, eylemin canlandırıldığı izlenimini vermek için art arda birkaç panelde gösterilebilir. Bu teknik okuyucunun hikâyeye daha fazla dahil olmasını sağlar ve görsel hikâyenin gücünü artırır. Ayrıca, belirli ayrıntıların tekrarı veya vurgulanması hikâyedeki önemli noktaları vurgular.

Sessiz kitaplarda paneller her sahneyi veya anı çerçeveleyerek hikâyenin belirli bir bölümünü izole eder ve okuyucuya net bir odak noktası sağlar. Panellerin düzeni ve boyutu hikâyenin ritmini ve hızını belirler. Örneğin, büyük paneller geniş, ayrıntılı sahneleri gösterirken, küçük paneller hızlı tempolu, yoğun aksiyonu gösterebilir. Sekanslar, bu panellerin sıralı ve mantıklı bir şekilde düzenlenmesiyle oluşturulur. Her sekans belirli bir olayın veya eylemin adım adım ilerleyişini gösterir, böylece okuyucu olayların gelişimini takip edebilir.

David Wiesner, sadece günü ve saati kelimelerle belirttiği *Tuesday* (Tr. *Salı*) adlı eseri için kazandığı Caldecott Madalyası kabul konuşmasında bu konuyla alakalı aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır:

Sözsüz bir kitap, hem yazar hem de okuyucu için, metin içeren bir kitaptan farklı bir deneyim sunar. Hikâyeyi anlatan yazarın sesi yoktur. Her izleyici kitabı kendi yoluyla okur. Okuyucu hikâyeye anlatımı sürecinin bütünüyle bir parçasıdır. [...] Sözsüz bir kitabın yazarı olarak, okuyucunun her bir ayrıntıyı yorumlamasının benimkiyle aynı olup olmadığı konusunda endişelenmek zorunda değilim. Kendi görüşümün, diğer izleyicilerin görüşlerinden daha fazla ve daha az geçerliliği yoktur. (Akt. Toptaş, 2020, s. 101)

Sessiz sıralı illüstratif anlatıların eylemi gösterme konusunda metin içeren kitaplar kadar etkili olabileceği ifade edilebilir. Bu kitaplarda eylemlerin nasıl yorumlanacağına dair bilgi kitabın içinde bulunmamaktadır. Okuyucu istenilen anlamı belirleyecek bir metne yönlendirilmediği için, okuyucunun görselleri yorumlarken daha fazla rol üstlenmesi gerekmektedir. Grafik romanlarda metin ve resim arasında tamamlayıcı bir ilişki bulunmaktadır. Sessiz kitaplarda ise metin olmadığından ardışık iki resim arasında hikâyenin anlaşılmasını güçlendirecek boşluklar ortaya çıkabilir. Sessiz sıralı anlatılarda, tek bir eylem veya az sayıda ardışık eylem birden fazla panelde gösterilerek hareketin canlandırıldığı izlenimi oluşturulur. Böylece, okuyucunun kendi deneyim ve hayalgücüyle doldurabileceği boşluklar en aza indirgenmektedir (Sipe, 2001, ss. 35-36). Bazı sessiz kitaplarda ise hikâye anlatımı açık uçlu bırakılır ve illüstrasyonlar okuyucunun kendi yorumlarını ve tamamlamalarını yapabilmesi için kasıtlı olarak belirsizlik içerir. Shaun Tan'ın *The Arrival* (Tr. *Varış*) isimli sessiz kitabında, sayfalarda genellikle çoklu panel kullanılmıştır. Okuyucu hikâyeyi bir animasyon izlemiş gibi gözünde canlandırabilmektedir (Tan, 2014) (Görsel 2).



Sessiz kitaplarda, ardışık görsel anlatımda bir sayfadan veya panele geçişte hikâyede gerçekleşen değişimler, zaman ve sebep-sonuç ilişkisi içinde betimlenir. Bunlar, hareket, düşünce, görünüş, olay, zaman ve mekân gibi çeşitli değişimler olabilir. Hikâyede meydana gelen bu değişimler, sanatsal ve tasarımsal öğeler aracılığıyla resimlere yansıtılır. Sıralamadaki tekrar da önemli bir unsurdur. Örneğin, her sayfada aynı görüntünün olması bekleme kavramını çağrıştıracak, aynı öğe üzerine eklenen yeni unsurlar değişim veya gelişim kavramlarını ifade etmede kullanılabilir. Bu sayede hikâyenin akışı sağlanır.

Görsel 2. Shaun Tan, *The Arrival*, 2014, sessiz kitap iç sayfa (Tan, 2014)

Çocuk edebiyatı alanında uzman akademisyen ve yazar Perry Noldelman (1988), sessiz kitapların sunduğu aktif okuma deneyimini bulmaca çözmeye benzetmektedir. Bu deneyim, sanatçı üslubunun sessiz kitaplardaki anlatım biçimi ile doğrudan ilişkilidir. İllüstratif uygulamalarda üslup ve anlatı biçimlerinin senkronizasyonu, illüstrasyonun uygulandığı tüm disiplinleri etkilediği gibi araştırmamızın merkezini oluşturan sessiz kitapların anlatım biçimlerini de şekillendirmektedir.

Sessiz Kitap İllüstrasyonlarında Üslup

İllüstrasyonda üslup kavramı, illüstratörün ya da sanatçının özgün bir ifade biçimidir. Bu temel unsur, üretilen eserleri eşsiz kılmaktadır. Bu sebeple, bir illüstratörün kalıplaşmış üslubu, kullandığı çizgi çeşitlerinden, kontrast değerlerin dağılımını nasıl yönettiğinden, renk paletinden, kompozisyon opsiyonlarını kurgulayışından ve spesifikleşen karakter tasarımlarından okunmaktadır. Üslup, sanatçının kişisel bakış açısını, sanatsal kimliğini eserlere yansıtan bir unsurdur ve eserlerine ayırt edici nitelik kazandırmaktadır (Kağıtçıbaşı ve Cemalcılar, 2015, ss. 205-213). Bu nedenle, illüstrasyonda üslup kavramı, sanatçının kişisel deneyimlerine, birikimlerine, yansımalarına, estetik tercihlerine, sanatsal ilgi alanlarına ve teknik kullanım biçimlerine göre şekillenmektedir. Genellikle illüstratörler, kendine özgü bir bakış açısı ve estetik anlayışıyla eserlerini oluştururlar. Bu durumun içgüdüsel olarak ortaya çıkışı ile oluşan illüstratif üslup, sanatçının imzası niteliğindedir. Bu bakış açısına bağlı olarak üslup, sanatçının lirik ve estetik ifadesini taşıırken aynı zamanda izleyiciyle iletişim kurmasına ve hikâyeyi sanatçının belirlediği hiyerarşide okumasına olanak tanımaktadır (Akdenizli, 2008, ss. 19-28).

Bir illüstratörün çizgi üslubu, eserlerindeki ruhani derinliğe ve estetik algıya ışık tutmaktadır. Bu sayede, üslup olgusu illüstratörün eserlerindeki kimliğini ifade etmesinin yanında, sanatçı-eser eşleştirmesine dair ipuçlarıyla izleyiciye farkındalık kazandırır. Üslup, sanatçının farklı anlatım biçimlerine göre şekillenmektedir ve böylelikle birebir anlatı, gerçeküstü anlatı ve kavramsal anlatı gibi anlatılar oluşturabilir. Bu anlatılar, sanatçının yaşamının farklı aşamalarındaki sürece bağlı olarak, bulunduğu sosyokültürel ortama, bilgi, birikim ve deneyimlere göre organik olarak değişen bir organizmadır. Bu etkenlere yeni çizim tekniklerinin eklenmesi, teknolojik aletlerin gelişimi ve çeşitliliği, sanatsal açıdan ilham alınan kaynaklarının değişkenlik göstermesi ve kişisel kariyer akışında kazandığı tecrübelerin artması gibi faktörler ile açıklık getirilirse, sanatçının üslubu süreç içinde evrilebileceği kanısına da varılmaktadır (Heller ve Chwast, 2008, ss. 128-130).

Üslup ve anlatım biçimlerinin uyumu, illüstrasyonun kullanıldığı tüm disiplinleri etkilediği gibi, sessiz kitapların anlatım tarzlarını da biçimlendirmektedir. İllüstratörlerin bireysel üslubu, hikâyenin anlatım biçimi ve algılanması üzerine doğrusal bir etki oluşturmaktadır. Her illüstratör kendine özgü çizim teknikleri, renk paletleri, kompozisyon tarzları sessiz kitapların görsel dilini ve anlatım tarzını belirlemektedir. Bu durum, sessiz kitap anlatılarının sınıflandırılmasında önemli bir etken olup, ilerleyen başlıklarda detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Sessiz Kitapların Görsel Anlatımında Yöntemsel Yaklaşım

Bu araştırmada, veri toplama aracı olarak doküman analizi yöntemi, veri analizi için ise Scott McCloud'un çizgi romanları ve görsel hikâye anlatımını incelemek amacıyla geliştirdiği kapsamlı bir teorik çerçeve kullanılmıştır. Araştırmada veri analiz yöntemi olarak kullanılan McCloud'un çizgi roman teorisi (1994), özellikle *Understanding Comics* (Tr. *Çizgi Romanı Anlamak*) adlı kitabında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu teori sessiz kitapların görsel anlatımını incelemek amacıyla beş başlık altında yapılandırılmıştır. Bunlar, geçişler, sembolizm ve ikonografi, çizgi stili ve teknikleri, panel düzeni-kompozisyon ve bilişsel katılım-okuyucu etkileşimidir. Bu başlıklar, görsellerin anlatı içindeki işlevlerini anlamlandırmada rehber niteliğinde olup, sessiz kitapların sunduğu görsel hikâye anlatımının temel bileşenlerini ortaya koymaktadır. Böylece, görsellerin nasıl bir araya geldiği, izleyiciyle nasıl etkileşim kurduğu ve anlatıyı nasıl güçlendirdiği kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Sessiz kitaplar, metin yerine görseller aracılığıyla hikâye anlatmaktadır.

Sessiz kitapların analizinde, farklı paneller arasındaki geçiş türleri incelenmiştir. Kitaptaki görsel anlatımların andan ana geçiş, aksiyondan aksiyona geçiş, sahneden sahneye geçiş, konudan konuya geçiş, görünümünden görünüme geçiş ve birbirine bağlı olmayan görseller arası geçiş yaklaşımlarından hangisine ait olduğu belirlenmiştir. İkinci aşamada, sessiz kitap illüstrasyonlarında kullanılan sembollerin ve ikonların anlamları araştırılmıştır. Üçüncü aşamada, çizgi stilinin hikâye anlatımındaki önemi açıklanmıştır. Dördüncü aşamada ise panellerin düzeni ve kompozisyonunun hikâye anlatımındaki rolü belirtilmiştir. Ayrıca, sessiz kitapların okuyucuyu nasıl aktif bir katılımcı haline getirdiği ve görseller arasındaki boşlukların nasıl doldurulduğu da incelenmiştir.

Analiz sonucunda sessiz kitaplar, iki kategoriye ayrılmıştır: Yoruma dayalı anlatıma sahip sessiz kitaplar ve doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplar. İlk kategorideki sessiz kitaplar, okuyucunun illüstrasyonları kendi yorumuna göre hikâyeye dönüştürdüğü, açık uçlu anlatımlara sahip kitapları; ikinci kategori, belirli bir hikâyeyi doğrudan görseller aracılığıyla anlatan kitapları kapsamaktadır. Bu kategoriler, ilgili literatür taraması ve araştırmacının gözlem ve analizleri ile desteklenmiş, sistematik bir şekilde incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda elde edilen veriler, kategoriler altında değerlendirilmiş ve her bir kategoriye özgü bulgular sunulmuştur.

Sessiz Kitapların Anlatı Yaklaşımlarına Göre Türleri

Sessiz kitaplar, imgelerle, illüstrasyonlarla ve tipografinin yalnızca görsel öğe olarak çalıştığı bir görsel inşaa ile tasarlanır. Bu kitapların anlatı biçimleri, sessiz kitapların anlatı türlerinin kategorileşmesi bakımından net bir sınır oluşturması için önem teşkil etmektedir. Araştırma kapsamında, sınırların belirginleşmesi adına sessiz kitap kategorisinde üretilmiş farklı anlatım türlerine ve farklı üsluplara sahip sessiz kitaplar incelenmiştir.

Araştırma sonucunda okuyucunun hikâyenin içeriğine dahil olup olmaması ile ilgili sessiz kitapların yoruma dayalı anlatıma sahip resimli sessiz kitaplar ve doğrudan anlatıma sahip resimli sessiz kitaplar olmak üzere iki kategoriye ayrıldığı saptanmıştır. Doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplarda olay örgüsünün görsel inşası, izleyiciye her detayı senkronizasyonunu koruyarak takip etsin diye adım adım işlendiği görülmüştür. Yoruma dayalı anlatıma sahip sessiz kitaplarda ise görsel, imge ve illüstrasyonlar betimleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu betimleyici anlatım ile izleyici, içeriğe davet edilmektedir. Detaylı bir anlatıma sahip, yoruma dayalı sessiz kitaplarda her izleyicinin algısına göre şekillenen olay örgüsü, aynı zamanda her okumada da şekillenen bir deneyim olduğu saptanmıştır. Araştırmanın açıklığa kavuşturulması adına, sonraki başlıklarda McCloud'un çizgi roman teorisi çerçevesinde piyasada öne çıkan sekiz sessiz kitap sınıflandırılan başlıklar detaylı olarak incelenmiştir.

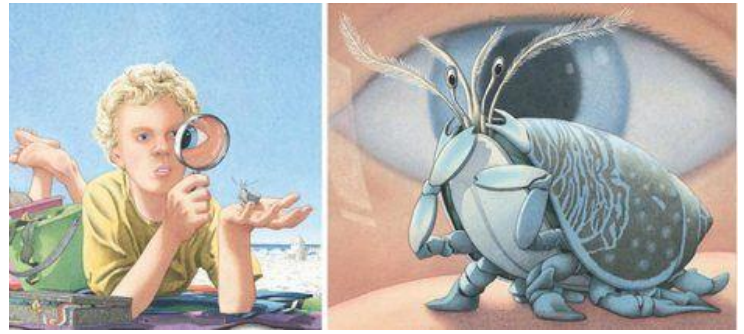
Yoruma Dayalı Anlatıma Sahip Resimli Sessiz Kitaplar

David Wiesner (2021) tarafından yazılmış ve resmedilmiş, yoruma dayalı anlatıma sahip *Flotsam* (Tr. *Gemi Enkazı*) isimli bir deniz altı macerasını anlatan sessiz kitaptır. Bu anlatıda, çocuk, sahilde bir kamera bulduktan sonra, kameranın içindeki fotoğrafları dikkatle inceler ve böylece anlatıda yeni bir pencere açılarak izleyici içeriğe davet edilir (Görsel 3). Fotoğraflarda deniz altındaki fantastik dünya yeni bir epizoda dönüşmüştür. Okuyucu, her

sayfadaki detaylar, fotoğraflardaki gizemler ve sürrealist yaklaşımlarla anlatımı takip eder ve hikâyenin ötesindeki mesajları keşfeder. Tüm bu yaklaşımları ile *Flotsam*, okuyucuya denizin derinliklerindeki hayalgücünü ve keşfetmenin heyecanını hissettiren etkileyici bir sessiz kitaptır.

Yazar, okuyucunun metinle kendi deneyimlerini ve duygularını ilişkilendirmesini teşvik etmesiyle anlatım yaklaşımı yoruma dayalı kılmiştir. Kitap, sembollerle zenginleştirilmiş metaforlar ve açık uçlu ifadeler içermektedir. Bu tarz bir yaklaşım sayesinde, okuyucunun metni kişisel algı perspektifine göre yorumlamasına olanak tanınmaktadır. Her okuyucunun kendi iç dünyasıyla kitap arasında özgün bir bağ kurması sağlanmaktadır. Bu anlatı yaklaşımı ile de hikâyenin anlamı sabit bir olgu yerine, farklı bireylerin farklı bakış açılarıyla şekillenen dinamik bir yapıya bürünmektedir. *Flotsam*'da fotoğraf makinesi araç olarak kullanılarak, farklı zaman dilimlerinde ve yerlerde geçen hikâyeler metafor olarak sunulmuştur. Bu geçişlerde, farklı ve irrasyonel bir dizin kullanılmış, andan ana bir geçiş planlanmış ve okuyucunun olay örgüsünü keşfetmesi sağlanmıştır.

Kitapta, denizin en gizemli derinliklerinden gelen eski fotoğraflar görsel imgelerin gücünü vurgulamaktadır. Bu imgeler, betimledikleri temsillerle her okuyucu için farklı bir dünyanın kapılarını aralamaktadır. Kitapta, farklı zaman dilimlerinde geçen hikâyeler bir araya getirilerek, okuyucunun zaman ve mekân ile ilgili bağlantıları kurması amaçlanmaktadır. Öte yandan diğer bir



Görsel 3. David Wiesner, *Flotsam*, 2006, sessiz kitap iç sayfalar (Wiesner, 2006)

epizot olarak deniz ve sahil gibi sınırları net olan mekanlar, farklı coğrafyalardaki yaşamlara ve kültürlere görsel olarak atıfta bulunmaktadır.

Kitapta sanat ve tasarım ilkelerinin kullanımı, her sahnedeki detaylı çizimler ve renk paletinin bir üslup olarak bütünsel bir uyum içinde birleştiği noktada, okuyucunun duygu ve düşüncelerini harekete geçirmeyi planlamaktadır. Diğer tasarım ilkelerinden olan kompozisyon ve çizgi gibi unsurlar ise görsel anlatımın estetik değerini vurgulamaktadır. Panel düzeni açısından, *Flotsam*'da panellerin yerleşimi, farklı zaman dilimleri ve mekanları vurgulamak için tasarlanmıştır. Paneller arasındaki geçişler, okuyucunun dikkatini belirli detaylara çekerek, olayların akışını ve temaları anlamalarını kolaylaştırmaktadır. Kompozisyon bu noktada, her bir sahnenin görsel ritmini ve anlatımın estetik değerini desteklerken karakterlerin duygusal durumlarını ve olayların bağlamını etkili bir şekilde sunmak için yüzey oluşturmaktadır. Bunun yanında *Flotsam*, eski fotoğraflar ve denizaltı imgelerini metafor olarak sunarken görseller arasındaki boşlukları okuyucunun zihninde doldurmasını teşvik etmektedir. Böylece, okuyucunun hayalgücünü tetikleyerek farklı tarihsel ve zamansal katmanlarla yoğrulmuş bir evreni keşfetmelerini sağlamaktadır.

Shaun Tan (2001) tarafından yazılmış ve resmedilmiş, *The Red Tree* (Tr. Kızıl Ağaç) isimli sessiz kitap, duygusal ve sembolik anlatımları ile bir kızın iç dünyasının yansıması olan kırmızı bir ağacın etrafında şekillenmektedir (Görsel 4). Bu sessiz kitapta, depresyon ve umutsuzluk gibi karanlık duyguları işleyen bir hikâye, yoruma dayalı anlatı yaklaşımıyla inşa edilmiştir. Bu doğrultuda görseller, duyguları ve düşünceleri ifade etmek için kullanılmıştır. Tan'ın spesifik olarak kaleme aldığı atmosferik anlatımı, illüstrasyonlarda



Görsel 4. Shaun Tan, *The Red Tree*, 2001, sessiz kitap iç sayfalar (Tan, 2001)

karakterin içsel duygularını dokunaklı bir şekilde aktarmaktadır. Bu sebeple *The Red Tree* duyguların derinliğini ve umut etmenin gücünü anlatan bir eserdir. Kitabın, anlatım yaklaşımını yoruma dayalı kılan unsurların başında çok katmanlı yapısı gelmektedir. Yoruma dayalı anlatı yapısıyla, açıkça ifade edilmeyen ama okuyucunun kendi bilgi, birikim ve zihinsel hali ile ilişkilendirebileceği semboller ve metaforlar aktarılmıştır.

The Red Tree kitabının anlatı yapısında, sahneler arası geçişler kullanılarak duygusal bir yolculuk hedeflenmektedir. Kitapta birden çok sahne arasında geçiş yapılarak, karakterin benliğindeki ve iç dünyasındaki değişimler ile duygusal dalgalanmalar imgeler aracılığıyla andan ana geçiş ile yansıtılmıştır. İkonografik açıdan *The Red Tree*, görsel semboller ile okuyucuda duygusal bir derinlik yaratması planlanmıştır.

Kitapta ikonik olan kırmızı ağaç gibi temsiller, karakterin iç dünyasına gönderme yapmaktadır. Kullanılan çeşitli renkler ve desenler, sembolik anlamları ile duygusal atmosferi derinleştirmektedir. Aynı zamanda karakterin izleyiciye yansıtılan duygusal yolculuğu, farklı mekanlarda geçen sahneler aracılığıyla andan ana aktarılmaktadır. Sahnelerdeki aktarılan farklı zaman dilimleri ise karakterin geçmiş ve bugün arasındaki bağlantısını gösterir. Bu izlek sayesinde okuyucu, karakterin yaşamındaki değişime tanık olmaktadır. Tan'ın kitaptaki, detaylı çizimleri ve dikkatlice seçilmiş renk paletleri; okuyucuda duygusal bir etki yaratmaktadır. Kullanılan kompozisyonun büyük-küçük dengesi, çizgi stili gibi unsurlar ile kontrast değerler görsel bir ritim oluşturmaktadır.

Tan, her çizimi kitaptakinin yaklaşık on katı büyüklüğünde manuel olarak tuval üzerinde etüt etmiştir. Bu sebeple, kullanılan malzemenin canlı ve parlak dokusu ile fırça darbeleri, izleyicide bir sanat eseri ile karşılaşma duygusu yaratmaktadır. Bu kitap, kavramsal anlatı katmanları sebebiyle okuyucunun her deneyiminde farklı bir okuma imkânı tanıyarak açık uçlu bir iletişim kurmaktadır. Bu doğrultuda okuyucu, hikâye içeriğine davet edilmekte ve aktif olarak katılım sağlaması beklenmektedir.

Suzy Lee'nin (2010) kaleme aldığı ve illüstre ettiği, yoruma dayalı anlatıma sahip *Mirror* (Tr. *Ayna*), bir çocuğun aynanın karşısında hayal ettiği ve yaptığı oyunları anlatmaktadır (Görsel 5). Ayna metaforu ile sessiz kitap, gerçek ve yansıma arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Aynı zamanda kitap, hayalgücünün sonsuz derinliklerindeki kıvrımlara yeni bir pencere açarak bir

Sessiz Kitap illüstrasyonlarında Anlatı Biçimleri

E. N. ÜSTÜNDAĞ ve E. SARIGÜZMEN



Görsel 5. Suzy Lee, *Mirror*, 2010, sessiz kitap iç sayfalar (Lee, 2010)

kızın kendi yansımasını keşfetme serüvenini anlatmaktadır. Lee'nin kendi üslubunu yansıtan minimalist tarzdaki çizimleri yalın bir görsel üslup yaratarak karakterin düşüncelerine ve duygularına eşlik etmektedir. Ayna, kavramsal olarak, içsel bir keşifte kendi benliğimizi ve dünyayı nasıl gördüğümüzü sorgulatan bir olgudur. Bu sebeple *Mirror* sessiz kitabının anlatımı, karakterlerin iç dünyalarının derinliklerinin öznel bir perspektiften sunulmasıyla yoruma dayalı hale gelmiştir. Tüm bu anlatımda en nihai unsur, kitabın anlatımının gerçeklik olarak tek bir olgu veya doğru üzerinden olmaması, çoklu açılarla oluşan perspektifler ile şekillenmesidir.

Kitap, aynanın yansımaları aracılığıyla farklı dünyalar arasında geçiş yapmaktadır. Bu geçişler, gerçeklik ve yansıma arasındaki sınırı sorgulatarak karakterin içsel keşfini anlatmaktadır. Aynadaki yansıma, okuyucuyu zamansız bir yolculuğa çıkarmakta, illüzyon ile gerçeklik arasındaki ince çizgiyi keşfetmesine olanak tanımaktadır. Bu yolculuk sayesinde okuyucu, geçmiş, şimdi, gelecek arasındaki zaman dilimlerini ve bununla birlikte aynı anda birden fazla mekânın varlığını keşfetmektedir. Kitapta paneller, aynanın yansımalarıyla sahneler arası geçişleri vurgulamak için işlenmiştir. Buradaki her panel, farklı mekânlar ve zaman dilimleri arasındaki geçiş durumlarını belirginleştirerek okuyucunun görsel ve tematik olarak farklı metaforlar arasında gezinmesini, hikâye içeriğini oluşturmaya davet edilmesini sağlamaktadır. Kompozisyon ise aynanın yansıttığı imgelerle, karakterin içsel keşfini ve dış çevresiyle olan ilişkisini etkili bir şekilde sunmaktadır. Aynanın geçişli sahneleri, temasta bulunduğu izleyicinin zihninde boşlukları doldurarak zamansız bir yolculuğa çıkmasını sağlamaktadır. Bu yolculuk, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki zaman olgusunun köprülerinden geçmesini ve çoklu

mekânları keşfetme süreci ile okuyucunun aktif bir katılımcı haline gelmesini sağlamaktadır. Lee'nin çizimlerinde kullandığı minimalist üslubu ile her sayfadaki güçlü kompozisyona sahip çizimleri, okuyucuda keşfetme arzusu uyandırmaktadır. Lee'nin kullandığı ip ve iki paralel sayfanın yüzeylerinin teması ile oluşan özel teknik, okuyucuyu benlik katmanındaki arayış ve dışa dönme gibi birbiri içine geçen kavramlar üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir.

Yoruma dayalı bir anlatıma sahip sessiz kitaplardan bir diğeri ise, *Wave* (Tr. *Dalga*) ismini taşımaktadır (Görsel 6). Kitap, bir çocuğun deniz kenarındaki dalgalarla oynadığı ve denizle kurduğu ilişkiyi keşfetmektedir. Görseller,

denizin ihtişamlı büyüklüğü ile çocuğun hayalgücüne yeni bir perspektif kazandırmıştır. Lee'nin (2008) denizin gel-git hareketini ve gücünü anlatan minimalist çizimleri ile kompozisyon konusundaki üstün yeteneği dikkat çekmektedir. *Wave*'deki anlatım, yazarın olayları inceleme ve betimleme biçiminden dolayı okuyucuyu düşündürmeye teşvik etmektedir. Bu yönlendirme ile birlikte, imgeler duygusal açıdan da okuyucuyu harekete geçirdiği için yoruma dayalı bir yaklaşıma sahiptir. Anlatı yöntemi, karakterin duygusal dinamiklerini de yansıtmaktadır. Böylece, okuyucu, olayın ardındaki derin anlamları keşfetmeye teşvik edilir, bu da eseri çok katmanlı ve yoruma açık hale getirmektedir.

Kitapta dalga hareketinin farklı aşamaları, birbirini izleyen sayfalarda aktarılmaktadır. Bu geçişler, okuyucunun dalga hareketinin momentumunu ve karakterin iç dünyasını algılamamız için açık uçlu bir şekilde bırakılmıştır. *Wave*, doğanın dinamiğini ve hareketini temsil eden görsel imgeler sunmaktadır. Kitapta, dalga hareketinin ve suyun sembolik anlamları ile doğanın karakter üzerindeki yansımaları aktarılmıştır. Kitap, dalga hareketinin boyutlarını farklı



Görsel 6. Suzy Lee, *Wave*, 2008, sessiz kitap iç sayfalar (Lee, 2008)

zamanlarında göstererek, okuyucunun dalga hareketinin organik olarak değişen doğasını takip etmesini sağlamaktadır. Dalga hareketlerinin çeşitlilikle illüstre edilmesi ise doğanın evrensel ve zamanı aşan bir güç olduğuna gönderme yapmaktadır. Her bir sayfadaki çizimlerin yenilenerek doğal bir akışta illüstre edilmesi, kitapla okuyucu arasında duygusal olarak bağ kurmaktadır. Bunun yanında, renk kullanımı ve kompozisyon unsurları ile de dalga hareketinin dinamizmi ve ihtişamı vurgulanmaktadır. Geniş ve dar panelleri değişken bir düzenle kullanan bu sessiz kitap, deniz dalgalarının hareketini etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Büyük paneller dalgaların gücünü, küçük paneller ise ayrıntılı hareketlerini vurgulaması için tasarlanmıştır. *Wave*'in minimal kompozisyonu, karakterlerin yalnızlığını ve dalgaların etkisini güçlendirmektedir.

Doğrudan Anlatıma Sahip Resimli Sessiz Kitaplar

Doğrudan anlatım biçimiyle *Window* (Tr. *Pencere*) isimli kitap, Jeannie Baker (2008) tarafından kaleme alınmış ve illüstre edilmiştir (Görsel 7). Bu kitap, bir pencere metaforu kullanılarak zamanla değişen manzarayı sahneler ile anlatmaktadır. Doğrudan anlatım yönteminde okuyucu, görsel deneyimin algının senkronize bir şekilde çalıştığı düzen ile hikâyeyi takip etmektedir. Bu yöntem sayesinde, okuyucunun adım adım işleyen hikâyeyi anlaması daha pratik hale gelmektedir. Bu anlatımın etki alanları ve hedef kitlesi çok geniştir; öncelikle, her yaş grubundaki okuyucular için erişilebilirlik sağlar ve herkesin anlayabileceği bir formatta mesajları iletmektedir.

Window, her sessiz kitabın tasarım prensibinde olduğu gibi, sadece bir görsel anlatım diline sahiptir. Bu tür kitaplarda genellikle evrensel konulara yer verilmektedir. Bu durum, farklı kültürlerle ait okuyucuların tek bir hikâyeden



Görsel 7. Jeannie Baker, *Window*, 2008, sessiz kitap iç sayfalar (Baker, 2008)

kendilerine tanıdık duygular bulmalarını kolaylaştırmaktadır. Nihai bir olgu olarak, *Window* gibi sessiz kitaplar görsel anlatımın ifade biçimini ve mesaj iletmenin gücünü vurgulamakla beraber, evrensel bir iletişim kanalı ve duygusal açıdan bağlantı kurmak için bir potansiyel oluşturmaktadır.

Kitap, pencere metaforunu kullanarak değişen manzaraları okuyucuya aktarırken eş zamanlı olarak iç mekândaki bir karakterin deneyimlerini de sunmaktadır. Bu geçişlerde, bulut gibi unsurların gölgesinin değişmesiyle pencereden aktarılan bir sahne diğerine geçiş sağlamaktadır. Sahneler arası geçişler, okuyucunun olaylar arasındaki ilişkiyi keşfetmesine alan tanımaktadır. Anlatıda, iç ve dış olarak iki mekâna odaklanılmaktadır. Pencereden görülen manzaralar aracılığıyla, doğanın metamorfozu ve değişen mevsimler aktarılırken iç mekândaki objeler ve karakterler de temsil olarak duygusal deneyimleri ifade etmektedir. Bu durum pencereden geçen bir kuşun uçuşu ile özgürlüğü, yan anlam olarak da hayalgücünü sembolize etmesi ile örneklenebilmektedir.

Window'da, mevsim geçişleri ile birlikte yansıtılan iç mekân olgusu, okuyucunun zamansal ve mekânsal bağlantıları kurmasına imkân tanımaktadır. Pencerenin espasında günün farklı saatlerindeki manzaraların bizi karşılaması, zamanın akışını ve mekânın dinamikliğini göstermektedir. Kitaptaki renk paletinin diğer analiz prensiplerine eşlik eder nitelikte parlak, canlı ve dinamik oluşu, okuyucunun hikâyeye olan bağlılığını güçlendirmektedir. Sessiz kitabın konusu ve zamansal ve mekânsal bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda, günün farklı saatlerinin ve mevsimlerin izlenilmesi İzlenimcilik akımını da yansıtmaktadır. Panel düzeni ve kompozisyon açısından *Window*, pencereden görülen manzaralar ile iç mekân arasındaki dinamik geçişleri izleyiciye etkili bir şekilde yansıtırken mevsim değişimleri günün farklı saatlerindeki manzaralarla dış dünyaya odaklanmaktadır. Bu duruma zıtlık olarak, iç mekândaki değişiklikler de okuyucunun mekânsal ve zamansal bağlantıları kurmasını sağlamaktadır. Hikâye bu noktada, möbius şeridi gibi tek yüzeye dönüşmektedir. Bu yapı, okuyucunun olaylar arasındaki ilişkiyi keşfetmesine ve aktif bir katılımcı olmasına imkân tanımaktadır.

JonArno Lawson ve Sydney Smith (2015) tarafından kaleme alınan ve illüstre edilen *Sidewalk Flowers* (Tr. *Kaldırım Çiçekleri*), doğrudan anlatıma sahip bir sessiz kitaptır. Kitap, bir kızın babasıyla şehirde yürürken farklı bireylerin bakışlarının gölgesinde ilerleyişini kadrarlarla sunmaktadır (Görsel 8). Bu sahneler, izleyiciye akışın güçlü olmasından kaynaklı etkili bir hikâye anlatımı

sunmaktadır. Küçük kızın karanlık dünyasında, yol kenarında gördüğü renkli çiçekleri toplaması ile anlatı keyifli hale gelir ve bu ilgi karakterin doğaya olan bağlılığını göstermektedir. Bu anlatı, sessizliğin ve farkındalığın gücü ile renklenerek ve güzelleşen bir hikâyeye sunar. Kitabın doğrudan anlatı yöntemine göre inşa edilmesi, okuyucuyu, karakterin perspektifinden dünyayı meraklı bir açıyla deneyimlemeye davet etmektedir.

Sidewalk Flowers'ta hikâye andan ana panel geçişleri ile betimlenmiştir. Kitaptaki sessiz bir anlatı ile görsel imgelerin sembolik anlamları kullanılarak derin bir duygusal etki yaratılmıştır. Bu doğrultuda çiçekler, yaşamın güzellikleri, umut ve iyilik gibi soyut kavramları sembolize etmektedir. Sessiz kitapta, karakter şehrin içinde yol alırken mekânın değişen yönleri ve atmosferi de yansıtılmaktadır. Bununla birlikte, zaman akışına vurgu yapmak için



Görsel 8. JonArno Lawson ve Sydney Smith, *Sidewalk Flowers*, 2015, sessiz kitap iç sayfalar (Lawson ve Smith, 2015)

kullanılan mevsimlerin, günün farklı zaman dilimlerini temsil etmesi akışta dikkat çekmektedir. Kitapta, detaylı çizimlerin kontrast renk kullanımı ve gölge ile boyutlandırılması, okuyucunun estetik olarak ilgisini çekmekte ve hikâye akışını gerçekçi kılmaktadır. Panel düzeni ve kompozisyon açısından incelendiğinde, sessiz kitap karakterin ilerleyişindeki mekânsal ve zamansal değişimleri yalın bir şekilde temsil etmektedir. Kitap bu doğrultuda, geniş panellerle karakterin çiçekleri toplamasını, küçük panellerle ise detayları ve çevresindeki dünyayı vurgulamaktadır. Bu sebeple panel geçişleri, okuyucunun karakterin keşif yolculuğuna inmesini sağlamaktadır. Kullanılan kontrast değerleri etkili kılan kompozisyon, okuyucunun görsel detaylarla etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Bu anlatım tarzı, çevrenin görsel anlatımını kendi zihninde andan ana birleştirerek aktif bir katılım göstermesine imkân tanımaktadır.

The Snowman (Tr. *Kardan Adam*) isimli sessiz kitap, Raymond Briggs (1978) tarafından yazılmış ve illüstre edilmiştir (Görsel 9). Klasik haline gelen bu sessiz kitap, bir çocuğun kardan adamı canlandırmasını ve onunla yaşadığı maceraları eğlenceli bir üslupta anlatmaktadır. *The Snowman*, karakterin karlı bir akşamda bir kardan adam yapmaya karar vermesinin ardından heykelinin canlanarak karakteri farklı maceralara götürmesini aksiyondan aksiyona geçiş prensibi ile anlatmaktadır.



Görsel 9. Raymond Briggs, *The Snowman*, 1978, sessiz kitap iç sayfalar (Briggs, 1978)

Hikâyedeki sembolik anlatımlardan olan kardan adam, kar taneleri, gece manzaraları ve diğer görseller ikonografik anlatım prensibine göre önemli roller üstlenmektedir. Bu katmanda, kardan adam, çocuğun hayalgücünün renkliliğini ve gece boyunca yaşadığı maceralar ise onun iç dünyasının uçsuz bucaksız oluşunu temsil etmektedir. Aynı zamanda kitap, belirli bir zaman diliminde gece boyu süren bir hikâyeyi anlatmaktadır. Bu prensibe göre bakıldığında, kitapta kış mevsimi, kar manzaralarının dokusu ve karakterlerin etkileşimde bulunduğu mekânlar, okuyucuya özgün bir atmosfer ve duygusal dünyası yaratmak için belirgin bir şekilde tasarlanmıştır. Kitabın görsel kimliğini oluşturan yumuşak tonlar, okuyucuya mekânsal yakınlık yaşatmaktadır. Kullanılan renk paletiyle de okuyucunun eser ile duygusal bir bağ kurması sağlanmıştır. Sessiz kitapta kullanılan geniş ve dar paneller, kış mevsiminin atmosferi ile kardan adamın canlanması ve karakteri maceralara sürüklemesi arasındaki geçişleri aktarmaktadır. Bu geçişler, okuyucunun hikâyedeki duygusal etkileşimleri takip etmesini sağlayarak anlatımın derinliğini artırmaktadır. Ayrıca, yumuşak renk tonları ve geniş açılı kompozisyonlar, okuyucunun sahnelerin atmosferini hissetmesine olanak tanımaktadır.

Marla Frazee (2014) tarafından kaleme alınmış ve illüstre edilmiş olan *The Farmer and the Clown* (Tr. Çiftçi ve Palyaço) ise, karakterler arasında yarattığı

zıtlıkla duygusal olarak okuyucuyu etkileyen bir sessiz kitaptır (Görsel 10). Bir çiftçi ile bir palyaçonun dostluğunun hikâyesini anlatan kitap, sahneleri adım adım okuyucuya aktararak doğrudan anlatım yöntemine göre yapılandırılmıştır. Bu sayede, okuyucu, hikâyenin olay örgüsüne ve karakterlerin duygusal deneyimlerine daha kolay dahil olabilmektedir.



Görsel 10. Marla Frazee, *The Farmer and the Clown*, 2014, sessiz kitap iç sayfalar (Frazee, 2014)

Karakterler arasındaki güçlü bağ, sahnelerde çiftçinin ve palyaçonun birlikte geçirdiği anlarla gelişmektedir. Geçmişe yeni bir pencere açılarak, çiftçiye eşlik eden küçük bir çocuğun anıları anlatılmaktadır. Hikâye, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki geçişlerin bir kombinasyonunu oluşturarak okuyucuya katmanlı bir deneyim sunmaktadır. Kitapta, karakterlerin yüz ifadeleri ve vücut diliyle ikonikleşen detaylar, örneğin palyaçonun yüzündeki ifadeler ve çiftçinin doğal hareketleri, anlamsal olarak derinlemesine bir empati duygusu yaratmaktadır. *The Farmer and the Clown*'un mekânsal algısı, sakin bir çiftlik ortamında şekillenmektedir. Hikâye boyunca ise karakterlerin yolculuğu ve deneyimleri, zamansal ve mekânsal açıdan çeşitlilikler sunmaktadır. İllüstrasyonlarda kullanılan sıcak renk paleti ve hareketlerin dinamiğini yansıtan yumuşak geçişli çizgiler hikâyenin duygusal tonunu ve atmosferini güçlendirmektedir. Kitapta büyük paneller, karakterlerin duygusal ifadelerini ve olayların atmosferini vurgularken küçük paneller ise dinamiğini yansıtmaktadır.

Sonuç

Sessiz kitapların yüzeysel ve yapısal anlatı bileşenleri, illüstrasyon teknikleri ve anlatı yöntemleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu kitaplarda metinsiz inşa edilen illüstrasyonlar aracılığıyla hikâyenin olay örgüsünün anlatımı sağlanır. Hikâyenin ne ölçüde okuyucuya temas ettiğini belirleyen en önemli faktördür. Sessiz kitaplar, genel olarak anlatı yaklaşımlarıyla bireylerin yaratıcı zekâ ve ilişkisel düşünme becerilerini geliştirmelerine katkı sağlamaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen sessiz kitap örneklerinde de görüldüğü gibi, okuyucunun hikâyenin içeriğini oluşturmaya katılım düzeyine göre sessiz kitaplar iki kategoriye ayrılmaktadır: Yoruma dayalı anlatıma sahip sessiz kitaplar ve doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplar. Doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplarda olay örgüsünün görsel inşası, izleyiciye her detayı senkronizasyonunu koruyarak takip etsin diye adım adım işlendiği saptanmıştır. Yoruma dayalı anlatıma sahip sessiz kitaplarda ise illüstrasyonlar, betimleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu betimleyici anlatım, izleyiciyi hikâyenin içeriğini oluşturmaya aktif olarak davet etmektedir. Okuyucu, imgesel öğelerin sunduğu bağlantılar ve unsurlar ile hikâyenin gelişimini takip etmektedir. Detaylı bir anlatıma sahip yoruma dayalı sessiz kitaplarda, her izleyicinin algısına göre şekillenen olay örgüsü, aynı zamanda her okumada da şekillenen bir deneyimdir.

McCloud'un görsel hikâye anlatımını incelemek amacıyla geliştirdiği kapsamlı teorik çerçeve üzerinden gerçekleştirilen analizler, sessiz kitapların kategorileşmesinde paneller arası geçiş yaklaşımlarının belirleyici bir unsur olmadığını ortaya koymuştur. Her iki kategoride de andan ana panel geçişlerinin yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte, özellikle yoruma dayalı sessiz kitaplarda, görünürde birbirine bağlı olmayan iki görsel arasındaki geçişlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, okuyucunun paneller arasında bağlantılar kurmasına ve hikâyenin oluşturulmasına aktif bir şekilde davet edildiğini göstermektedir. Görünürde birbirine bağlı olmayan iki görsel arasındaki panel geçişlerinin, doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplarda kullanılmadığı belirlenmiştir.

Doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplarda ise aksiyondan aksiyona, sahnedan sahneye, konudan konuya ve görünümünden görünüme geçişlerde, birbirleriyle bağlantılı ve okuyucunun hikâyenin bağlantılarını kurmada zorluk yaşamayacağı betimleyici illüstratif çözümlerlerin oluşturulduğu belirlenmiştir. Yoruma dayalı sessiz kitaplarda sembolik ve kavramsal anlatımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, sembolik anlatım aracılığıyla oluşturulan güçlü metaforların, okuyucunun hikâyeye dahil olmasını ve bir bulmaca çözer gibi hikâyeyi şekillendirmesini sağladığı görülmektedir. Aynı zamanda, okuyucudan sembolik anlatımın derinliğini çözmesi beklenmektedir. Doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplarda olay örgüsünün birebir anlatılması, gerçekçi illüstratif anlatımlara yol açarken yoruma dayalı sessiz kitaplarda ise gerçeküstü ve soyut anlatımların da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu tür kitaplarda okuyucunun aktif katılımının hikâye anlatımında kritik bir rol oynadığı belirlenmiştir. Ayrıca, görseller arasındaki boşlukların okuyucu tarafından tamamlanmasının beklendiği tespit edilmiştir.

Yoruma dayalı ve doğrudan anlatıma sahip yaklaşım türlerinin her ikisinde de, sessiz kitapların evrenselliği sayesinde hedef kitle olarak herkese hitap etmektedir. Özellikle doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplarda, hikâyedeki tüm süreç görsel betimlemelerle andan ana aktarıldığı ve genç yaştaki okuyucuların görselleri takip ederek okuma yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, bu tür kitapların anlamlandırılmasında kolaylık sağlayan bir görsel anlatı inşası sunduğu saptanmıştır. Bu nedenle, doğrudan anlatıma sahip sessiz kitapların bu yaş grubu için daha erişilebilir olabileceği söylenebilir. Doğrudan anlatıma sahip sessiz kitaplar, çocukların olay örgüsünü anlayabilmesi açısından algı düzeylerine daha uygun olduğu için, hayalgücünü

ve okuma anlayışını desteklemekte, yoruma dayalı anlatıma sahip sessiz kitaplara göre daha belirgin bir anlatı gücü sunmaktadır. Bu anlatım yaklaşımı hikâyedeki bilginin adım adım aktarılması sayesinde, çocukların göz takibini kolaylaştırarak hikâyeyi odaklanmalarını sağlamaktadır. Yoruma dayalı sessiz kitaplarda ise okuyucunun hikâyenin içeriğine katılımının teşvik edildiği ve böylece bireyin hayalgücünün harekete geçirildiği gözlemlenmiştir. Bu yaklaşım, genellikle her kitle için uygun görülmektedir. Birey, hikâyeyi kendi bakış açısıyla yorumlamakta ve anlamlandırmaktadır. Bu deneyim, her okumada farklı anlam katmanlarına sebep olmaktadır. Bu çalışmada, sessiz kitapların anlatıma dayalı yaklaşımları ve görsel unsurlarının anlatı inşasına etkisi incelenmiştir. Ayrıca, görsel anlatım ve hikâye yapısının bireylerin imge dünyasını nasıl tetiklediği ve okuma deneyimini nasıl şekillendirdiği ortaya konmuştur. Bu bulgular, sessiz kitaplarda anlatı biçimleri ve kitap illüstrasyonu üzerine yapılacak çalışmalara zemin hazırlamaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazarlar, makale düzeltme sürecinde değerli katkılarından dolayı editöre teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım–ilk taslak hazırlığı, yazım–gözden geçirme ve düzenleme, doğrulama ve denetim: ÜSTÜNDAĞ, E. N. ve SARIGÜZMEN, E. Yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Akdenizli, F. (2008). *1960 sonrası Türk grafik tasarımında ulusal üslup sorunsalı* (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.
- Arizpe, E., Farrell, M ve McAdam, J. (2013). *Picturebooks: Beyond the borders of art, narrative and culture*. Routledge.
- Baker, J. (2008). *Window*. Walker Books.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), ss. 368–388.
- Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. Penguin.
- Briggs, R. (1978). *The Snowman*. Hamish Hamilton.
- Eisner, W. (1985). *Comics & sequential art*. Poorhouse Press.
- Eisner, W. (1996). *Graphic storytelling and visual narrative*. W. W. Norton & Company.
- Frazee, M. (2014). *The Farmer and the Clown*. Beach Lane Books.
- Hall, A. (2011). *Illustration*. Laurence King Publishing.
- Heller, S. ve Chwast, S. (2008). *Illustration: The visual history*. Harry N. Abrams.
- Kağıtçıbaşı, Ç. ve Cemalcılar, Z. (2015). *Dünden bugüne insan ve insanlar*. Evrim Kitap.
- Lawson, J. ve Smith, S. (2015). *Sidewalk Flowers*. Groundwood Books.
- Le Roux, A. (2017). *An exploration of the potential of wordless picturebooks to encourage parent-child reading in the South African context* (Yayınlanmamış doktora tezi). Stellenbosch University.
- Lee, S. (2008). *Wave*. Chronicle Books.
- Lee, S. (2010). *Mirror*. Chronicle Books.
- Lindfors, M. R. (2016). *Silent books*. GTC Print.
- Martínez-Alba, G. ve Cruzado-Guerrero, J. (2015). *Wordless books: So much to say*. TESOL Press.
- Masereel, F. (1971). *Passionate journey: A novel told in 165 woodcuts*. Dover Publications.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible art*. Harper Collins Publishers.
- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. The University of Georgia Press.
- Rizqiyani, R. ve Azizah, N. (2019). The influence of wordless picture books to improve the ability of storytelling among preschool students. A. Mustadi, P. P. Dewanti ve A. Reswari (Ed.), *Proceedings of the 3rd International Conference on Current Issues in Education (ICCIE 2018)* içinde, ss. 427–430. <https://doi.org/10.2991/iccie-18.2019.74>
- Sipe, L. R. (2001). Picturebooks as aesthetic objects. *Literacy, Teaching and Learning*, 6(1), ss. 23-42.
- Svetoft, E. (2017). *Domus*. Peow Studio.
- Tan, S. (2001). *The Red Tree*. Lothian Books.
- Tan, S. (2007). *The Arrival*. Arthur A. Levine Books.

- Tan, S. (2014). The arrival (S. Tan, Önsöz ve Giriş). E. Arizpe, T. Colome ve C. Martínez-Roldán. *Visual journeys through wordless narratives: An international inquiry with immigrant children and The Arrival* içinde, ss. 10-14. Bloomsbury Academic.
- Tan, S. (2014). *The arrival*. Hachette.
- Toptaş, A. N. (2020). *Görsel iletişim bağlamında sessiz grafik roman illüstrasyonları ve bir uygulama* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.
- Wiesner, D. (2006). *Flotsam*. Clarion Books.
- Wiesner, D. (2021, Temmuz 21). *Louder than words: A history of wordless storytelling*. The Eric Carle Museum of Picture Book Art. <https://carlemuseum.org/explore-art/story-board/louder-words-history-wordless-storytelling>
- Wigan, M. (2012). *Görsel illüstrasyon sözlüğü* (M. E. Uslu, Çev.). Literatür Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Baker, J. (2008). *Window*. Walker Books.
- Briggs, R. (1978). *The Snowman*. Hamish Hamilton.
- Frazee, M. (2014). *The Farmer and the Clown*. Beach Lane Books.
- Lawson, J. ve Smith, S. (2015). *Sidewalk Flowers*. Groundwood Books.
- Lee, S. (2008). *Wave*. Chronicle Books.
- Lee, S. (2010). *Mirror*. Chronicle Books.
- Svetoft, E. (2017). *Domus*. Peow Studio.
- Tan, S. (2001). *The Red Tree*. Lothian Books.
- Tan, S. (2007). *The Arrival*. Arthur A. Levine Books.
- Wiesner, D. (2006). *Flotsam*. Clarion Books.



Emin Alper Sinemasında Biçem: Kurak Günler

The Film Style of Emin Alper: Burning Days

 Kenan Diler^a,  Nergiz Karadaş Toktaş^b

^a Film Yönetmeni

^bDoç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 
Sorumlu yazar Corresponding Author knndiler@gmail.com

Öz

Sanatçının sanatsal tavrını öğrenebilmek adına önemli bir kavram olan biçem, eser içerisindeki anlatıya ve biçime dair tercihlerin bütünüdür. Sinemada biçem ise filmi oluşturan sinemasal bileşenlerin nasıl kullanıldığı ile ilgili bir kavramı işaret etmektedir. Son dönem Türkiye sinemasında ulusal ve uluslararası düzeyde çok sayıda ödül kazanan Emin Alper'in filmlerinde farklı bir bakış açısı sunduğunu ve kendine özgü bir sinema dili geliştirdiğini söylemek mümkündür. Emin Alper'in yaratmış olduğu sinemasal evreni, biçemsel unsurlar ile nasıl meydana getirdiği analizin temel sorunsalını ortaya koymaktadır. Biçemsel tercihlerin film anlatısında ne derece etkili olduğunu irdelemek ve Emin Alper'in son uzun metraj yapımı olan *Kurak Günler* (2022) filminde yaratmış olduğu özgün biçemi analiz etmek ise çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, önce sinemada biçem ve biçemsel unsurlara (anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses) değinilmekte, sonrasında ise *Kurak Günler*'in biçemsel analizi yapılmaktadır. Analiz bulguları, Emin Alper'in özgün bir sinemasal anlatım dili geliştirdiğini ve biçemsel olarak kendine özgü bir estetik yapı kurduğunu ortaya koymaktadır. Yönetmenin sinematografi, mizansen, kurgu ve ses öğelerini tutarlı ve bilinçli bir şekilde kullanarak kişisel bir stil oluşturduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: biçem, sinemada biçem, Emin Alper, Kurak Günler.

Abstract

Style, as a key concept in understanding an artist's artistic attitude, encompasses the entirety of choices related to narrative and form within a work. In cinema, style refers to how the cinematic components that constitute a film are utilized. It is possible to argue that Emin Alper, who has received numerous national and international awards in recent Turkish cinema, offers a distinct perspective and has developed a unique cinematic language in his films. The fundamental question of this analysis lies in how Emin Alper constructs his cinematic universe through stylistic elements. The aim of this study is to examine the extent to which stylistic choices influence the narrative structure of the film and to analyze the unique style created by Alper in his latest feature film *Burning Days* (2022). To this end, the study first discusses style in cinema and its components (narrative structure, cinematography, mise-en-scène, editing, and sound), followed by a stylistic analysis of *Burning Days*. The findings of the analysis reveal that Emin Alper has developed an original cinematic narrative and established a distinctive aesthetic structure through style. It has been determined that the director constructs a personal style by employing cinematography, mise-en-scène, editing, and sound in a coherent and deliberate manner.

Keywords: style, style in cinema, Emin Alper, Burning Days.

Atıf için Cite as: DİLER, K. ve KARADAŞ TOKTAŞ, N. (2025). Emin Alper sinemasında biçem: Kurak Günler. *Tykhe*, 10(18), ss. 117-141.



İlk yıllarında bir eğlence aracı olarak görülen sinemanın hikâye anlatabilme gücünün keşfedilmesiyle sanatsal yönünün öne çıktığı ve anlatı gücünün fark edildiği görülmektedir. Bu keşif anlatılmak istenen öyküye çeşitli yollar sunmuş, ilerleyen safhalarda gelişim göstermiştir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmıştır (Bazin, 2011, s. 41). Hikâyenin film anlatısında nasıl yer alacağı sorusu ise sinemacıların kişisel üsluplarının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Çeşitli anlatı biçimlerinin denendiği sinemanın gelişim sürecinde yönetmenler, kendilerine ait bir dil arayışına girmiş ve kendi sinema dillerine hizmet edecek unsurları filmlerine yerleştirmeyi amaçlamışlardır. Kendine özgü bir sinema dili geliştiren yönetmenler, filmlerinde bu dilin biçimsel ve anlatısal unsurlarını yansıtarak izleyiciyle etkileşim kurmaktadır. Bu hissi yaratan temel olgu ise filmin estetik yanları, diğer bir ifade ile biçemidir. Serhat Koca'ya (2016) göre:

Biçem ontolojik bir zorunluluk olduğu gibi zihinsel bilgiye, duyumsal bilgiyi de ekleyerek filmin estetik yönünü meydana getirir. Bir filmde duyumsal bilginin saklı olduğu alan filmin biçemidir. Filmin temel anlamı bu biçemle ortaya çıktığı gibi yan anlamları meydana getiren de filmin biçimsel bileşenleridir. (s. 80)

Bir filmin bileşenlerini anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi temel unsurlar olarak sıralamak mümkündür. Bir filmin anlatısını incelemek, işlediği temaları ortaya koyup bunları biçimsel olarak nasıl aktardığını çözümlemek, filmin ve yönetmenin biçimsel dilini ortaya koymak adına önem arz etmektedir.

Dünya genelinde gelişen ve dönüşen sinema anlayışının Türkiye sinemasını etkilediğini, gelişim göstermesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür. Türkiye sinemasında başlayan değişimin ve dönüşümün günümüzdeki seyrini incelemek adına, Emin Alper filmlerinin biçimsel analizi önem kazanmaktadır. Çünkü Emin Alper, son dönem Türkiye sinemasındaki bağımsız sinemacılar içerisinde kendi dilini özgün bir şekilde oluşturan bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Alper'in, filmlerinde kendi ruhunu ve üslubunu hissettirdiği, ulusal ve uluslararası alanda birçok ödül aldığı ve aldığı ödüller ile ülke sinemasını yurtdışında başarılı bir şekilde temsil ettiği görülmektedir. Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022) filminde yaratmış olduğu sinemasal evreni

biçemsel unsurlar ile ne şekilde yarattığı çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Buradan hareketle araştırmanın temel amacı ise *Kurak Günler* filminde yaratılan özgün biçemi açıklamaya çalışmaktır.

Bu çalışmada, S. Serhat Serter tarafından geliştirilen biçemsel çözümleme modeli temel alınmakta ve bu modelden hareketle çalışmanın örneklemini olarak seçilen *Kurak Günler* niceliksel ve niteliksel içerik analizi yöntemi ile çözümlenmektedir. S. Serhat Serter, *Sinemada Biçem: Lütü Ömer Akad Sineması* adlı doktora çalışmasında, Lindley Hamilton'ın *Fragments: Bresson's Film Style* (Fragmanlar: Bresson'un Film Stili) çalışması ile David Bordwell'in *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style* (Fransız İzlenimci Sineması: Film Kültürü, Film Teorisi ve Film Üslubu) çalışmasında yer alan iki farklı biçem araştırmasını temel alarak melez bir biçem analizi yöntemi geliştirmiştir. Lindley Hamilton çözümlemesini yaptığı filmlerde karakter merkezli anlatı yapısı analizini gerçekleştirirken, David Bordwell ise incelediği filmlerde anlatı yapısından ziyade sinematografi, mizansen ve kurgu öğelerini ele alarak biçemsel bir çözümleme modelini tercih etmiştir (Serter, 2005, s. 12). S. Serhat Serter'in geliştirdiği biçem çözümleme yönteminde ise filmler, anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses öğesi olmak üzere toplam beş başlık altında analiz edilmektedir. Çalışma, bu analizi merkeze alarak *Kurak Günler* filmindeki biçemsel tercihlerin anlamları, nedenleri ve kullanım amaçlarını Serter'in başlıkları çerçevesinde inceleyecektir. Anlatı yapısı başlığında, Peter Wollen'ın *Godard ve Karşı Sinema* (1972) adlı makalesinde yer alan yedi temel ayrım üzerinden filmlerin anlatı yapıları, filmlerdeki karakterlerin özellikleri ve ana temaları çözümlenmektedir. Sinematografi başlığı altında kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kamera açılarıyla nasıl bir anlam oluşturulduğu analiz edilmektedir. Mizansen başlığında filmlerde tercih edilen aydınlatma yöntemi, çerçeve düzeni, dekor ve kostüm incelenmektedir. Kurgu başlığı altında ise filmlerdeki görüntülerin art arda gelerek nasıl bir bütünlük oluşturduğu ve nasıl bir türe ait olduğu çözümlenmektedir. Son olarak ses başlığı altında ise filmlerde kullanılan diyaloglar ve müzikler analiz edilerek özellikleri araştırılmaktadır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Bir eserin sanat eseri olması için önemli bir kavram olan biçem, sanatçının oluşturduğu özgün dil ile diğer yapıtlar arasındaki farklılığını ortaya koymaktadır. Her insanın kendine özgü yaşamsal pratikleri aynı olmadığından, üretilen sanat eserlerinin biçemsel özellikleri de birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Bir sanat eserinin biçemsel analizi yapıldığında karşılaşılan

biçemsel farklılıkların ve aradaki benzerliklerin çözümlenmesi adına, ortak ve bireysel biçemlerin göz önünde bulundurulması önem kazanmaktadır. İçerik ile biçimin birlikteliğine dair geliştirilen yaklaşımlarla birlikte biçeme dair yapılan tanımlamalardaki farklılık, sinemada biçem kavramında da devam etmektedir. Sinema sanatının birçok sanatsal disiplini bünyesinde barındırması ise sinemada biçem kavramını kompleks bir yapıya dönüştürmektedir.

Sinemada Biçem

Sinemada biçem, en basit anlamıyla film tekniğinin sistematik ve anlamlı bir şekilde kullanımıdır (Bordwell, 1997, s. 4). Kullanılan bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir. Bunlar, anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi öğelerdir (Serter, 2005, s. 21). Biçem, bir filmin biçimini ve içeriğini kapsayan bir anlamı işaret etmekle beraber söz konusu sinema olduğunda da biçime ve içeriğe dair tercihlerin biçemi oluşturduğu görülmektedir (Dönmez, 2017, s. 182). Bir başka ifade ile sinemada biçemi meydana getiren içeriksel ve biçimsel formlar, sinemanın sanatsal varoluşunun temel kaynağını teşkil etmektedir.

Sinemada biçem, film dili aracılığıyla yönetmenin kendini ifade etmesinin bir yoludur. Bir yazarın kelimeleri, bir ressamın boyaları ile kendini ifade etmesi gibi yönetmen de çeşitli sinematografik araçları kullanarak kurduğu dünyayı seyirciye aktarmaktadır (Lancaster, 2011, s. 2). Filmin stiline (tarz, üslup) karar veren yönetmen, bir yandan oyuncularını ve diğer film ekibini yönetirken bir yandan da seyircinin bakış açısını, duygularını ve hikâyenin aksiyonunu yönlendirmektedir. Seyircinin hikâyeye karşı tutumu, filmin biçemsel özellikleriyle yani yönetmenin film diline ait aldığı kararlar doğrultusunda gelişmektedir.

Sinemada biçeme ilişkin tercihler zaman içerisinde değişim ve gelişim göstermiştir. Andre Bazin'in (2011) de belirttiği üzere sinemada biçem, farklı birikimlere sahip yönetmenlerin ortak bir nokta üzerinden farklı bir bakış açısı geliştirebilmesidir (s. 187). Filmini kendi bakış açısına göre şekillendiren yönetmen, özgünlüğünü film evrenine yansıtarak biçimini ortaya koymaktadır. Sinemada biçem incelendiğinde, bu kavramın yalnızca anlatı diliyle sınırlı kalmayıp birçok estetik ve yapısal öğeyi kapsadığı görülmektedir. Sinemada dönemlere, türlere ve bireysel alanlara göre dağılım gösteren biçem, ele alınacak çerçeveye göre farklılık göstermektedir. Örneğin bir filmin biçeminden bahsedilebileceği gibi, dönemsel, türsel ve yönetmen odaklı biçemler de ele

alınabilir (Topçu, 2019, s. 123). Dönemlere, film türlerine ve yönetmenlere ait biçemlerin kendi içerisinde farklı boyutlarla ele alınması, filmlerin biçemsel özelliklerinin anlaşılmasını ve daha kapsayıcı bir analizin yapılmasını sağlamaktadır.

Yönetmenin içerik ile biçimine dair tercihlerini, filmi nasıl stilize ve manipüle ettiğiyle ilişkilendiren Louis Giannetti (2014) te sinemada biçemi Gerçekçilik (realism), Biçimcilik (formalism) ve Klasizm (classicism) başlıkları altında üç kategoriye ayırmaktadır (s. 117). Bu kategorileri ise Giannetti belgeseller, kurmaca filmler ve avangart filmler ile ilişkilendirmektedir. Giannetti'ye göre gerçekçi bir filmde biçem belirgin değildir; çünkü yönetmen varlığını hissettirmeme eğilimindedir. Gerçekçi film, içerik ve biçimsel yönden kendi kendini ifade etmektedir. Biçimci filmlerde yönetmen biçimini hissettirmektedir. Gösterişli bir yapıda sunulan filmde, gerçek olabildiğince stilize edilmektedir. Biçimci yönetmenler genellikle dışavurumcu olarak anılmakta olup, sıklıkla ruhsal ve psikolojik sorunlarla ilgilenmektedirler. Onlar için hikâye kadar hikâyenin nasıl anlatılacağı da önemlidir. Kamera, biçimciler için konu hakkında yorum yapmanın ve vurgulamanın bir yolu olarak kullanılmaktadır. Klasik sinema ise gerçekçi ve biçimci sinemanın oluşturduğu uç noktalardan kaçınmakta, makul bir gerçeklik sunmaktadır (Giannetti, 2014, s. 117). Biçem üzerine farklı bir kategorizasyon yapan Noel Carroll (1998) ise sinemada biçemi, genel biçem, kişisel biçem ve bireysel bir filmin biçemi olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Genel ve kişisel biçem, bir grup filmin ortak biçemsel öğelerini, bireysel bir filmin biçemi ise sadece tek filmdeki biçemi incelemektedir (ss. 385-386).

Sinemasal biçemin farklılık göstermesinde üretimin yapıldığı toplum ve o toplumun kültürel yapısı ile yaşam biçimi bunda temel oluşturmaktadır. Sinema sanatçısının ait olduğu toplumun yapısal ve kültürel özellikleri hiç şüphesiz ürettiği filmlere sirayet etmekte, ortaya çıkan film beslendiği kültürel zeminin yansımalarını taşımaktadır. Oğuz Adanır (2012), sanatçının içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğunu ve bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğrulmaktan kaçmasının neredeyse olanaksız olduğunu belirtmektedir (s. 34). Bu bağlamda, sinema üzerinde kültürel yapının etkisi olduğunu ve bu kültürel yapının bir filmin biçimini etkileyerek kendi içerisinde farklılık göstermesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür.

Bir yönetmenin kişisel üslubunu ve bir filmin biçemsel dilini anlayabilmek için, anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi temel bileşenler

incelenmelidir. Bu öğeler, sinemasal anlatıda bütünlük içinde yer alır. Biçemsel çözümlemeyi daha iyi kavrayabilmek için bu beş temel bileşenin açıklanması yerinde olacaktır.

Anlatı yapısı

Anlatı yapısı, bir anlatıyı zaman ve mekân içerisinde meydana gelen neden-sonuç ilişkisindeki olaylar zinciridir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 75). Anlatı, “mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün halinde bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi” (Mutlu, 1998, s. 41) olarak da tanımlanmaktadır. Anlatı üzerine geliştirilen farklı yaklaşımların temelinde, anlatının bir öykü olduğu yönünde ortak bir yargı bulunmaktadır. Sinema ise tüm sanat disiplinlerini içerisinde barındırmakla beraber, görsel ve işitsel düzeyde bir öykü sunduğundan anlatının bu işlevselliğini yetkin bir biçimde kullanan sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada anlatı yapıları klasik anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.

Klasik anlatı, farklı kaynaklarda geleneksel ya da Hollywood tarzı anlatı olarak adlandırılmaktadır. Klasik anlatı, Antik Yunan’daki tragedya oyunlarından günümüz sinemasına kadar gelmiş bir anlatı türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada 1950’li yıllara kadar egemenliğini koruyan bu anlatı yapısını William Miller (1993), yükselen dramatik eğri olarak adlandırmıştır. Filmdeki olaylar, sebep sonuç zinciri içerisinde gerçekleşmekte ve gerçekleşen bu olayların sıralaması izleyiciyi meraklandıracak şekilde düzenlenmektedir (s. 38). Neden-sonuç bağliliğinin ardından klasik anlatının merkezinde bir karakter ve anlatıyı sürdürmek amacıyla bir arzu yer almaktadır (Bağır, 2018, s. 40). Klasik anlatı sinemasında karakter, birtakım şeyleri arzulamakta ve bu doğrultuda anlatıyı hedefleri doğrultusunda ilerletmektedir. Klasik anlatı filmlerinde yer alan olay örgüsü, karakterin arzularını kullanarak çatışmalar yaratmakta, bu sayede aksiyonu ve öyküyü ileri taşımaktadır (Topçu, 2016, s. 60). Klasik anlatı sineması çeşitli anlatı seçeneklerini kullanmakta ve nesnel olabilmek için çaba sarf etmektedir. Sınırlanmamış bir anlatı sunma eğiliminde olan klasik anlatı sinemasında, tek bir karakter takip edilse bile karakterin duymadığı ve görmediği olaylar izleyiciye sunulmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 95). Anlatı enformasyonunu izleyiciler tarafından anlaşılacak şekilde düzenleyen anlatı biçimi (Topçu, 2016, s. 61), seyircinin zihninde soruların oluşmasına izin vermemektedir.

Çağdaş (modern) anlatı, kökeni edebiyata dayansa da zamanla sinemada da uygulanmaya başlanmıştır. Bu anlatı biçimi, Aristoteles'in neden-sonuç ilişkisine dayanan klasik anlatı kuramına karşıt bir yapı sergilemektedir. Özdeşleşmeyi kırıp, kendi gerçekliğini bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vuran çağdaş anlatı, estetik öz bilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe yol açan bir yapılanmayı içermektedir (Gürkan ve Ozan, 2014, s. 160).

Çağdaş anlatı, klasik anlatıya sahip tüm anlatım kodlarını reddeden ve kendine özgü metotları ile var olan bir anlatı biçimidir. Çağdaş anlatının kendine özgü özellikleri ve klasik anlatı yapısıyla arasındaki farklar ortaya konduktan sonra, bu iki anlatı biçimi arasındaki ayrımı belirgin şekilde inceleyen önemli çalışmalardan biri Peter Wollen'ın (1972) Godard ve Karşı Sinema adlı makalesidir. Wollen, bu makalede klasik ve çağdaş anlatı arasındaki biçimsel farklılıkları ele alır. Wollen, Jean-Luc Godard filmleri üzerinden klasik anlatı ile çağdaş anlatı filmlerini irdelemekte ve iki anlatı türü arasında yedi temel farklılığı ortaya koymaktadır. Wollen'ın sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi olarak adlandırdığı bu farklılıklar şöyle sıralanır: Anlatı geçişkenliği karşısında anlatı geçizsizliği, özdeşleşme karşısında yabancılaşma, şeffaflık karşısında ön plana çıkarma, tek *diegesis* karşısında çoklu *diegesis*, kapalılık karşısında açıklık, haz karşısında rahatsız olma, kurgu karşısında gerçeklik başlıkları altında toplamaktadır.

Postmodern anlatı, anlatısal kodları karşıtlıklarıyla bir araya getirmekte ve postmodern estetiğin ilkelerini ortaya çıkarmaktadır; parodi, pastij ve nostalji gibi ilkeler, diğer anlatı metotlarının aşırı kullanımı ya da taklidi olarak postmodern anlatıda yer bulmaktadır (Jameson, 2008, ss. 55-56). Başka bir ifade ile postmodern anlatı, *yüksek* sanat ile *aşağı* sanat arasındaki farklılığın kalkması üzerine temellendirilen, ekonomik yönden küreselleşen dünyanın kültürel olarak da küreselleşmesini amaç edinen (Karadoğan, 2005, s. 144) ve bu durumu sinemada da uygulayan bir sanat yaklaşımıdır.

Biçemin ilk bileşeni olan anlatı yapısının incelenmesinin ardından biçimsel unsurlara geçmek yerinde olacaktır. David Bordwell'e (1985) göre, biçim bir film anlatısı içerisinde hikâye (syuzhet) kadar etkili bir unsurdur (ss. 49-50). Hikâye bir filmin dramatik yapısını oluştururken, biçim ise filmin anlatım düzenini oluşturmakta; sinematografi, mizansen, kurgu, ses vb. anlatım araçlarını içermektedir. Bordwel'in önemini vurguladığı biçimsel araçları, konunun ve kapsamın anlaşılır kılınması için açıklamak yerinde olacaktır.

Sinematografi

Sinematografi , tam anlamıyla hareketle yazmaktır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 162). Daha geniş anlamda ise sinematografi, sinemasal tekniği ön plana çıkartarak düşünce, duygusal ifade, hareket gibi tüm iletişim biçimlerini görsel kavramlara dönüştürmektedir (Yurdigül, 2019, s. 14). Sinemanın hiç kuşkusuz bir görüntü sanatı olduğunu ve var olması için gerekli temel etkenin ise görüntü olduğunu söylemek mümkündür. Rudolf Arnheim (2002) de tüm sanat dallarının kendini var ettiği temel bir malzemesi olduğunu, sinemada ise bunun görüntü ile elde edileceğini dile getirmektedir (s. 178). Sinemanın temel malzemesi olan görüntü, yönetmenin oluşturmak istediği filmsel evrenin yaratımı aşamasında en temel unsur olmaktadır.

Mizansen

Mizansen (Fr. *mise-en-scene*), sahneye koyma anlamına gelmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 112). Tiyatro kökenli bir kavram olan mizansen sinema görüntüsüne, kameranın konumuna, kamera hareketlerine ve kurgudan bağımsız tüm sinemasal özelliklere karşılık gelmektedir (Corrigan, 2007, s. 81). Günümüzde daha geniş bir anlamı kapsayan mizansen, yönetmenin, izleyicinin algılarını yönlendirmek için sahne kurulumunda yer verdiği tüm film tekniklerine karşılık gelmektedir. Mizansen, bir film içerisinde görünürde olan unsurlar için kullanılmaktadır. Bu unsurları ise çerçeveleme, aydınlatma ve dekor/kostüm olarak sıralamak mümkündür.

Kurgu

Sinema dilinin oluşumunda temel bileşenlerden olan kurgu, yapılan çekimlerin bütünlüklü bir yapı oluşturacak şekilde seçilme ve birleştirilme işlemi olarak tanımlanır. Kurgu, Amerika’da *cutting* ya da *editing*, Avrupa’da ise *montage* terimleri ile kullanılmaktadır (Monaco, 2000, s. 207). Daha geniş anlamda yapılan çekimlerin bir araya gelerek filmin bütünlüğünü ve dolayısıyla da anlam birimleri oluşturmalarını ifade eden kurgu, bir dizi çekimin birleştirilerek tek bir zaman ve mekân diliminde geçen bir sahne yaratma işlemi olarak da tanımlanabilmektedir. (Corrigan, 2007, s. 103). Alman film yönetmeni William Dieterle’ye (akt. Küçükdoğan, 2010) göre, “Kurgu sadece bir planı diğerine bağlamak değildir; aslında kurgu, bilerek seyirciyi belli bazı şeyleri görmeleri için yönlendirmektir” (s. 29). Yönetmenin kendi bakış açısını yarattığı kurgu, filmin biçimini, dramatik kurulumunu ve ritmini belirlemektedir.

Sinemada kurgunun, iki ayrı duruma hizmet ederek geliştiği görülmektedir: süreksizlik kurgusu ve bütüncül kurgu. Süreksizlik kurgusu ile film parçaları

anlatıyı geliştirmek adına art arda sıralanmakta ve birleştirilen çekimler temanın oluşmasını olanaklı kılmaktadır. Diğer yandan özellikle avangart ya da sanat sinemasında sık kullanılan bir tekniktir ve amacı, izleyicinin dikkatini dağıtarak daha eleştirel bir duygu ya da fikir yaratmaktır. Bütüncül kurguda ise film anlatısı derinleştirilip izleyiciye yön verilmekte, izleyici ile film arasında anlam akışı sağlanmaktadır. Diğer yandan bütüncül kurguda olaylar, gerçek hayattaki sırasıyla yer almakta ve nedensellik ilişkisi içerisinde sunulmaktadır (Kılıç, 1994, ss. 92-93).

Ses

Ses, görüntüyü nasıl algıladığımıza ve nasıl yorumladığımıza dair aktif bir şekilde biçimlendirici görevi görmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 265). Sinemada sesin birleştirici bir fonksiyona sahip olduğu görülmektedir. Görüntü sesin, ses de görüntünün tamamlayıcısı olmaktadır. Bela Balazs'a (2019) göre, ses, görüntünün sadece eşlikçisi değil öznesi, kaynağı ve harekete geçiricisi olmakta, hikâye akışında sadece duyulmak için değil, akışa müdahale etmek amacıyla da kullanılmaktadır (ss. 250-251). Belli bir atmosfer yaratmak için önemli bir bileşen olan ses, hikâyedeki tansiyonu yükseltmek ve duyguları harekete geçirmek için kullanılabilmekte, sahneler arası değişimle birlikte mekân ve zamandaki değişimin izleyiciye hazırlanması için de ses ögesine başvurulabilmektedir (Yıldız, 2018, s. 151). Bu yönüyle ses, sinematografik anlatımda görüntü kadar belirleyici bir unsur haline gelmekte ve dramatik etkisiyle de belirleyici bir unsur olmaktadır. Sesin sinemadaki kullanımında üç temel katmandan söz etmek mümkündür. Bunlar, diyaloglar, müzikler ve ses efektleridir (Nişancı, 2018, s. 359). Diyalog, filmin belirleyici bir unsuru olarak karşımıza çıkmakta, sesin sinemaya dâhil olması ile görsel ve işitsel bir sanata dönüşen sinema için önemli bir anlatım aracına dönüşmektedir. Diyaloglar, bir hikâyedeki olay örgüsünün anlaşılabilmesi için gerekli bilgileri içerisinde barındırdığından anlatının dramatik ekseninin belirlenmesinde filme yön vermektedir (Wajda, 2006, s. 91). Diyalogların ardından sesin sinemadaki kullanımı konusunda bir diğer önemli katman ise müziktir. Müziğin sinemadaki kullanım biçimi, izleyici tepkileri üzerinde büyük bir öneme ve etkiye sahiptir. Müziğin bir filmde kullanımının temel nedeni, seyirci algısının yönlendirilmesi üzerinedir (Sözen, 2013, s. 210). Film içerisindeki aksiyon ile iletişime geçebilme yatkınlığı müziği, sinemanın temel yapılarından biri haline getirmektedir. Ses bileşeninde önemli olan bir başka öge ise ses efektleridir. Ses efektleri, bir filmdeki diyaloglar ve müzik dışındaki sesleri kapsamaktadır.

Kurak Günler Filminin Biçemsel Çözümlemesi

Filmin biçemsel çözümlemesi için öncelikle konusunun anlatılması gerekmektedir. Emre (Selahattin Paşalı), mesleğine yeni başlayan genç bir savcıdır ve ilk görev yeri bir süredir kuraklıkla boğuşan Yanıklar adında bir Anadolu kasabasıdır. Kasabaya atandığı ilk günler, Belediye Başkanı Selim Bey (Nizam Namidar) ve kasaba halkı tarafından saygıyla karşılanan Emre, bir süre sonra çirkin çekişmelerin ortasında kalır. Yanıklar kasabasında yaşanan su probleminden dolayı çevre kuralları ihlal edilerek sürekli yeraltı suları kullanılmaktadır. Yeraltı sularının kullanılmasından dolayı meydana gelen obruklar büyük bir tehlike arz ettiğinden mahkeme kararı ile yasaklanması gündemdedir ve bu durum kasabada ciddi problemler yaratmaktadır. Belediye Başkanı Selim Bey, bir yandan seçimlerden önce borularla yeraltı sularını kasabaya taşıyacak büyük projesini tasarlarken bir yandan da mahkeme kararının lehine sonuçlanması için Emre'yi tarafına çekmeye çalışmaktadır. Fakat Selim Bey'e karşı duran yerel gazeteci Murat (Ekin Koç), Emre'yi belediye başkanına karşı kıskırtmaya çalışmaktadır. Yaşanan olaylara karşı tepkisizliğini koruyan Emre, yaklaşan seçimlerde tarafsızlığını korumaya çalışsa da bir süre sonra büyük bir kaosu içerisine sürüklenir. Bir yandan kendisine yapılan komplodan kurtulmaya çalışan Emre, diğer yandan yerel gazeteci Murat ile kurduğu arkadaşlık ilişkisi üzerinden çıkan dedikodularla baş etmeye çalışmaktadır. Yaşadığı zor sürecin üstesinden gelmeye çalışan Emre, bir kısır döngüye hapsolmakta ve büyük bir çekişmenin merkezinde kalmaktadır.

Kurak Günler'de Anlatı Yapısı

Kurak Günler, politik ve psikolojik gerilime sahip, Türkiye gerçekleri üzerine çözümlemeler ve eleştiriler içeren bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Evrensel popülist ana hedefine koyan ve kınayan film, bir yandan da Türkiye'deki popülist söylemlerin portresini çizmektedir. Daha önce çektiği *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015) ve *Kız Kardeşler* (2019) filmlerindeki politik söylemini bu filmde de yineleyen Alper, şiddet ve korku gibi temaları da son filminde işlemekte, Anadolu toplumunun gerçeklerini kurguladığı Yanıklar kasabası üzerinden eleştirmektedir. Film anlatısının Peter Wollen'ın belirlemiş olduğu sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi ayrımı üzerinden incelenmesi, filmin hangi anlatı yapıları ile bağdaştığını belirlemek adına önem arz etmektedir.

Wollen'ın ilk yarımı olan anlatı geçişkenliği ve geçişsizliği üzerinden irdelenen *Kurak Günler* filminin, net bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde gelişmediği ve filmde var olan bölümlerin anlatıyı kesintiye uğrattığı görülmektedir. Film

içerisinde oluşturulan bilgisel boşluklarla birlikte anlatının epizotlara ayrılması, anlatı geçişsizliğini desteklemektedir. Özdeşleşme ve yabancılaşma ayrımı üzerinden incelenen anlatının, özdeşleşmeden ziyade yabancılaşma yarattığı görülmektedir. Filmin ana karakteri Emre'nin karakteristik olarak tutarsız ve çoğu durumda tepkisiz ve ifadesiz olması, seyircinin anlatıya karşı yabancılaşmasının zeminini hazırlamaktadır. İzleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçen bu durum, anlatıyı, geleneksel anlatıdan ayırmaktadır.

Film, Wollen'ın üçüncü ayrımı olan şeffaflık ve ön plana çıkarma üzerinden analiz edildiğinde, Emin Alper'in, daha önceki filmlerden farklı bir şekilde anlatıyı ön plana çıkardığı görülmektedir. Alper'in, film içerisinde üst kurmaca bir anlatı oluşturduğu görülmektedir. Yönetmenin tercih ettiği üst kurmaca yöntemi, Wollen'ın, Godard'ın filmlerindeki şeffaflık ve ön plana çıkarma ilkesi ile tamamen örtüşmese de film anlatısını ön plana çıkarmasından dolayı bu ilke ile bağdaşıklık kurulmuştur. Film anlatısında yer alan üst kurmaca ile yönetmen, kendi varlığını hissettirmekte ve anlatıyı epizotlara (bölümlere) ayırmaktadır. Alper, olaylar hakkında önceden bilgi vererek sürecin hangi yönde ilerlediğine dair film içerisine bilgi parçaları eklemekte ve izleyiciye film izlediği gerçeğini hatırlatmaktadır. Yönetmenin varlığını hissettirerek anlatıya bu şekilde yön vermesi, *Kurak Günler* filmini postmodern anlatının uylaşımları ile bağdaştırmaktadır. Yönetmen ve/veya senarist, postmodern anlatılarda etkin bir rol üstlenmekte, yaşanan olayların akışı üzerinde büyük bir etkisi olduğunu film süresince sık sık hatırlatmaktadır (Somuncuoğlu Özot, 2012, s. 2281).

Wollen'ın *diegesis* ayrımı üzerinden irdelenen film anlatısı, çoklu *diegesis* yarattığını ve film evrenini parçalara ayırmaktadır. Savcı Emre'nin, Belediye Başkanı Selim ve başkanının oğlu Şahin'le beraber yemek yediği gecede yaşanan olayların, filmin devam eden süreçlerinde problemlerin ve çatışmaların yaşanmasına sebep olduğu görülmektedir. Fakat film süresince, o gece yaşanan olayların seyri hakkında net bir bilgi verilmemekte ve bilgisel boşluklar yaratılmaktadır. Emre, o geceyi hatırlayabilmek adına sürekli düşünmekte ve Pekmez (Eylül Ersöz) adındaki kadına o gece kimin tecavüz ettiğine dair sürekli ipuçları aramaktadır. Emre'nin hatırlama çabaları film içerisinde parçalı bir şekilde yer almakta ve *flashback*ler (geçmişe dönüş) ile parçalı bölümler oluşturulmaktadır. Anlatıda var olan bu parçalı anlatı, film içerisinde tutarlı bir evren yaratmaktan ziyade çoklu bir film evreni yaratmaktadır.

Film anlatısı kapalılık karşısında açıklık ayrımı üzerinden incelendiğinde, var olan belirsizliklerin film boyunca devam ettiği, gerçeğe hayalin iç içe geçerek muğlaklık oluşturduğu görülmektedir. Anlatı içerisinde, yemek yenilen gecede yaşanan olaylar gibi Emre ile Murat arasındaki ilişki de cevaplandırılmamaktadır. Bilgisel boşluklar ile filmin açık uçlu bir şekilde bitmesi, anlatıdaki muğlaklığı desteklemektedir. *Kurak Günler*, Wollen'ın bu kez haz karşısında rahatsız olma ayrımı temel alınarak analiz edildiğinde, Alper'in izleyiciyi işlediği temalar üzerinden düşünmeye sevk etmesi, izleyicinin haz almasından ziyade rahatsız olmasını sağlamasıyla uyumlu olduğu görülür.

Son ayrım olan kurgu ve gerçeklik üzerinden incelenen anlatıda, Emin Alper'in, izleyicinin film dünyasına kapılmasını istemediği aksine seyircinin filmde işlenen temalara karşı eleştirel bir gözle yaklaşımlarını sağlayacak bir anlatı inşa ettiği görülmektedir. *Kurak Günler* anlatısal olarak net bir anlatı yapısı ile bağdaşmamaktadır. Film anlatısı, çağdaş ve postmodern anlatısal özelliklere sahip olduğundan, filmsel yapıya melez bir anlatı formu egemen olmaktadır.

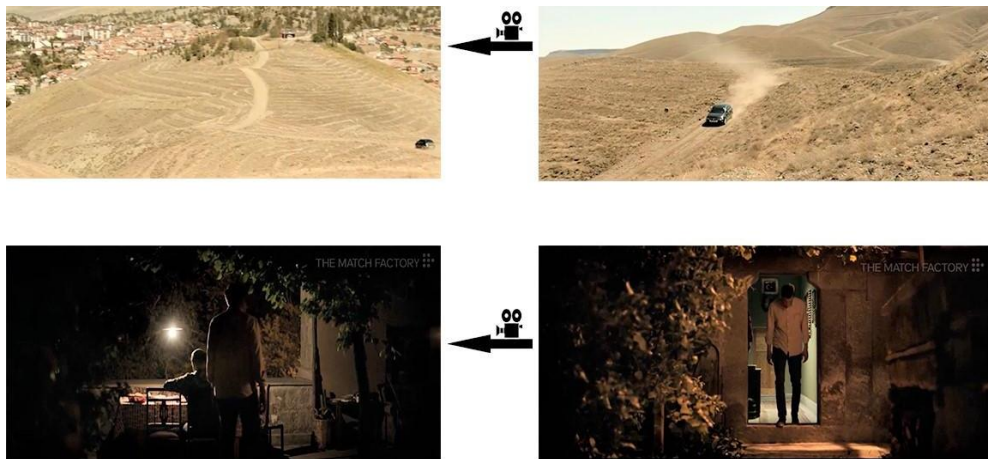
Emin Alper, Yanıklar kasabasının mikrokosmosu aracılığıyla evrensel ve yerel sorunlar üzerinden çözümlemeler yapmaktadır. Daha önceki filmlerinde kurduğu dünyadan farklı olarak *Kurak Günler* için zaman mekân bilgileri vermektedir. Su kaynağının siyasi kontrolü üzerinden gelişen hikâye, çeşitli temaların zeminini oluşturmaktadır. Kuraklık olgusunun temel mesele haline geldiği filmde Alper, küresel su krizine dair sorunları ele almakta ve söylemini su krizinin yerel ölçekte yarattığı çatlaklar üzerinden gerçekleştirmektedir. Hikâyede yer alan iktidar ve muhalefet çatışmasından doğan siyasi çekişme, ülkedeki çürümüş siyaset anlayışının göstergesi haline gelmekte, tarafsızlığını korumaya çalışan savcı ise bu çekişmeden payına düşenler ile boğuşmaya çalışmaktadır. Film, tüm bunlar olurken bir yandan da toplumsal yozlaşmayı eleştirmektedir.

Kurak Günler, artan popülist söylemlerin ve yozlaşmış sistemlerin seyrini belirtmek adına homofobiyi de konu olarak ele almakta ve ülkedeki homofobi üzerine çıkarımlarda bulunmaktadır. Homofobi üzerinden muhafazakâr toplum eleştirisi yapan film, menfi ilişkiler doğrultusunda ilerleyen kirli siyaset anlayışının bu durumu çıkarları doğrultusunda nasıl halka karşı kullandığını göstermektedir. Filmde nefret ve öfke söylemlerinin yanında kadına şiddeti de işleyen Alper, Pekmez karakteri üzerinden Türkiye gerçeklerine bir kez daha eleştiri getirmektedir. Belediye başkanının evinde gerçekleşen akşam yemeğinden sonra engelli olan Pekmez'e tecavüz edilip dövülmesinin ardından yaşanan olaylar ve Pekmez karakterinin sessizleştirilmesi, ülkedeki ataerkil sistemin temelindeki anlayışın

izlerini taşımaktadır. Diğer yandan çingene olan Pekmez'in defalarca tecavüz ve şiddete maruz kalması, kasaba halkının zihniyeti hakkında da bilgi vermektedir. Türkiye'nin neredeyse her yerinde yaşayan *esmer vatandaş*, *karaçi*, *poça* gibi isimlerle anılan ve marjinal bir topluluk olarak görülen çingenelerin, çoğunlukla olumsuz koşullarda hayatlarını idame ettikleri, toplumsal statülerinin düşük olmasından dolayı toplum tarafından sürekli dışlanıp ayrımcılığa maruz kaldıkları görülmektedir (Ünaldı, 2012, s. 615). Bu durum film içerisinde de gözler önüne serilmektedir; kasaba eşrafının Pekmez'in yaşadıklarına göz yumması, öteki olarak görülen bir topluluğa karşı yaklaşımı ortaya koyar. Alper, *Tepenin Ardı* filminde öteki olarak görülen Yörüklerin maruz kaldığı davranışların aynısını *Kurak Günler*'de çingeneler üzerinden göstermekte, körelmiş katı zihniyete sahip toplulukların öteki olarak ilan ettiği kişi veya gruplara karşı sergilediği tutumları bir kez daha filminde işlemektedir. Nefretin ve öfkenin sürekli kendini hissettirdiği film evreninde şiddet, korku ve gerilim olguları ön plana çıkmakta, mekânın varlığı ile de desteklenen gerilimli atmosfer filmin tekinsiz evrenini beslemektedir. Filmin bu atmosferi, hikâyenin sonlarına doğru linç girişimi ile doruğa çıkmaktadır. Belediye Başkanı Selim'in tekrar seçimleri kazanmasıyla gazeteci Murat'ın ofisi ve çingenelerin yaşadığı alanlar yakılıp yıkılmakta, aynı galeyan savcının evine de yönelmektedir. Filmde, kendinden olmayana karşı nefret besleyen toplulukların gücü ve iktidarı elde edince sergilediği linç girişimi, akıllara Madımak Olayı'nı getirmektedir.

Kurak Günler'de Sinematografi

Emin Alper *Kurak Günler*'de önceki filmlerine göre daha fazla kamera hareketine yer vermiştir. Saptanan 179 kamera hareketi vardır. Filmde yaratılan politik ve psikolojik gerilimin yanında hikâyenin hareketliliğinin de vurgulanması adına en çok (84 kez) *dolly* (kaydırma) hareketi kullanılmış;



Görsel 1. Filmin açılışında kasabanın pan hareketiyle tanıtıldığı sahne, 2''18'

gerilimli atmosferi dolly (kaydırma) hareketi ile desteklemiştir. *Dolly* ya da *tracking* olarak adlandırılan kamera hareketi, kameranın gövdesiyle birlikte ileri-geri, sağa-sola hareket etmesi ile oluşmaktadır. Emre karakteri üzerinden sıklıkla tercih edilen *dolly* hareketinin, özellikle Emre'nin olayların yaşandığı geceyi hatırlama çabasında arttığı görülmektedir.

Dolly hareketinin ardından en çok *pan* (yatay çevrinme) hareketine başvurulduğu görülmektedir. *Pan* sözcüğü *panoramik* sözcüğünün kısaltmasından oluşmakta ve kameranın yer değiştirmeden yatay olarak dönmesini belirtmektedir (Brown, 2018, s. 304). *Kurak Günler*'de 50 kere kullanılan *pan*, Alper'in önceki filmlerindekilerle aynı amaca hizmet etmekte, genel olarak hikâyenin geçtiği mekânı tanıtmak için tercih edilmektedir (Görsel 1).

Sıklıkla kullanılan bir diğer kamera hareketi ise *tilt* (dikey çevrinme) hareketidir. *Tilt* hareketi, kamera gövdesinin sabit kalarak dikey ekseninde aşağı-yukarı hareket etmesidir (Barnwell, 2015, s. 75). Toplamda 32 kere kullanılan *tilt* hareketi, sıklıkla film evreni ve yaşanan olaylar hakkında bilgi vermektedir. Örneğin, filmin ilk sahnelerinin birinde Emre uyanarak lavaboya gitmekte ve musluğu açmaktadır. Sahnenin devamında kameranın, musluğun tepesinden



Görsel 2. Savcı Emre'nin arabası ile kasabaya girdiği ve tepeden yapılan vinç hareketi ile ölü bir domuzun bir arabanın arkasından sürüklendiğini gösteren sahne, 4"30'

aşağıya doğru *tilt* yaptığı ve suyun akmadığı görülmektedir. Bu hareket ile kasabada yaşanan su sıkıntısı belirtilmekte ve hikâyenin ana temalarından biri olan kuraklık vurgulanmaktadır.

Filmdeki son kamera hareketi ise *crane* (vinç) hareketidir. Vinç hareketi, kamera gövdesinin altındaki nesne (tripod, jimmy jib) aracılığıyla yukarı ve aşağı, öne-arkaya hareket etmesidir. Alper vinç hareketini ilk defa bu filmde tercih etmiş ve 13 kez kullanmıştır. Havadan yapılan çekimler ile hem hikâyenin geçtiği mekân tanıtılmakta hem de yaşanan olaylar tepeden görüntülenerek etkisi artırılmaktadır. Örneğin Savcı Emre'nin arabası ile kasabaya girdiği ilk sahne, tepeden yapılan vinç hareketi ile gösterilmektedir (Görsel 2). Sahnenin devamında, ölü bir domuzun arabanın arkasına bağlanarak sürüklendiği, ardında kan çizgisi bıraktığı ve Emre'nin de kan çizgisini takip ederek ilerlediği görülmektedir. Sahnenin bu şekilde yukarıdan takip edilmesi, kasaba halkının büyük bir coşku ile düşman olarak kodladığı domuzu nasıl itibarsızlaştırdığını belirtmekleedir. Diğer bir yandan filmin nasıl bir atmosfere sahip olacağı hakkında ipucu veren bu sahne, kan izlerini takip ederek anlatıya dâhil olan Emre'nin ilerleyen sürede nasıl bir tavırla karşılaşacağını da altını çizmektedir.

Emin Alper *Kurak Günler*'de daha önceki filmlerinden çok daha fazla (toplamda 1023 kez) çekim ölçeği kullanmaktadır. Toplamda 548 kere göğüs çekim ölçeği kullanılmış, mekân önemsizleştirilerek duygu durumlarının ön plana çıkması sağlanmıştır. Filmde yer alan temalar göğüs çekim ölçeği ile biçimsel olarak desteklenmektedir. Örnek olarak, avukat Şahin ve dişi Kemal'in (Erdem Şenocak) Savcı Emre'yi ziyaret ettikleri sahne içerisinde sık sık göğüs çekim kullanılmaktadır. Emre'nin domuz avlama olayına karşı kararlı duruşu, tercih edilen çekim ölçeği ile net bir şekilde gözlemlenmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Şahin ile Kemal'in Emre'yi ziyaret ettikleri ve Emre'nin sıklıkla göğüs planda gösterildiği sahne, 9"10'

Göğüs çekim ölçeğinin anlamsal olarak hizmet ettiği bir başka sahne ise kasaba halkının Emre ve Murat'ı linç etmek için Emre'nin evini sardığı sahnedir. Kasaba halkı evin etrafını sararak sloganlar atmakta, kamera ise kalabalığı göğüs çekimde göstererek besledikleri öfke ve nefreti görünür kılmaktadır. Film evreninde var olan linç kültürünün vuruculuğu ve halkın kendinden olmayana karşı beslediği öfke, tercih edilen çekim ölçeği ile vurgulanmaktadır.

En çok tercih edilen çekim biçimi sırasında ikinci olarak orta çekim ölçeği gelmektedir. Film içerisinde toplam 187 kere tercih edilen bu çekim ölçeği ile izleyici olayları takip eden üçüncü kişi konumuna getirilmektedir. Bu sayede karakter hareketleri ve söylemleri beraber sunulmakta, karakterlerin çevresi ile olan ilişkileri belirtilmektedir. Örneğin, göl kenarında Murat'ın savcıyı gözetlediği sahnede, savcının üstsüz olduğunu belirtmek için orta çekim ölçeği kullanılmakta ve savcının bu durum karşısındaki tepkisi yine aynı çekim ölçeği ile gösterilmektedir (Görsel 4).



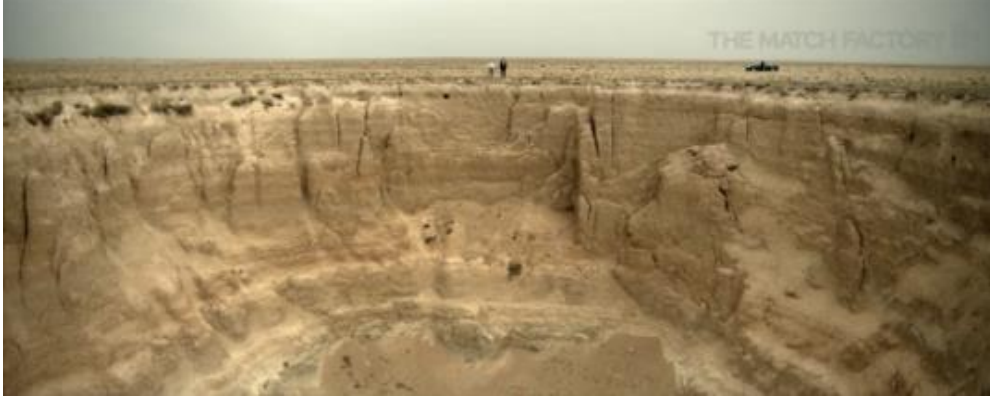
Görsel 4. Murat'ın savcıyı göl kenarında orta planda izlediği sahne, 18''27'



Görsel 5. Savcı Emre ile Murat'ın ev içerisinde karşılaştıkları sahne, 65''32'

Baş çekim ölçeği, filmde 117 kez kullanılmıştır; bu ölçekte karakterlerin duygu ve psikolojik durumları ön plana çıkarılmaktadır. Örneğin Emre'nin, Şahin ve Kemal'le yemek yiyip eğlendiği sahnede, gecenin sonlarına doğru Emre kusmakta ve fenalaşmaktadır. Baş çekim ölçeği ile yüz ifadesinin belirginleştiği sahnede, Emre'nin terlediği ve göz kenarlarının karardığı görülmektedir (Görsel 5). Sahne içerisinde Şahin'in, Pekmez'e karşı olumsuz davranışlar sergilediğini gören Emre'nin, baş çekim ölçeğiyle müdahale edemeyecek durumda olduğu belirtilmekte ve psikolojik motivasyonu ön plana çıkartılmaktadır.

Baş çekim ölçeğinden sonra filmde en çok boy çekim ölçeği tercih edilmektedir. 89 kere kullanılan boy çekim ölçeğiyle karakterlerin birbirlerine karşı davranışları ve yaşanan olaylara karşı tepkileri belirtilmektedir. Diğer yandan film evreninde var olan önemli temalar yine tercih edilen boy çekim ölçeği ile vurgulanmaktadır.



Görsel 6. Filmin açılış sahnesi, 50'

Filmde tercih edilen bir diğer çekim ölçeği ise 50 kere kullanılan genel çekim ölçeğidir. Film içerisinde kullanılan genel çekim ölçeğinin, genellikle hikâyenin geçtiği mekânı tanıtmak amacıyla tercih edildiği görülmektedir. Diğer yandan filmin ana temalarından biri olan kuraklık ve su probleminin bir ürünü olan obruklar yine tercih edilen çekim ölçeği ile gösterilmekte ve hikâyeye dair bilgi verilmektedir. Hikâyeye bir western atmosferi katan genel ölçekler, *Tepenin Ardı* filmi ile benzerlik göstermektedir. Örnek olarak filmin açılış sahnesi genel çekim ölçeği ile yapılmakta, obruğun karşısında konuşan savcı ve hâkim görüntülenmektedir (Görsel 6). Filmin açılış sahnesi ile tercih edilen çekim ölçeği, hikâye hakkında bilgi vermektedir.

Kurak Günler filminde en az kullanılan çekim ölçeği ise, Alper'in tüm filmlerinde olduğu gibi, yakın çekim ölçeğidir. Film içerisinde toplam 32 kere tercih edilen yakın çekim ölçeği ile psikolojik çözümlemelerin yapıldığı ve karakterlerin ruh hallerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Diğer yandan domuz ve fare figürlerinin sık sık yer aldığı filmde, adı geçen hayvanların yakın çekimler ile gösterildiği ve hayvanlara yapılan yakın çekimler ile simgesel anlamlar



Görsel 7. Kasaba halkının domuz kovaladığı sahne, 3"1'

oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin kasaba halkının domuz kovaladığı sahnede, domuzun gözlerine ve ağzına yapılan yakın çekimler ile hikâyenin şiddetli ve gerilimli bir atmosferde geçeceği belirtilmektedir (Görsel 7). Aynı şekilde ölen farenin yakın çekimi de hikâyenin alt metninde yer alan kötülüğü vurgulamaktadır.

Kurak Günler'de Mizansen

Kurak Günler'in görsel kompozisyonunda ön plana çıkan çerçeve düzenlemesi, anlatıda yer alan temaların görsel öğeler ile desteklendiği ve bunlarla uyum içerisinde olduğu bir yapıya sahiptir. Emin Alper'in çerçeve düzenlemesine yönelik tutumu incelendiğinde, sıklıkla kapalı bir çerçeve oluşturduğu görülmektedir. Klasik anlatının her şeyi görme isteğinden kaynaklanan bu çerçeve düzeni, film içerisinde kamera hareketleri ile oluşturulmaktadır. Fakat Alper'in, kapalı çerçeve yapısını ses bileşeni ile yer yer bozuma uğrattığı ve ses aracılığıyla çerçeve dışındaki alanı izleyiciye hissettirdiği görülmektedir. Örneğin, Emre'nin sarhoş olduğu gece kamera sadece Emre'nin bitkin yüzünü gösterse de sesler ile eğlencenin devam ettiği ve çerçeve içerisinde olmasa da diğer karakterlerin eğlendiği anlaşılmaktadır.

Kurak Günler'de yaratılan atmosferin temelini, yoğunluklu bir şekilde aydınlatma bileşeni oluşturmaktadır. Film içerisinde tercih edilen aydınlatma yönteminin, gece ve gündüz sahneleri olarak iki türe ayrıldığı görülmektedir. Filmde gündüz tercih edilen aydınlatma *Tepenin Ardı* filmiyle benzerlik göstermektedir. Gündüz yapılan çekimlerde ön plana çıkan açıklık ve netlik, western atmosferini çağrıştırmakta ve atmosfer filmin renkleri ile desteklenmektedir. Kuraklığın yaşandığı coğrafyanın geniş bir alana yayılarak kahverengi tonlarında olması, çöl atmosferini, dolayısıyla western ikonografisini anımsatmaktadır (Görsel 8). Filmde ışığın yönetsel ve anlamsal olarak değiştiği ikinci tür ise akşam sahneleridir. Bu sahnelerde tercih edilen aydınlatmanın *Abluka* filminin aydınlatma yöntemi ile benzer özellikler taşıdığı, her iki filmde de karakterin ruh haline ve hikâyenin dramatik yapısına vurgu



Görsel 8. Hikâyenin geçtiği Yanıklar kasabasının gösterildiği sahne, 2''33'

yapacak bir aydınlatmanın düzenlendiği görülmektedir. Karakterin ruh halini yansıtmak amacıyla önce doğal bir aydınlatma, sonrasında ise uygulanan aydınlatma üzerine psikolojik bir aydınlatma yapıldığı görülmektedir. Düşük kontrastlı aydınlatma yönteminin kullanıldığı akşam sahnelerinde aydınlık ve karanlık bölgeler yaratılmaktadır (Görsel 9-10).



Görsel 9. Pekmez ve ailesine ait olan evin yakıldığı sahne, 115''1'



Görsel 10. Emre'nin ile Murat'ın ev içerisinde karşılaştığı sahne, 70'' 5'

Dekor dışında incelenmesi gereken diğer bileşenler ise filmde yer alan kostüm ve aksesuarlardır. Kostümlerin, karakter yapıları ile uyum içerisinde olduğu ve gerçekçi bir şekilde filmde yer aldığı görülmektedir. Savcı Emre, olabildiğince tertipli ve düzenli takım elbisesiyle devleti temsil etmekte, Belediye Başkanı Selim ile oğlu Şahin'in yer yer giydikleri avcı elbiseleri ise şiddet yanlısı karakterlere sahip olduklarını ve son olarak Pekmez ve babasının kıyafetleri ise ait oldukları topluluğu belirtmekle birlikte sınıfsal statülerini göstermektedir.

Kurak Günler'de Kurgu

Kurak Günler'in kurgu yapısı incelendiğinde, Alper'in daha önceki filmleri ile hem benzer hem de farklı özellikler taşıdığı görülmektedir. Kurgusal yapısı ile postmodern anlatısal özelliklere sahip olan *Kurak Günler*, yönetmenin varlığını hissettirdiği ilk filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Epizotlar ile bölümlere ayrılan, filmde yönetmenin filmin ilerleyen süreçlerinde izleyicinin neler ile karşılaşacağı hakkında bilgiler verdiği görülmektedir. Dört bölüm halinde kurgulanan film, ziyafet, soruşturma, yeni gözaltılar ve seçim bölümlerinden oluşmakta, her bir bölüm film akışı ile birlikte ritmi hızlandıran ve gerilimi artıran bir yapı içerisinde tasarlanmaktadır.

Düz bir anlatım yerine *flashback*ler (geçmişe dönüş) ile ilerleyen kurgu biçimi, içerisinde barındığı muğlaklık ile Alper'in *Abluka* filmi ile benzerlikler göstermektedir. Savcının hatırlamadığı geceye dair öğrendiği yeni bilgiler, geceyi hatırlama biçimini değiştirmekte ve yaşanan değişim gerçekliği muğlaklaştırmaktadır. Kapalı bir atmosfer içerisinde ekrana gelen *flashback*ler, hayal ile gerçeği iç içe sunmakta ve gerilimi yükselterek izleyicinin merak seviyesini sürekli canlı tutmaktadır.

Son olarak, film kurgusunun bütüncül yani doğrusal bir anlatıdan uzak tasarlandığı görülmektedir. Anlatı içerisinde yaşanan olayların neden-sonuç ilişkileri arasındaki bilgisel boşluklar, izleyicinin aktif bir katılımına yol açmaktadır. Örneğin, yaşanan bazı olaylar direkt gösterilmemiş, seyircinin anlatıdaki var olan bu boşlukları kendi zihninde tamamlamasının zemini hazırlanmıştır. Bu durum, kasaba halkının Savcı Emre'ye karşı olan tavırlarını anlamada seyirciyi bilgisel boşluklar ve soru işaretleri ile baş başa bırakmıştır. *Kurak Günler*, süreksizlik kurgusunun ilkelerini kullanarak seyirciyi hikâyenin bir parçası yapmakta ve izleyiciyi pasif bir alıcı konumundan uzaklaştırmaktadır. Emin Alper'in bu kurgusal tercihi, hem filmin anlatısal temalarının temelini güçlendirmekte hem de filmsel evrenin gerilim ve kaotik atmosferini canlı tutmaktadır.

Kurak Günler'de Ses

Emin Alper sinemasının önemli bir biçimsel bileşeni olan ses, *Kurak Günler* filminde de önemini korumakta, korku ve gerilim atmosferi film boyunca sesler ile desteklenmektedir. Savcının geceyi hatırlama çabası süresince duyulan müzikler, onun içerisinde bulunduğu psikolojik durumunu yansıtmakla birlikte filmin gerilimini de yükseltmektedir. Diğer yandan filmin ilk bölümlerinde kullanılmaya başlanan müzikler, film evreninin ürpertici atmosferine izleyiciyi hazırlamaktadır.

Filmdeki genel ses kullanımı incelendiğinde, yer yer gerçeklik yanılsamasının kırıldığı, ses ve görüntü bütünlüğünün bozuma uğratılarak izleyicinin edilgen durumdan etken bir duruma getirildiği görülmektedir. Kullanım alanları bakımından filmdeki ses bileşeni çoğu zaman görüntüyle doğrudan örtüşmemekte ve bu durum seyircinin sahneye dair algısını sarsmaktadır. Örneğin, Emre'nin kasaba halkıyla karşılaştığı anlarda duyulan uğultular, çevre sesleri ya da kaotik atmosferi besleyen tempolar yaşanan olayı fiziksel gerçekliğinden kopartmaktadır. Film içerisinde gündelik bir sohbet varken, ses tasarımı ile tehditkâr bir atmosferin yaratılması, seyircinin var olan sahneyi gerçek dışı bir metafor olarak algılamasını sağlamaktadır. Sahne içerisindeki bu uyumsuzluk, kasaba halkının toplumsal yapısına ilişkin rahatsız edici bir his yaratmakta ve seyirciyi bu yaşanan ilişkilere eleştirel bir tutum takınmalarına zorlamaktadır. Diğer yandan filmdeki diyaloglar, yer yer monoton veya fazla keskin bir şekilde tasarlanarak gerçeği rahatsız edici bir hale getirmektedir. Kasabalının bir araya geldiği sahnelerde, sıradan diyalogların altına yerleştirilen gerilimli ses efektleri, bu sahnelerdeki sosyal etkileşimi doğal olmaktan çıkartmakta, kasabadaki tehditkâr atmosferi ve baskıyı soyut bir boyuta taşımaktadır. Ses ile görüntü arasında yer alan bu uyumsuzluk, filmde Brechtyen bir yabancılaştırma etkisi yaratmaktadır. Seyirci, film anlatısına tamamen kapılmak yerine, aktif olarak sorgulayıcı bir tutumda yer almaktadır.

Sonuç

Kurak Günler filminde anlatı geçişkenliğinin, net bir neden-sonuç zinciri ile örülü bir anlatı çerçevesinde ilerlememektedir. Yaşanan olayların belirsizliği, anlatısal boşluklar meydana getirmiş ve oluşturulan bilgisel boşluklar nedensellik bağlarının zayıflamasına neden olmuştur. Nedensellik ilkesinin olabildiğince minimize edildiği film anlatısında, çoğunlukla anlatı geçişsizliği yaratılmış, gerçek ile hayali olanı içe içe geçirilmiştir. Filmde yaşanan olaylar, nedensellik ilkesinden bağımsız gerçekleşmiş giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden ziyade anlatı parçalara bölünerek Brechtyen (seyirciyi yabancılaştırma durumu) bir yapıda işlenmiştir. *Kurak Günler*'de yer alan gerçeklik kavramının muğlaklığı, zamansal atlamalarla birlikte heterojen bir dünya yaratmıştır. Yönetmenin, önceki üç filminden farklı olarak ilk defa üstkurmaca bir anlatı oluşturduğu görülmüştür. *Kurak Günler* filminde anlatımın epizotlara ayrıldığı ve yönetmenin olaylar hakkında önceden bilgi vererek sürecin hangi yönde ilerleyeceğine ilişkin izleyiciye ipuçları verdiği gözlemlenmiştir.

Alper sinemasında zaman mekân bilgilerinin tam olarak belirtilmediği, bu sayede masalsı ya da distopik bir hikâye atmosferlerinin oluşturulduğu görülmüştür. Zaman ve mekân bilgilerinin sunumu yine *Kurak Günler* filminde değişim yaşamış; Alper, bu filmde zaman ve mekânı belirterek önceki filmlerinden farklı bir yol izlemiştir. Alper'in, anlatısal düzeyde de daha önceki filmlerinden farklı bir yöntem tercih ettiği tespit edilmiştir. Üstkurmaca bir anlatının yanında zaman mekân bilgilerinin yer aldığı filmde, muğlaklık artmış ve karakterlerinin gittikçe ifadesiz ve tepkisiz bir hal aldığı gözlemlenmiştir. *Kurak Günler*'in anlatı yapısının yer yer çağdaş, yer yer postmodern bir anlatı ile ilerlediği ve filmsel yapıya melez bir anlatının sahip olduğu anlaşılmıştır.

Analiz sonucunda, anlatı içerisinde siyasal yozlaşma, homofobi ve kuraklık üzerinden temellenen temalar farklı temaların aktarılması için zemin oluşturmuştur. Diğer yandan şiddet, korku, paranoya gibi temaların filmde var olduğu görülmüş ve bu temaların sıkışık ve klostrofobik bir evrende sunulması desteklendiği tespit edilmiştir.

Filmin sinematografik olarak incelenmesi sonucu, kamera hareketlerinin ve çekim ölçeklerinin anlatı yapısını destekleyecek şekilde stilize edildiği görülmüştür. Alper'in daha çok kamera hareketi kullanmasıyla sinematografik anlamda gittikçe hareketlilik kazandığı sonucuna ulaşılmış, sanat filmlerinin genel olarak durağan bir anlatıya sahip olduğu yönündeki genel yargının burada geçerli olmadığı görülmüştür. Genel olarak Alper tüm filmlerinde, daha da özelde ise *Kurak Günler*'de sıklıkla kullandığı *dolly* (kaydırma) hareketiyle, hareket duygusunu pekiştirmek, duygusal durumu desteklemek ve manipülatif etki yaratmak amacı taşımaktadır. Filmlerde sıklıkla kullanılan çevrinme hareketlerinin (*pan*, *tilt*), klasik anlatı sinemasının stilistik kullanım amaçları ile örtüştüğü, genel olarak tanıtıcı ve uzamsal ilişkiyi vurgulamak amacıyla

kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Emin Alper'in *Kurak Günler* filminde sinematografik olarak bir yenilik denediği ve ilk defa vinç hareketine yer verdiği görülmüştür. Vinç hareketiyle filmin mekânsal tanıtımı yapılmış ve olaylar yukarıdan görüntülenerek etkisi artırılmıştır.

Kurak Günler'de kullanılan 1023 çekim ölçeği istatistiksel olarak değerlendirildiğinde, Alper'in ilk üç filmi arasındaki artış farkından çok daha yüksek bir farkla çekim ölçeklerine yer verdiği tespit edilmiştir. Göğüs çekim ölçeğinin kullanım alanları incelenmiş ve genel olarak duygu durumlarının ön plana çıkartılması, dramatik yapının inşa edilmesi ve psikolojik motivasyonun seyirciye aktarılması amacıyla kullanıldığı saptanmıştır. Alper, sinematografik olarak klasik ve çağdaş biçimin stilistik araçlarından yararlanmış ve filmde yer alan sinematografik öğeler, anlatı yapısında yer alan temaları bütünlüklü bir şekilde desteklemiştir.

Mizansen bileşenlerinin filmde nasıl kullanıldığına dair yapılan analiz sonucunda, Alper'in işlediği temaları görsel kompozisyon tasarımında ön plana çıkardığı; çerçeve, aydınlatma ve dekor-kostüm öğeleriyle anlatıda yer alan temaları bütünlüklü bir şekilde sunduğu görülmüştür. Alper, çerçeve düzenlemesinde alan derinliğini başarılı bir şekilde kullanmış; ön ve arka planda yer alan karakterleri bulundukları mekân ile birlikte sunmuş ve çevreleriyle olan ilişkilerini izleyiciye aktarmıştır. Filmde oluşturulan çerçeve düzenlemesinin sıklıkla kapalı bir çerçeve yapısına sahip olduğu analiz edilmiştir. Karakterlerin ve yaşanan elzem olayların sıklıkla çerçeve dışına taşındığı kapalı çerçevede, izleyicilerin yaşananlara şahitlik etmemesi sağlanmıştır.

Filmin aydınlatma özelliği incelendiğinde, özellikle gece yapılan çekimlerde sıklıkla çağdaş anlatıya özgü aydınlatma biçiminden faydalandığı görülmüştür. Filmin gündüz çekimlerinde çoğunlukla yüksek kontrastlı bir aydınlatma yöntemi tercih edilmiş, tercih edilen aydınlatma yöntemi ile açıklık ve netlik yaratılmış ve gündüz yapılan çekimlerde mekân, western atmosferini çağrıştırmıştır. Gece yapılan çekimlerde ise çoğunlukla dramatik bir aydınlatma tercih edilmiş, oluşturulan aydınlatma türü ile nesnel ve öznel etkiler yaratılmış ve bu etkiler karakterlerin iç dünyasına dair bilgiler sunmuştur.

Filmde tercih edilen mekân özellikle anlatıda yer alan temanın aktarımı için başat rol oynamıştır. *Kurak Günler*'de sıklıkla işlenen şiddet, sıkışıklık, çıkmazlılık, korku ve paranoya gibi temalar mekânın bir parçası olarak sunulmuştur. Filmdeki kasaba, Alper'in daha önceki filmlerinde var olan mekânsal tasarıma benzer olarak sürekli kaçılması gereken ama bir türlü çıkılamayan bir yer olarak anlatıda yer almıştır. Ana karakterin sıkıştırıldığı mikro mekân, sınıfsal eşitsizliğe dair çözümlemeler yapılmasını sağlamıştır. Savcı Emre'nin evi bu durumu örneklendirmektedir. Filmde yer alan kostüm ve

aksesuarlar ise anlatının kurgusalıktan ziyade gerçekçi bir şekilde inşa edilmesini sağlamış ve sahici bir şekilde düzenlenmiştir.

Kurak Günler'deki kurgusal yapıya genellikle süreksizlik hâkim olmuştur. Filmde kurgu aracılığıyla bilgisel boşluklar yaratılmıştır. Oluşturulan enformasyon boşluklarıyla, seyirci yaşanan olaylar hakkında düşünmeye yönlendirilmiştir. Kurgu aracılığıyla filmde zamansal devamlılık Alper'in daha önceki filmleri gibi düz bir şekilde akmamış, *flashback*ler ile anlatıda kurgusal olarak heterojen bir dünya yaratılmıştır. Heterojen bir dünyanın yaratıldığı film evrenlerinde muğlaklıklar ve düşsel gerçeklikler meydana gelmiştir.

Filmin ses bileşeni, Alper'in yaratmış olduğu sinemasal atmosferini desteklemekte, yer yer çağdaş anlatıya bazen de klasik anlatıya özgü stilistik yaklaşımlarla sesler düzenlenmektedir. Ses öğesinin işlevsel bir şekilde kullanıldığı filmde, diyaloglar ile filmlerin politik ve eleştirel yaklaşımı ortaya konulmuş, anlatıda yer alan temalar desteklenmiştir. Diyaloglar ile birlikte filmlerde kullanılan ses efektleri, gerilim ve korku gibi temalar güçlendirilmiştir. Son olarak filmlerdeki müzik kullanımı, dramatik etkiyi artıran ve yine filmlerdeki gerilimli atmosferi pekiştiren bir yapıda sunulmuştur.

Emin Alper'in anlatısal dilinin yer yer klasik anlatı metotları ile uylaşım içerisinde olduğu, fakat filmde sıklıkla başvurduğu çağdaş ve postmodern sinema anlayışlarına ait anlatısal özelliklerin, yararlandığı klasik anlatı yapısının uylaşımını ihlal ettiği tespit edilmiştir. Alper'in, filmde tercih ettiği sinemasal tekniklerin ise net bir modelle bağdaşmadığı ama çoğunlukla çağdaş anlatının stilistik araçlarıyla anlatısını biçimlendirdiği ve bu model üzerinden hareket ettiği görülmüştür. Alper'in biçimsel olarak sıklıkla tercih ettiği çağdaş anlatı modeli, izleyici ile olan ilişkisini belirlemiş ve bu tercih bilinçli olarak filmde devam ettirilmiştir. Anlatısal dil ile paralel bir şekilde yer alan biçimsel dil, filmde işlenen temaların izleyici tarafından fark edilmesine ve seyircinin ele alınan sorunlar üzerinden düşünmesine olanak sağlamıştır.

Emin Alper'in kişisel bir biçem oluşturarak filminde özgün bir anlatıyla birlikte stilistik bir dil kullanması, politik bir film yaparak temalarını evrensel ve yerel problemlerin temellerine inerek belirlemesi, filmlerinde kendine özgü sinematografi, mizansen, kurgu ve ses biçimini yaratması onu, günümüz sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri haline getirmiştir.

Beyanlar

Bu çalışma, Kenan Diler'in (2023) Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anasanat Dalı'nda Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş danışmanlığında tamamladığı *Sinema ve Biçem İlişkisi Çerçevesinde Emin Alper Sineması* başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Teşekkür: Yazarlar, değerlendirme sürecinde katkı sunan editörlere ve hakemlere yapıcı yorumları ve önerileri için teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım, düzenleme – DİLER, K.; Kavramsallaştırma, metodoloji, denetim, yazım—gözden geçirme ve düzenleme – KARADAŞ TOKTAŞ, N. Yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2022-10012 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım*. Say Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (Çev. Rabia Ünal). Öteki Yayınevi.
- Bağır, M. (2018). Aristoteles'in mimesis ve katharsis kavramları üzerinden bir film incelemesi: Dogville. *Egemia Dergisi*, 2, ss. 36-55.
- Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı*. (Çev. Gökhan Aydın). Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir*. (Çev. İbrahim Şener). Hayalperest Yayınevi.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). De Ki Yayınevi.
- Carroll, N. (1998). Film form: An argument for a functional theory of style in the individual film. *Penn State University Press*, 32(3), ss. 385-401.
- Corrigan, T. (2007). *Film eleştirisi*. (Çev. Ahmet Gürata). Dipnot Yayınları.
- Dönmez, A. (2017). *2000 sonrası Türk Sineması'nda görüntü estetiği ve mizansen* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.
- Giannetti, L. (2014). *Understanding movies*. London: Laurence King Publishing.
- Gürkan, H. ve Ozan, R. (2014). Butterfly Effect filmi örneğinde karşı sinemanın hollywood'da dönüşümü. *Global Media Journal: TR Edition*, 4(8), ss. 154- 84.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. Nuri Plümer ve Abdulkadir Gölcü). Nirengi Kitap.

- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi? *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(1-2), ss. 133-160.
- Kılıç, L. (1994). *Görüntü estetiği*. Yapı Kredi Yayınları.
- Koca, S. (2016). Üç Maymun bağlamında sinemada biçem. Ed. Canan Uluyağcı. *sonsuzda kadar mutlu mu yaşadılar* içinde, ss. 79-100. Doruk Yayınları.
- Küçükerdoğan, B. (2010). *Sinemada kurgu ve Eisenstein*. Hayalbaz Kitap.
- Lancaster, K. (2011). *DSLR cinema crafting the film look with video*. Focal Press.
- Miller, W. (1993). *Anlatı filmleri ve televizyon için senaryo yazımı*. (Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir ve Nesrin Esen). Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Monaco, J. (2000). *Bir film nasıl okunur*. (Çev. Ertan Yılmaz). Oğlak Yayıncılık.
- Nişancı, İ. (2018). Teoride ve pratikte sinemada kurgu. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Lütü Ömer Akad sineması* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.
- Somuncuoğlu Özot, G. (2012). Postmodern roman'da anlatıcı, zaman ve mekân yapısı. *Turkish Studies Dergisi*, 7(3), ss. 2275-2286.
- Sözen, M. (2013). Estetik bir öge olarak sinemada ses tasarımı ve örnek bir film çözümlemesi. *Turkish Studies*, 8(8), ss. 2097-2109
- Topçu, A. D. (2016). Sinema ve zaman: Geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri. Ed. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata. *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde, ss. 49-94. Vadi Yayınları.
- Topçu, Y.G. (2019). Görsel biçem: Hollywood biçeminin izinde. Ed. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu. *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde, ss. 121-126. İthaki Yayınları.
- Ünaldı, H. (2012). Türkiye'de yaşayan kültürel bir farklılık: Çingeneler. *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), ss. 615-626.
- Wajda, A. (2006). Sinema ve ben. (Çev. Füsün Ant). İstanbul: Es Yayınları.
- Wollen, P. (2013). *Godard ve karşı sinema*. (Çev. Hakan Gürkan). *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3, ss. 77- 87.
- Yıldız, S. (2018). *Sinematografik anlatım*. Su Yayınları.
- Yurdigül, Y. (2019). *Görüntü ve anlam*. Doğu Kitabevi.

Görsel Kaynakçası

Alper, E. (Yönetmen). (2022). *Kurak Günler*. Liman Film.



Sanat ve Mekân: Duvar Resmi, Ortam Odaklı Sanat ve Mekâna Özgü Sanat Arasındaki Kavramsal Farklılıklar

Art and Space: Conceptual Differences Between Mural Art, Environmental Art and Site-Specific Art

 Erdem Oğuz^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi 
erdemoguz@ibu.edu.tr

Öz

Duvar resmi, ortam odaklı sanat ve mekâna özgü sanat terimleri, sanat ile mekân arasındaki ilişkiyi temel olarak sanat tarihinin geniş bir yelpazesinde yer alan sanatsal uygulamaları sınıflandırmak için kullanılır. Bu çalışma, bu üç kategorinin kavramsal çerçevelerini derinlemesine inceleyerek, aralarındaki farkları ve kesişen noktaları belirlemeyi amaçlamaktadır. Mekâna bağlı sanatsal uygulamaların yaratım süreçlerinde mekânın rolü farklı perspektiflerden ele alınmış ve bu yaklaşımlar arasındaki temel ayrımları vurgulayan bir sınıflandırma oluşturulmaya çalışılmıştır. Literatür taraması ve bu alanda öne çıkmış sanat eserleri üzerinden yapılan çözümlemeler sonucunda, duvar resimlerinin mimari ile bütünleşik ve kalıcı yapısı, ortam odaklı sanatın geçici ve çevreyle ilgili mesajlar taşıyan doğası, mekâna özgü sanatın ise eser ile bulunduğu yer arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisi gibi özellikler odak noktaları olarak ele alınmıştır. Çalışma, sanat ve mekân arasındaki bu etkileşimin nasıl farklı biçimlerde tezahür ettiğini ve sanat

Abstract

The terms mural art, environmental art, and site-specific art are used to classify artistic practices that emphasize the relationship between art and space throughout art history. This study delves into the conceptual frameworks of these three categories, aiming to distinguish their differences and overlapping aspects. The role of space in the creative processes of site-related artistic practices has been examined from various perspectives, leading to the development of a classification that highlights the fundamental distinctions between these approaches. Based on a review of literature and analysis of prominent works of art in this field, the study identifies the integrated and permanent nature of mural art, the transient and environmentally conscious nature of environmental art, and the interdependent relationship between site-specific art and the location where it is installed. This research investigates how the interaction between art and space manifests in different ways and shapes the meaning of artworks. It evaluates the validity of this



eserlerinin anlamını nasıl şekillendirdiğini inceleyerek, bu sınıflandırmanın geçerliliğini örnekler üzerinden değerlendirmiştir. Sanatta mekân bağlamını genişletmek ve bu alanda yapılmış sanat eserlerinin okunma süreçlerine katkıda bulunmak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: sanat-mekân ilişkisi, duvar resmi, ortam odaklı sanat, mekâna özgü sanat, yerleştirme.

classification through examples, ultimately aiming to expand the understanding of the art-space relationship and contribute to the interpretation processes of artworks created in this context.

Keywords: art-space relationship, mural art, environmental art, site-specific art, installation.

Atıf için Cite as: OĞUZ, E. (2025). Sanat ve mekân: Duvar resmi, ortam odaklı sanat ve mekâna özgü sanat arasındaki kavramsal farklılıklar. *Tykhe*, 10(18), ss. 142-167.



Sanat ile mekân arasındaki ilişki, görsel sanatlar tarihinde her zaman merkezi bir tema olmuştur. Bu ilişki yalnızca sanat eserlerinin nasıl üretildiğini ve deneyimlendiğini değil, aynı zamanda eserlerin izleyiciler ve çevreyle nasıl etkileşime girdiğini de şekillendirmiştir. En eski mağara resimlerinden çağdaş yerleştirmelere kadar sanatçılar hem fiziksel hem de kavramsal olarak mekânın sanat eserinin anlamını nasıl etkilediğini ve güçlendirdiğini sürekli olarak keşfetmiştir. Sanat hareketleri geliştikçe, sanatın bulunduğu mekânla olan ilişkisine dair tanımlar ve yorumlar da değişmiştir. Sanatın mekânla olan bu geniş kapsamlı etkileşim yelpazesinde, *duvar resmi*, *ortam odaklı sanat* ve *mekâna özgü sanat* gibi üç temel terim ortaya çıkmıştır. Bu terimlerin her biri, mekâna, malzemeye ve anlama farklı yaklaşımlar getiren özgün yöntemler sunar. Bu terimler, sanatın yaratımında ve alımlanmasında mekânın etkin bir katılımcı olduğu temel fikrini paylaşıp da tarihçeleri, hedefleri, yöntemleri ve amaçlanan etkileri bakımından önemli ölçüde farklılıklar gösterir, sanatın mekânla ilişkisini farklı açılardan tanımlarlar.

Ancak bu olgular arasında okunaklı farklar bulunmasına rağmen özellikle ülkemizde yapılan yayınlarda, sanat-mekân ilişkisi konusunda önemli bir kavram kargaşasının mevcut olduğu gözlenmiştir. Bu konuda yapılan Türkçe literatür taramasında, bu terimlerin anlam ve kapsamlarıyla ilgili olarak sıklıkla yanlış gruplandırmalarla karşılaşmış ve/veya sanat-mekân ilişkisi temelli sanat eserlerinin hepsinin tek bir başlık altında ele alındığı görülmüştür. Bu sorunun kaynağı araştırıldığında, ilk bakışta, karışıklığın kavramların tercüme edilmesinde yapılan hatalardan kaynaklandığı düşünülmüş olsa da asıl sorunun kavramsal çerçeve eksikliği olduğu sonucuna varılmıştır. Bu nedenle duvar resmi, ortam odaklı sanat ve mekâna özgü sanat terimlerinin ortaya çıkış sebepleri, ortak noktaları, kapsadıkları sanat teknikleri, kesişen ve ayrışan özellikleriyle kendini gösteren farklı anlamları ve farklı işlevlerini irdelemeyi,

örnek sanat eseri okumalarından da faydalanarak, bu olguları doğru çerçeveler içerisine oturtmayı hedefleyen bu çalışmayı yapmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Konunun sanat perspektifinden açılımını yapmadan önce ele alınan kavramların Türkçe karşılıklarının kullanımında doğru çerçeveyi çizmek uygun olacaktır. *Duvar resmi* terimi, Fransızca'da *peinture murale*, İngilizce'de *mural painting* ve Almanca'da *wandmalerei* adlandırmalarından dilimize geçmiş olabilir, ki üçü de tam olarak *duvar resmi* anlamına gelir. Niteleme Latince *duvar* anlamına gelen *murus* sözcüğünden türemiştir ve duvar üzerine yapılan her türlü sanatsal çalışmayı kapsar. Fresko, tempera gibi tüm boya temelli, yüzeysel tekniklerin yanı sıra mozaik, vitray, rölyef, sgraffito gibi üç boyutlu teknikleri de içerir. Bu adlandırma bir tercüme hatası değildir; Bauhaus ekolünün kültürleştirdiği bir adlandırmadır. Vitray başta olmak üzere üç boyutlu malzeme kullanılan duvar resmi teknikleri Bauhaus Okulu programında Itten ve Albers tarafından yürütülen *dekoratif duvar resmi* atölyesi kapsamında verilmiş (Droste, 2002, 82) ve bu öğreti Türkiye'de de Bauhaus ekolüyle kurulmuş olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda¹ önceleri *dekoratif duvar resmi teknikleri*, sonrasında da *duvar resmi* adı altında devam ettirilmiştir (Şahinoğlu Altınel, 2014). Bu kültürün bir devamı olarak ülkemiz güzel sanatlar fakültelerinin büyük bölümünde, duvar resmi dersleri halen bu geleneksel tekniklerin gösterildiği ve uygulandığı içeriklerle yürütülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada da bu geleneksel teknikler *duvar resmi* başlığı altında verilmiştir.

Mekâna özgü sanat (İng. *site specific art*) hakkında konuşulurken Latince *yerinde* veya *olduğu yerde* anlamına gelen *in situ* terimi sıklıkla kullanılır. *In situ* terimi sadece sanat alanında değil tıptan mühendisliğe tüm bilim alanlarında kullanılan bir ifadedir; bir nesnenin, olayın veya sürecin sadece belli yerde ve belli şartlarda anlamlı olma durumunu belirtmek için kullanılır. *In situ* kavramı, bir şeyin kendi bağlamından koparılmadan, olduğu yerde değerlendirilmesinin önemini vurgular.

Ortam odaklı sanat adlandırması, sanat-mekân ilişkisine dair alanyazında yanlış tercüme etkisinin en sık görüldüğü nitelemedir. İngilizce hem *çevre* hem de *ortam* anlamına gelen *environment* kelimesi ile gruplandırılmış olan *enviromental art* kapsamında üretilmiş eserlerin bir bölümünün Türkçe

¹ Bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

yayınlarında *çevresel sanat* olarak anıldığı görülürken diğer bölümünün *ortam odaklı sanat* olarak tercüme edildiği görülmüştür. Çeviriyi *ortam sanatı* şeklinde yapmak mümkündür; ancak, İngilizce'den dilimize *mekâna özgü sanat* olarak geçirilen *site specific art* kavramındaki *özgü* olma durumu ile *odaklı* vurgusunun karıştırılması sonucunda, pek çok yayında ortam odaklı sanat ile mekâna özgü sanatın aynı anlama geldiği ve aynı kapsamda olduğu yanlışlığına düşüldüğü tespit edilmiştir. Metnin ilerleyen bölümlerinde bu kavramsal ayrışma açıklanmaya çalışılmıştır fakat bu aşamada literatüre bu haliyle yerleşmiş olan *ortam odaklı sanat* ifadesinin genel kabul görmüş olması sebebiyle *enviromental art* kapsamını nitelemek üzere burada da kullanılacağını belirtmek gerekir.

Sanat tarihinin ilk dönemlerinden post-modern sanat fikrinin ortaya çıkışına kadar, duvar resmi terimi mekân-sanat birlikteliği alanını büyük oranda kapsayan bir adlandırma olmuştur. Modernizme kadar olan süreçte ağırlıklı dini ve idari yapıların iç mekanlarında dini ve mitolojik temsiller olarak yer bulan duvar resimleri, modernizmde genel anlamda soyut sanatın benimsenmesi ve özelde Bauhaus okulu ve konstrüktivistlerin biçim öncelikli sanat fikirlerinin etkisiyle, mekanla bütünleşen, dekoratif işlevli çalışmalara dönüşerek, dış mekanlarda yaygınlaşmıştır. Mekâna özgülük ve çevresel sanat eserlerinin yapılmaya başlanması fikri, kavramsalcılıkla beraber 1960'ların sonlarından itibaren ortaya çıkan modernizm eleştirisinin sonuçlarındandır (Möntmann, 2006, s. 15).

Mekân ve sanat eseri buluşmasının bir örneği sayılabilecek olan enstalasyon/yerleştirme/düzenleme eserler, Brian O'Doherty'nin (2016) ifadesiyle "enstalasyonlarda mekânın, sanat nesnesinin kaidesi olması" (s. 12) ötesinde bir karşılıklılık barındırmamaları nedeniyle, bu çalışmanın sınırları dışında bırakılmıştır.

Duvar Resmi

Sanat tarihine baktığımızda, duvar resminin insanlığın en eski ve kalıcı görsel ifade biçimlerinden biri olduğunu görebiliriz. Bu sanatsal pratik, insanların kendilerini ifade etme ihtiyacı doğrultusunda, sadece estetik kaygılardan değil, aynı zamanda sosyal, dini ve kültürel amaçlarla gelişmiştir (Wallis, 2004, s. 359). Mağara resimleri, bu ifadenin en erken örneklerini sunar. Örneğin, Fransa'daki Lascaux Mağarası ve İspanya'daki Altamira Mağarası'nda bulunan hayvan tasvirleri, bu dönemde yaşayan insanların yaşam tarzlarını, inanç sistemlerini ve toplumsal yapılarını belgeleyen görsel kayıtlardır. Bu resimlerin

amacı sadece avlanma başarılarını kayıt altına almak değil, aynı zamanda o toplulukların kendilerini tanımlama biçimleriyle yakından ilişkilidir (Clottes, 2008, s. 22). Duvar resimleri, bu dönemde yaşayan insanların yaşadıkları mekânları kişiselleştirme ve kalıcı bir miras bırakma çabasının somut örnekleridir. Mekânın doğası gereği bu eserler, bulunduğu yerin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Duvarlara ya da mağara yüzeylerine kazınmış olmaları, onları sadece *mekâna özgü* kılmakla kalmaz, aynı zamanda bu mekânlara kimlik kazandırarak zamansız birer iz bırakır (Lewis-Williams, 2002, s. 45).

Duvar resimlerinin kalıcılığı yalnızca fiziksel bir özellik değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel bir mirasın devamlılığını sağlayan bir etkidir. Örneğin Antik Mısır'da mezar duvarlarına yapılan resimler, duvar resimlerinin bu kültürel devamlılık fonksiyonunu sürdürdüğünü gösterir. Firavunların ölümsüzlüğünü sembolize eden bu resimler, sadece ölen kişinin hayatını değil, aynı zamanda ölüm sonrası yaşamı da tasvir eder. Bu eserlerde kullanılan renkler ve figürlerin kompozisyonu, kutsallık ve kalıcılık fikirlerini kuvvetlendirirken, tanrılarla olan bağı da vurgular (Arnold, 1999, s. 56). Benzer şekilde, orta çağda kiliselerin duvarlarına yapılan freskler ve gotik mimarinin sembollerinden olan vitraylar, dini anlatıların yanı sıra, toplumun inanç ve değer sistemlerinin görsel bir yansımasıdır. Bu eserler, kilise cemaatinin manevi yaşamını güçlendiren, eğitici bir araç işlevi de görmüştür (Caviness, 1993, s. 113).

Dekoratif unsurlar olarak mimariyle bütünleşen duvar resminin bu klasik formları, yalnızca yapının mimari niteliklerini biricikleştirmekle kalmaz aynı zamanda dönemsel izlerin ve kültürel birikimin göstergeleri olarak kalıcılığa da hizmet eder. Böylesi bir kalıcılık ifadesini somutlamak adına örnek verilebilecek önemli duvar resimleri arasında, Gotik dönemden bu yana yapıldıkları ilk günkü hallerini büyük ölçüde korumuş olan Notre Dame Katedrali vitrayları gösterilebilir. Yapımı 1250 yılına tarihlenen, *Kuzey Gül Penceresi* olarak bilinen ve Meryem Ana ve Eski Ahitte yer alan kralların görselleştirildiği vitraylar, dönem dönem yapılan onarımlar ve temizlemeler dışında majör bir yenileme geçirmeden, bu ikonik tarihi yapının en önemli öğelerinden biri olarak, mekânı renkleriyle bezemeyi sürdürmektedir (Görsel 1). Bu noktada bir pencere bezeme tekniği olan vitrayların duvar resmi tekniklerinden biri olarak sayılması yadırganabilir ancak mimari literatürde pencereler ve kapılar *duvar açıklıkları* olarak nitelenir ve bir *duvar detayı* olarak kabul görür (Ching, 2011, s. 161; Hasol, 2022, s. 394). Diğer taraftan vitrayların yaygınlaştığı gotik dönem mimarisinde iç duvarların büyük ölçekli duvar resimleri yapmaya uygun geniş yüzey barındırmaması, dini tasvirlerin



Görsel 1. Kuzey Gül Penceresi (tamamı, solda), Eski Ahit'in Kralları (detay, sağda), vitray, Notre Dame Katedrali, Paris (de Chelles, 1250)

pencerelere vitray olarak taşınmasına yol açmış ve bu vitraylar mekanların ilahi atmosferinin oluşmasında önemli rol oynamışlardır (Turani, 1998, s. 236). Katedral vitrayları sadece dekoratif değil işlevsel anlamda da önemlidir; iç mekandaki aydınlatma seviyesinin düşük olması nedeniyle görme duygusu hassaslaşır, renkli camlardan geçen ışığın gücünün kırılması, derin, doygun renklere sahip iç mekân paletine uyumlanmayı kolaylaştırır (Johnson, 1964, s. 15). Dolayısıyla vitrayı, cam ve ışıkla oluşan geleneksel, kalıcı, işlevsel ve mimari ile bütünleşik bir duvar resmi tekniği olarak ifade etmek uygundur.

Rönesans döneminde duvar resimleri, sanatın teknik ve kavramsal yeniliklerinin mimari mekânla bütünleştiği çok boyutlu bir anlatım alanı olarak öne çıkmıştır. Perspektif tekniğinin gelişmesi, derinlik duygusunu artırarak sanatçıların figürleri ve mekânları gerçeğe yakın bir şekilde betimlemesine olanak tanımıştır. Resimde bilimsel perspektif kullanımı Rönesans'ın modern dünya görüşünün simgesi haline gelmiş ve mekânı sistematik olarak yapılandırmıştır (Belting, 2017, s. 143, 175; Turani, 1998, s. 346). Renk kullanımındaki ilerlemeler ve fresk tekniğinin gelişmesi, pigmentlerin duvar yüzeyine kalıcı biçimde işlenmesini sağlamış, böylece duvar resimleri hem zamana dirençli hem de görsel açıdan etkileyici hale gelmiştir. Anatomi bilgisindeki gelişmeler ve hümanist düşüncenin yükselişi, insan bedenini tasvir ederken gerçekçi ve idealize bir yaklaşımın benimsenmesine yol açmıştır. Bu durum, dini ve mitolojik sahnelerin gerçeğe yakın ve etkileyici bir üslupla kurgulanmasını sağlamıştır. Ayrıca, mimari mekânın sınırlarını aşan ilüzyonist öğeler, izleyiciye *ikinci bir mekân* algısı sunarak sanatsal deneyimi derinleştirmiştir. Michelangelo ve Raffaello gibi sanatçılar, kompozisyonlarında ışık, gölge ve perspektif unsurlarını ustaca kullanarak yapının fiziksel sınırlarını



Görsel 2. Raffaello, *Atina Okulu*, 500cm×770 cm, fresk, Apostolik Sarayı, Vatikan (Raffaello, 1509-1511)

ortadan kaldırmış ve duvar resmini üç boyutlu bir sahneye dönüştürmeyi başarmışlardır; “perspektif mekân anlayışı gerçekliği görünüşe dönüştürmüştür” (Panofsky, 2017, s. 57). Raffaello’nun *Atina Okulu* adlı eseri, bu durumun öne çıkan örneklerinden biridir. Eserde, antik filozofların bir araya geldiği bir mekân, perspektifin gücüyle adeta mimari yapının ötesine taşınmış ve izleyiciye gerçek bir mekân hissi yaşatmıştır. Bu resim, Rönesans’ın hümanist ideallerini ve antik düşünceye duyulan hayranlığı yansıtan bir başyapıt olarak kabul edilir (Görsel 2).

Rönesans duvar resimleri, sadece teknik üstünlükleriyle değil, aynı zamanda içerik zenginlikleriyle de dikkat çeker. Hümanist bakış açısı, sanat eserlerinde insan duygularının ve doğanın daha gerçekçi ve çarpıcı bir şekilde yansıtılmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım, dini temaları dahi insana ve dünyaya dair ayrıntılarla bütünleştirerek izleyicinin empati kurmasına imkân tanımıştır. Rönesans’ın *insan merkezli* anlayışı, duvar resimlerine de yansyarak hem mekânın hem de resmin sınırlarını genişletmiştir (Belting, 2017, s. 231).

Perspektif tekniği, Rönesans’ın sanatsal ve kültürel dönüşümünün merkezinde yer alır. Bu teknik, insanın dünyayı kendi bakış açısından rasyonel bir şekilde kavramasını sağlamış ve modern görme biçiminin temelini oluşturmuştur (Harvey, 2014, s. 274). Panofsky’ye (2017) göre, perspektif mekân anlayışı, gerçekliği görünüşe dönüştürerek insan benliğinin kendi alanını genişletmesine olanak tanımıştır (s. 53). Bu durum, Rönesans’ın seküler ve insan merkezli dünya görüşünü yansıtan önemli bir adım olmuştur. Rönesans duvar resimleri, sanatın teknik ve kavramsal gelişmelerinin yanı sıra, dönemin kültürel ve felsefi dönüşümlerini de yansıtan bir ayna işlevi görmüştür. Bu eserler, insanın dünyayı kendi bakış açısından anlamlandırma çabasının bir ürünü olarak, sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Modern zamanlarda da duvar resimleri, özellikle kamu sanatı ve sokak sanatı bağlamında önemli bir rol oynamaya devam etmiştir. Şehirlerin estetik ve kültürel kimliğine katkıda bulunan bu eserler, aynı zamanda sosyal ve politik mesajlar vermek için de etkili bir araçtır. 20. yüzyılda, kamu sanatı

hareketlerinin yükselişiyle duvar resimleri dekoratif/dini anlatılar olmaktan sıyrılarak politik söylemlerin ifade bulduğu sanat formlarına dönüşmeye başlamışlardır. Örneğin Meksikalı sanatçılar Diego Rivera, José Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros, işçi sınıfı ve yerli halkların mücadelesini konu alan eserleriyle duvarları sosyal yorumların güçlü birer aracı hâline getirmişlerdir (Anreus vd., 2012, s. 101). Bu eserler, kamusal alanlarda yer alarak halkı eğitmek, ilham vermek ve toplumsal meseleler hakkında farkındalık yaratmak amacıyla yapılmıştır. Özellikle Rivera'nın duvar resimleri Meksika'nın devrimci ruhunu yansıtmaya hem sanatsal hem de politik anlamda büyük yankı uyandırmıştır (Cockcroft, 1993, s. 69).

Diego Rivera'nın *Yol Ayrımındaki Adam* adlı çalışması, New York Rockefeller Center için sipariş edilmiş olmasının etkisiyle, 20. yüzyılın en tartışmalı duvar resimlerinden biri olmuştur. Kapitalizm ile komünizm arasındaki çatışmayı, endüstriyel ilerlemeyi ve sosyalist imgeleri tasvir eden fresk, siyasi içeriği nedeniyle Amerikan basınında anti-kapitalist propaganda olarak damgalanınca, Rockefeller Center yönetimi tarafından yok edilmiştir. Dönemin diğer sanatçıların protesto ve boykotlarına yol açan bu süreç sonrası Rivera, eserini Meksiko City'de yeniden hayata döndürmüştür (Dora, 1999, s. 61) (Görsel 3).

II. Dünya Savaşı sonrası özellikle Avrupa'da siyasi kutuplaşmanın sınırlarının belirginleştiği dönemde sosyalist ülkeler de duvar resimlerini *toplumsal rehber* niteliğinde kullanmaya başlamış, görsel sanatı ideolojik söylemin güçlü bir parçası hâline getirmiştir. Özellikle Demokratik Almanya Cumhuriyeti (DAC) gibi ülkelerde, kamusal binaların cephelerine uygulanan büyük ölçekli anıtsal resimler, yurttaşları *yeni toplum düzeni* konusunda bilinçlendirmek ve sosyalist



Görsel 3. Diego Rivera, *Yol Ayrımındaki Adam*, 485×1145 cm, fresk, Mexico City, Meksika (Rivera, 1934)

idealleri yüceltmek amacıyla tasarlanmıştır. Burada mimari sıklıkla modern, işlevsel ve minimal süslemeli *Uluslararası Üslup* çerçevesinde inşa edilse de basit formlu bu yapılarda sosyalist anlatının dikkat çekmesini sağlayan unsur çoğu zaman duvar resimleri olmuştur. Uluslararası Üslup, çelik, betonarme ve cam gibi endüstriyel malzemelerin yoğun kullanımıyla *hafiflik* ve *gereksiz detaydan arınma* ilkesi üzerine kurulmuştur; ancak bu sade çerçeve, duvar resimlerindeki toplumsal ve politik mesajların çok daha belirginleşmesine hizmet etmiştir (Fülscher, 2013, ss. 294-295). Dolayısıyla sosyalist gerçekçi duvar resimleri, tıpkı Meksika duvar resmi hareketinde olduğu gibi, mimarinin kendi başına veremediği ideolojik mesajı tamamlayan ve kamusal alanda kolektif bilinci yönlendiren bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda, tekniği ve boyutu ne olursa olsun, duvar resimlerinin insanlığın erken dönemlerinden süregelen *kalıcılık* ve *kimlik* aktarma işlevini modern dönemde de sürdürmüş olduğu söylenebilir.

Bu anlayışın çarpıcı örneklerinden biri, Gerhard Bondzin'in 1969 tarihli *Kızıl Bayrağın Yolu* adlı duvar resmidir (Görsel 4). *Sosyalist kentsel mekân* kurma amacının bir uzantısı olarak mimariyle bütünleşen bu anıtsal eser, Dresden Kültür Sarayı'nın batı cephesinde konumlanmıştır ve yaklaşık 30 metreye 10,5 metre boyutlarındaki ebadiyla dikkat çeker (Brose, 2019, s. 514). 1968'de Bondzin'in önderliğinde Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nden bir çalışma grubu tarafından tasarlanan proje, 1969'da uygulanmıştır (Klemm, 2013). Alfred Hesse, Gerhard Stengel, Gerhard Präkelt, Emil Spiess, Martin Hänisch, ve



Görsel 4. Gerhard Bondzin, *Kızıl Bayrağın Yolu*, 30mx10,5 m, elektrostatik kaplama cam mozaik, Dresden Kültür Sarayı. Almanya (Bondzin, 1969)

Wolfgang Richter'ın da yer aldığı kolektifin deneysel yaklaşımıyla, elektrostatik kaplama yöntemiyle beton panellerin üzerine sabitlenen renkli cam parçalarının bir tür mozaik dizilimiyle formları oluşturduğu teknik, o dönem için oldukça yenilikçi olmanın ötesinde, bu büyüklükte uygulanmış olmasıyla esere ayrı bir nitelik katmıştır (Kober, 1987, s. 24). Yapının modern, işlevsel ve minimal süslemeli Uluslararası Üslup formuna karşın, bu anıtsal kompozisyon DAC yönetiminin kolektif ideolojiyi kalıcı bir görsel anlatımla yansıtmaya isteğini görünür kılmıştır (Fülscher, 2013, s. 294). *Kızıl Bayrağın Yolu* şehrin yaya akışını kesen konumu, Dresden'in simge eserlerinden olan ve dünyanın en büyük porselen duvar resmi olarak da bilinen *Prens Alayı* adlı Saksonya aristokrasinin sembollerinden sayılan tarihi yapıya karşı duruşuyla rejimin göstergesi olma işlevini görmüş; böylece kentin yeni toplumsal düzenini temsil eden bir karşılama alanı olarak anlam kazanmıştır (Schirmer, 1995, s. 196). Kamusal alanda ortak erişim ilkesini vurgulayan şeffaf mimari tasarım, sosyalist gerçekçi ifade gücünün baskın varlığıyla eserin kültürel ve politik önemini daha da pekiştirmiştir. Mimarlık, sanat ve kent planlaması ekseninde sosyalist anlatıyı süreklileştiren bu yapıt, sanat-mekân bütünlüğü anlamında yalnızca birlikte var olduğu kültür merkezini değil aynı zamanda Dresden'i de temsil etme ağırlığına ortak olmuş bir simge yapıt statüsündedir.

Duvar resmi, tarih boyunca insanlığın kültürel, dini ve sosyal ifadelerinin kalıcı bir aracı olarak işlev görmüştür. Ancak modernite sonrası dönemde, özellikle Batı'da, duvar resmi geleneksel değerlerinden uzaklaşarak postmodern sanat anlayışıyla yeniden şekillenmiştir. Geleneksel duvar resimleri, mimariyle bütünleşik, kalıcı ve anıtsal nitelikleriyle öne çıkarken, postmodern dönemde bu özellikler yerini kavramsal, geçici ve minimalist ifadelerle bırakmıştır. Bu dönüşüm, duvar resminin artık sadece bir mekânı süsleme aracı olmadığını, aynı zamanda sanatın toplumsal, politik ve bireysel sorgulamalarının bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, duvar resmi kavramı, geleneksel tekniklerin ötesine geçerek sokak sanatı, graffiti ve kentsel müdahaleler gibi yeni formlara evrilmiştir. Bu süreçte, sanatçılar artık mimariyle bütünleşik kalıcı eserler yaratmaktan ziyade, geçici ve kavramsal ifadelerle kamusal alanda etkileşim kurmayı tercih etmişlerdir. Bu durum, duvar resminin anlam ve bağlamının köklü bir değişime uğradığını ortaya koyar.

Bu değişimi örneklemek adına, çok bilinir olmaları nedeniyle de Banksy'nin eserleri gösterilebilir. Duvar resmi geleneğinden radikal bir kopuşu temsil eden Banksy'nin çalışmaları, geleneksel anlamdaki duvar resimlerinden farklı olarak



Görsel 5. Banksy, *Balonlu kız*, stencil grafitti, Waterloo Köprüsü, Londra (Banksy, 2002)

mimariyle bütünleşme ve kalıcılık kaygısı taşımaz; daha çok anlık etki yaratmayı ve izleyiciyi düşünmeye sevk etmeyi amaçlar. Örneğin *Balonlu Kız* adlı eser, duvar resmi olarak adlandırılıyor olsa da geleneksel duvar resmi anlayışından tamamen uzaklaşarak geçicilik, ironi ve kavramsal yorum gibi postmodern öğeleri vurgular (akt. Hattenstone, 2003) (Görsel 5). Resimdeki kızın balonu yakalamaya mı çalıştığı yoksa elinden bırakıp uzaklaşmasını mı seyrettiği sorusunu cevaplamak izleyiciye bırakılmıştır. Eserdeki tek renkli unsur olan kırmızı balon, çocukluk ve özgürlük gibi temaları sembolize ederken, izleyiciye kayıp, umut ve masumiyet üzerine düşündürücü bir alan açar.

Sanat-mekân dinamikleri içinde duvar resmi alanının, anıtsal ölçeği ve kamusal erişilebilirliğiyle öne çıkan benzersiz konumunun altını tekrar çizmek gerekir. Duvar resimleri, sanatçılara geniş kitlelerle yankı uyandıran görsel açıdan çarpıcı eserler yaratma olanağı sunmuştur. Mimari ile bütünleşik tasarımlar olarak bulundukları çevrede kalıcı bir iz bırakmaları ve hatta bazen kentsel peyzajları biçimlendirme rollerinin toplumun kültürel ve görsel kimliğine özel bileşenler olarak eklenmiş olmaları, duvar resimlerini geçici veya galeri odaklı sanat biçimlerinden ayırır. Ancak, duvar resmi ile mimari arasındaki bu geleneksel sinerji, inşaat teknolojilerindeki gelişmelerin işbirliğine dayalı zanaatkârlıktan çok, hızlı ve modüler uygulamaları önceliklendirmesiyle giderek aşınmıştır. Diğer taraftan da postmodern sanatın paradigmaları sanat-mekân ilişkisinde mimari işlevselliği geri plana iterek daha çok kavramsal veya performatif unsurları öne çıkaran ortam odaklı veya mekâna özgü sanat gibi yaklaşımlara yönelmiştir. Sonuç olarak, günümüzde duvar resminin inşa edilmiş mekânlarla olan işlevsel ve sembolik bütünlüğe dayanan tarihsel rolünün büyük ölçüde belirsizleştiğini; yalnızca az karşılaşılan niş veya anakronik projelerde varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Ortam Odaklı Sanat

Ortam odaklı sanat adlandırması, sanat ile mekân arasındaki daha akışkan ve çoğu zaman geçici ilişkiyi temsil eder. Bu sanat biçimi, 20. yüzyılın sonlarında sanayileşme, kentleşme ve ekolojik bozulma bağlamında çevre sorunlarına yönelik artan farkındalığı yansıtır. Doğal, sosyal veya kentsel ortamla doğrudan

etkileşim kuran ortam odaklı sanat, izleyicinin çevresini algılayışını sorgulayan yerleştirmeler, arazi sanatı veya müdahaleler içerir. Kastner ve Wallis (2001), *Land and Environmental Art (Arazi ve Çevresel Sanat)* adlı eserlerinde, çevresel sanatın kapsamını belirlemeye çalışırken bu çabanın doğası gereği "kaygan bir zeminde" (s. 12) olduğunu vurgulamaktadırlar. Onlara göre, arazi ve çevresel sanat geniş bir yelpazeye yayılır: doğal malzemelerle yeni biçimler oluşturan veya manzara algımızı dönüştüren mekâna özgü heykeller, doğal ortama yapay nesneler ekleyen projeler, zamanla sınırlı bireysel performanslar ve toplumsal farkındalık yaratmayı amaçlayan kolektif müdahaleler bu kapsamdadır. Bu tanımdan anlaşılacağı gibi çevresel sanat, sanat ile çevre arasındaki etkileşim fikrinden yola çıkar ve bu bağlamda *ortam odaklı sanat* terimiyle eşanlamlı kullanılabilir. Örneğin, Andy Goldsworthy'nin yaprak, buz veya taşlarla oluşturduğu geçici yerleştirmeler, doğal süreçlerle yok olarak izleyicide geçicilik ve ölümlülük hissi uyandırır. Bu tür eserler, sanatın çevreyle kurduğu diyalogu vurgularken, aynı zamanda izleyicinin mekânla olan ilişkisini yeniden düşünmeye zorlar (Thornes, 2008, s. 404).



Görsel 6. Andy Goldsworthy, *Kuzeye Dokunmak*, Kuzey Kutbu (Goldsworthy, 1989)

Andy Goldsworthy'nin (1989) *Kuzeye Dokunmak* adlı eseri, geçicilik ve insan-doğa ilişkisini konu alan temel temaları barındıran bir yapıt olarak öne çıkar (Görsel 6). Proje, buzulların hızla erimesinin iklim değişikliği açısından önemine dair bir öngörüdür. Kuzey Kutbu'nda Inuit sanatçı Looty Pijamini'nin yardımıyla kurulan dört dairesel kar ve buz heykelden oluşan eserle ilgili "hiç kimseye ait değil, yaptığım her şey yakında yok olacak" (akt. Parsons, 2022) ifadesini kullanan Goldsworthy *yaratım* sürecinin bir parçası olarak *yokolma* sürecini kucaklama felsefesini yansıtmıştır.

Kastner ve Wallis'in (2001) de belirttiği gibi, ortam odaklı sanatın temel ayırıcı özelliği *geçiciliktir*. Bu tür eserler, kısa süreli varlık göstermek üzere tasarlanır; zamanla ya doğal süreçlerle bozulur ya da konsept gereği kasıtlı olarak kaldırılır. Bu durum, onları duvar resimleri gibi mimariyle bütünleşik ve kalıcı sanat formlarından keskin bir şekilde ayırır. Dolayısıyla, ortam odaklı sanatın mekân-sanat ilişkisi bağlamındaki temel vurgusu, kalıcılık değil, *etkileşim ve süreç* üzerinedir. Ortam odaklı sanat eserleri genellikle kısa süreli varlık göstermek üzere tasarlanır ve zamanla ya doğal olarak bozulur ya da eserin konsepti gereği kaldırılır.



Görsel 7. Christo ve Jeanne-Claude, *Kapılar*, Central Park, New York City (Christo ve Jeanne-Claude, 1979)



Görsel 8. Christo ve Jeanne-Claude, *Çevrelenmiş Adalar*, Biscayne Körfezi, (Christo ve Jeanne-Claude, 1983)

Ortam odaklı sanat eserleri genellikle mekânla doğrudan etkileşim hâlinindedir ve bu etkileşim, izleyiciye yeni bir perspektif kazandırmayı amaçlar. Christo ve Jeanne-Claude'un *Kapılar* (2005) ve *Çevrelenmiş Adalar* (1983) gibi eserleri, bu tür sanata doğru bir örnek teşkil eder. *Kapılar*, New York Central Park'a yerleştirilen binlerce parlak turuncu kapıyla izleyicilere çevrelerini farklı bir gözle deneyimleme fırsatı sunmuştur (Görsel 7). Aynı şekilde, *Surrounded Islands* projesi, Miami'deki adaları parlak pembe kumaşlarla sararak hem doğal çevreyi estetik açıdan dönüştürmüş hem de geçicilik ve insanın çevre üzerindeki etkisi üzerine düşünmeye davet etmiştir (Thornes, 2008, s. 402) (Görsel 8). Ünlü ikilinin *paketlediği* çok sayıda eserde olduğu gibi, *Çevrelenmiş Adalar* da sanat-mekân ilişkisinde ortam odaklılık grubunu çok iyi ifade eden bir çalışma olarak okunabilir. Mekânla bağ vardır ancak ilişki geçici ve değişikliğe açıktır. Christo'nun "Jeanne-Claude ve ben, mekânı ödünç alır ve orada sadece birkaç gün boyunca nazik bir rahatsızlık yaratırız. Ortaya çıktıklarında, bu eserler sorumsuzluğun muazzam özgürlüğünü taşır" (akt. Turner, 2009) ifadesinden anlaşıldığı üzere, bu eserlerle mekânı işle ya da işi mekânla dönüştürmek değil, mekânı sadece iş/performans için bir sahne olarak kullanmak amaçlanmıştır.

Ortam odaklı sanat, ekolojik ve sosyal kaygıları ön plana çıkarmasıyla da dikkat çeker. Sanatçılar, bu eserler aracılığıyla izleyiciyi sadece bir gözlemci olarak bırakmaz; aynı zamanda çevre ile doğrudan bir etkileşim içine sokar. Örneğin, Robert Smithson'un *Sarmal Dalgakıran* adlı eseri, doğa ile bütünleşen büyük bir

arazi sanatı örneğidir ve doğanın sürekli değişen yapısıyla birlikte sanat eserinin de zamanla nasıl değiştiğini gösterir (Kaye, 2000). Aynı zamanda, bu tür eserler doğal kaynakların sömürüsü, iklim değişikliği ve kirlilik gibi çağdaş çevresel sorunlara karşı farkındalık yaratmak için kullanılır. Smithson da bu çalışmanın insan eliyle zarar görmüş bir ekosistemin estetik bir kaygıdan ziyade, anlam ve sonuç odaklı olarak nasıl iyileştirilebileceğini gösterdiğini ifade etmiştir (akt. Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 57). Sanatın bu bağlamda bir aktivizm aracı olarak kullanılması, sanatın politik ve sosyal bir platform olma niteliğini pekiştirir (Gökova, 2021).

Ortam odaklılık, modern sanatın eleştirel kullanımının bir türeği olarak günümüzde sanatın yeni anlatım dillerinden biri olmuştur. Dada'nın sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmak ve *sanat karşıtı* bir tavır sergilemek fikri doğrultusunda, sınırları yok etme anlayışı, sanatın galeri mekânı dışına çıkması ve yaşamın bir parçası haline gelmesi düşüncesine evrilerek, çevresel sanat ve arazi sanatı gibi akımların ortaya çıkmasını da tetiklemiş, sanatın yalnızca bir estetik nesne olarak görülmesi yerine, toplumsal ve çevresel gerçekliklerle daha doğrudan bir ilişki kurma çabasının örneklerini ortaya çıkarmıştır (Vargün, 2021, s. 59). Bu bağlamda, ortam odaklı sanatın temel özelliklerinden biri olan geçicilik, eserlerin sadece çevre ile etkileşimine değil, aynı zamanda toplum üzerindeki geçici etkilerine de odaklanmaktadır. Bu nedenle bu tür eserler, çevresel ve sosyal meselelerin sanatsal bir ifadeye dönüştüğü önemli bir platform yaratır. Bu adlandırmanın çerçevesini çizerken, bu kapsamda anılan sanat eserlerinin mekanla olan bağının değişken olduğunu, benzer yapıda olmak kaydıyla farklı mekanlarda anlam kaybı yaşamadan tekrar edilebildiklerini vurgulamak gerekir. Bu nedenle ortam odaklı sanat eserlerinin mekanla olan ilişkisinde bir karşılıklı bağımlılık zorunluluğu olmadığı söylenebilir ve bu durum bu grubu mekâna özgü sanat eserlerinden ayırır.

Mekâna Özgü Sanat

Mekâna özgü sanat, belirli bir mekân için tasarlanan ve mekânın fiziksel, tarihsel ve sosyal özelliklerini eserinin ayrılmaz bir parçası haline getiren bir sanat yaklaşımıdır. İngilizcede *site-specific art* olarak anılan bu kavram, eserin anlam ve biçiminin ortaya çıktığı yerden bağımsız düşünülmemeyeceğini vurgular. Sanat tarihinde bu adlandırma, 1970'lerin ortalarında kamusal alanlar için büyük ölçekli eserler üreten Patricia Johanson, Dennis Oppenheim ve Athena Tacha gibi heykeltıraşlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Howett, 1977, s.39). 1977 yılında mimarlık eleştirmeni Catherine Howett ile sanat eleştirmeni Lucy Lippard, bu yeni yönelimi ayrı bir sanat hareketi olarak

tanımlayan ilk kişiler arasındadır (Irwin, 1985). Kaliforniyalı sanatçı Robert Irwin de 1980'lerde mekâna özgü sanat yaklaşımını geliştirmiş ve terimin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Bu karşılıklı etkileşimin doğasının çözümlenmesine yönelik önemli bir bakış açısı, sanat tarihçi Nick Kaye'in (2000) de savunduğu göstergebilimsel yaklaşımıdır. Buna göre bir sanat eserini *okumak* (göstergesini çözümlemek), o eserin yer aldığı mekânın özellikleriyle iç içe bir süreçtir. Göstergebilim teorisi, bir işaret *okumanın* o işaretin yerini belirlemek, onu belirli bir sistem içinde konumlandırmak olduğunu savunur. Dolayısıyla, bir mekâna özgü sanat eseri, mekânında politik, estetik ve sosyal söylemlerle nasıl bir ilişki kurduğuna bağlı olarak anlam kazanır. Roland Barthes da göstergebilimsel süreçlerde *mitlerin* ve *ikonların* mekânsal bağlamda nasıl yeniden yapılandığını incelemiştir. Barthes'a (2016) göre bir işaret, mekânla kurduğu ilişkide, o mekânın sembolik anlamlarını devreye sokarak daha geniş bir anlam üretir. Mekâna özgü sanat eseri, sergilendiği mekânda o mekânın tarihsel ve sosyal anlamlarını da yansıtarak izleyiciye ulaşır ve mekânın göstergeleriyle etkileşime girer. Bu etkileşim, eserin anlamının sadece biçimsel özelliklerinden değil, bulunduğu ortamla olan dinamik bağından türetildiğini gösterir (Kwon, 2004).

Greimas'ın (1983) göstergebilimsel modeline göre de anlam üretiminde işaretin yer aldığı çevre ya da mekân ile etkileşimi, işaretin bir *anlam yapısı* oluşturmaya katkıda bulunur. Greimas'ın bu anlam üretim sürecine dair modeli, sanat eserlerinin mekânda konumlandıklarında nasıl farklı anlamlar edinebildiklerini açıklar. İzleyicinin eseri mekânsal bağlamda deneyimlemesi, sanat eserinin anlamını zenginleştirir ve onun farklı düzlemlerde algılanmasına olanak tanır. Kısacası mekân, sanat eserinin nötr bir fonu değil, aksine eserin sunduğu anlam katmanlarını derinleştiren ve izleyiciyle kurduğu iletişimi biçimlendiren aktif bir bileşendir.

Michel Foucault'nun mekân kavramına dair çalışmalarının da bir sanat eserinin mekânla olan ilişkisini anlamak için göstergebilimsel bir çerçeve sunduğu söylenebilir. Foucault (1986), mekânın yalnızca fiziksel bir çevre olmadığını, aynı zamanda bir *güç alanı* ve sembolik bir düzenleme olarak işlediğini vurgular (s. 24). Ona göre mekân, bireyler ve toplumlar üzerindeki kontrol mekanizmalarını şekillendiren temel bir unsurdur ve sanat eserleri, bu düzenlemelerle farklı düzeylerde etkileşime girebilir (akt. Radtke, 2024, s. 36). Radtke'ye (2024) göre *heterotopik mekân* kavramı, mekânın alternatif ve karşıt anlam katmanları oluşturabilen çok katmanlı yapısını tanımlar ve özellikle

kentsel alanlarda sanatın nasıl konumlandırıldığına dair önemli bir düşünsel çerçeve sunarak mekâna özgü sanat eserlerinin yalnızca bir mekânda sergilenen objeler olmadığını, aynı zamanda bu mekânlarla aktif bir anlam üretimi sürecine girdiklerini de açıklar (s. 40). Umberto Eco da (2001) bir sanat eserinin, yalnızca kendi gösterge sistemine dayalı olarak değil, aynı zamanda içinde bulunduğu mekânın sembolik ve toplumsal anlamlarıyla da okunması gerektiğini vurgular. Sanat eserinin sergilendiği mekân, izleyiciye sunulan işaretlerin yorumlanmasını etkiler ve eserin anlamını belirleyen temel unsurlardan biri haline gelir. Bu bağlamda göstergebilimsel teorinin, *mekâna özgü sanatın* mekânı ve sanat eserini birbirine bağlayan süreçlerine kavramsal bir altyapı oluşturduğu söylenebilir.

Miwon Kwon mekâna-özgü sanatı, fenomenolojik, kurumsal ve söylemsel başlıklar altında inceler. Kwon (2004), bu kategorilerin lineer bir gelişim izlemediğini belirtse de kavramın başlangıcını 1960'lar sonu ve 1970'lerin başındaki minimalizme dayandırır; özellikle minimalist heykel bağlamında, mekân ile yapıt arasında "kaçınılmaz ve bölünmez bir ilişki" (s. 12) kurulduğunu ve yapıtın tamamlanması için izleyicinin fiziksel olarak orada bulunmasının şart olduğunu ifade eder. Richard Serra, Robert Smithson ve Michael Heizer gibi sanatçılar eserlerin bulundukları yerlerden ayrılamayacak şekilde yaratılmasını amaçlamış, sanatın metalaştırılmasına ve taşınabilirliğine meydan okumuşlardır.



Görsel 9. Richard Serra, *Eğik Yay*, 37x3,7 m, çelik plaka, New York Federal Plaza (Serra, 1981)

Mekâna özgü sanat, doğası gereği yaratıldığı mekâna bağlıdır ve anlamı çoğu zaman mekânın fiziksel, tarihsel veya kültürel özelliklerinden kaynaklanır. Ortam odaklı sanatın aksine, mekâna özgülük sanat eseri ile mekânın karşılıklı bağımlılığı ile tanımlanır: Mekânı olmadan taşınamaz; taşındığında anlamını ve bağlamını kaybeder. Daniel Buren'e (akt. Yılmaz, 2009, s. 330).göre de suyun içine girdiği kabın şeklini alması gibi, bir sanat eseri de ait olduğu mekânın şeklini alarak anlam kazanır yani kurulan anlam o mekâna özgüdür. Buren *yer için yapıt* yaratmak düşüncesini, "yapıt mekân olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır" sözleri ile özetler (akt. Madra, 1989, s. 4).

Bir mekâna özgü eser yaratılırken sanatçı, yapıtının fiziksel ve toplumsal çevresiyle kuracağı ilişkiyi özellikle tasarlar (Kaye, 2000, s. 25). Kimi sanatçılar, eseri çevreyle *bütünleştirerek* uyumlu bir sahne oluşturmayı amaçlarken kimileriye, mekâna *müdahaleci*

bir yaklaşım izler. Rosalyn Deutsche'nin (akt. Kwon, 2004, s. 82) belirttiği üzere, kamusal mekâna özgü sanat iki farklı stratejiyle öne çıkar: Birinci strateji *asimilatif* (entegre edici) olup mevcut kentsel düzeni pekiştirir; ikincisi ise mekânsal akışı kesintiye uğratan ve eleştirel gerilim yaratan *bozucu* müdahaleler içerir. Örneğin, Anish Kapoor'un Chicago'da yer alan *Bulut Kapısı* (2004) heykeli, tasarımından itibaren şehrin gökdelenlerini, gökyüzünü ve kamusal alanı yansıtacak şekilde uyum gözetmiş; sonuçta eser çevresine *dostça* bir bütünleşmeyle dahil olmuştur. *Bozuculuk* anlamında mekâna özgü sanatın en ünlü örneklerinden biri New York'taki Federal Plaza'ya 1981'de yerleştirilen Richard Serra'nın devasa çelik heykeli *Eğik Yay*'dır (Görsel 9). Bu heykel, yaya trafiğinin akışını bozmak ve kamusal alanda fiziksel ve psikolojik bir bariyer oluşturmak amacıyla tasarlanmıştır. Eser, kamuoyunda yoğun tartışmalara ve yasal savaflara neden olmuş, sonunda 1989'da kaldırılmıştır (Kelly, 1994, s. 17). Serra (1994, s. 194) "eseri taşımak, onu yok etmek demektir" diyerek eserin yalnızca o mekân için tasarlandığını ve taşınma ile eserin varlığının sona ereceğini söyleyerek buna engel olmaya çalışmıştır. Çünkü bu tür bir sanat eseri, bulunduğu mekânın özellikleri ve izleyici ile kurduğu etkileşim yoluyla anlamını bulur. Eser, fiziksel bir yerle ilişkili olarak belirli anlamlar ve nitelikler kazanır ve bu ilişki bozulduğunda eser başka bir şeye dönüşür (Crimp, 1993, s. 152).

Mekâna özgü sanat, çoğu zaman kurulduğu mekânın tarihi, politik veya sosyal dinamikleriyle etkileşime girer. Maya Lin'in *Vietnam Gazileri Anıtı* eseri, mekâna özgü sanatın en güçlü örneklerinden biridir (Görsel 10). Washington, D.C.'deki National Mall'da bulunan bu reflekte siyah granit duvar, 8 dönümlük bir arazi düzenlemesinin odak noktasını oluşturur. İzleyicileri hem savaşta hayatını kaybeden askerlerin granit plakalara oyulmuş isimleriyle hem de kendi yansımalarıyla etkileşime geçmeye davet eder. Anıtın anlamı, ulusun başkentinin kalbinde yer almasıyla derinleşir; bu da eseri mekânından



Görsel 10. Maya Lin, *Vietnam Gazileri Anıtı*, iki adet 75.21 m uzunlukta granit kaplı beton duvar. National Mall. Washington. ABD (Lin. 1982)

ayrılmaz kılar (Miles, 1997, s. 81). Bu eser kültürel anlamda zaman ve toplumsal bağlam değiştikçe eserin farklı perspektiften değerlendirilmesi durumuna da işaret eder (Kelly, 1994, s. 19). Lin'in *Vietnam Gazileri Anıtı* ziyarete açıldığı 1982 yılında, epik bir savaş anıtı bekleyenlerce fazla sade olmakla eleştirilmişken, zaman geçtikçe Vietnam savaşının toplumsal hafızada yasla özdeşleşmesiyle, kaybedilenlerin anılarına ev sahipliği yapan güçlü bir keder ve saygı mekânı olarak kabul görmüştür (Kelly, 1994, s. 18).



Görsel 11. James Turrell, *Roden Krateri*, büyük ölçekli arazi enstalasyonu, Painted Desert, Kuzey Arizona (Turrell, 1979-2025)

Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi mekâna özgü sanat eserlerinin büyük bölümü her ne kadar mekânlarıyla bütünleşmiş ve taşınamaz olsalar da gerçekte benzer çevresel koşulları sağlayan farklı konumlarda da yerleştirilmiş olabilirlerdi. Bu noktada James Turrell'in *Roden Krateri* adlı eseri, Arizona çölündeki sönmüş bir volkanik kraterin içine yerleştirilmiş anıtsal bir mekâna özgü çalışma olarak, yer aldığı mekânın *spesifik* coğrafi, doğal ve atmosferik özelliklerine has, gerçek anlamda *in situ* bir örnek olarak nitelendirilebilir (Görsel 11). Eser, doğal çevreyi ışık, mekân ve zaman deneyimini dönüştüren bir alan hâline getirir. *Roden Krateri*, gökyüzü ve doğal ışıkla etkileşim içinde çalışır; gün boyunca ve mevsimsel olarak değişen ışık koşulları, izleyicinin mekânda farklı zaman dilimlerinde deneyimleyeceği fiziki görsel efektler yaratır. Turrell, doğanın kendisini bir sanat malzemesi olarak kullanarak,

krateri, izleyicinin gökyüzüne ve ışığın mekânsal etkilerine odaklanmasını sağlayan bir optik araç düzeneğine dönüştürmüştür. İzleyici ile çevre arasındaki etkileşim, eserin deneyiminin temelini oluşturur ve anlamı mekânından ayrılmaz (De Rosa, 2016, ss. 346-348). *Roden Krateri*, mekâna özgü sanatın yalnızca yer aldığı mekânla anlam kazandığını ve başka bir yere taşınamayacağını vurgulayan önemli bir projedir.

Miwon Kwon'un (2004) ifadesiyle, mekâna özgü sanat pratikleri, geç kapitalizmin koşullarında mekân ile kimlik arasındaki oynak ilişkinin karmaşık bir anlatısı gibidir (s. 8). Bu ilişki, durağan değil canlıdır; tıpkı yaşayan bir organizma gibi değişir ve adaptasyon gösterir. Sonuç olarak mekâna özgü sanat

adlandırmasının, sanat eseri, yer ve zaman olgularının ayrılmaz bir üçgen oluşturduğu durumları ifade etmekte kullanıldığı söylenebilir.

Mekanla İlişkili Sanatta Gri Alanlar

Metnin bu noktasına kadar mekân-sanat simbiyozunun iç sınırları belirginleştirilmeye çalışılmış olsa da günümüz küresel sanat dünyasında özel alanlar tanımlamak, sanatın kavramsal ve biçimsel evreni içine duvarlar örmeye çalışmak ya da katı manifestolar yazmak, gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Günümüz sanatının akışkan yapısı, mekân sanat ilişkisinde de duvar resmi, ortam odaklı sanat ve mekâna özgü sanat gibi gruplamalar arasında geniş gri alanlar oluşturmuş durumdadır. Çağdaş sanatçılar, bu kategoriler arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak mekân, çevre ve toplumsal bağlamın farklı yönleriyle etkileşime geçen eserler yaratmaktadır. Örneğin, Daniel Buren'in 1970'lerdeki *Renkler/Biçimler* adlı çalışmaları, galeri duvarlarına yerleştirdiği dikey şeritlerle *beyaz küpün* ideolojik tarafsızlığını sorgularken, izleyiciyi mekânın politik kodlarını okumaya zorlamıştır. Benzer şekilde, Mierle Laderman Ukeles'in *Bakım Sanatı* (1973) serisi, müze mekânlarını temizlik ve bakım emeği üzerinden yeniden tanımlayarak toplumsal cinsiyet rollerini görünür kılmıştır (Kwon, 1997, ss. 35, 36). Bu pratikler, sanatın mekânla ilişkisini salt estetik bir mesele olmaktan çıkarıp politik bir eyleme dönüştürür. Bu çalışmanın amacı olan, terimler arasındaki farkları daha görünür kılmak, sanat biçimlerinin mekânla nasıl etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin izleyicinin deneyimini nasıl şekillendirdiğini anlamak yoluna bağlı kalarak bir yandan da sınır geçişlerindeki gri alanlar ifadesinin karşılık bulduğu birbirlerinden oldukça farklı amaçlarla, farklı dönemlerde ve farklı mekanlarda oluşturulmuş Robert Smithson'un *Sarmal Dalgakıran* ve Jeff Koons'un *Köpekçik* adlı eserlerinin kalıcılık bağlamındaki kesişimlerini irdelemek, mekân-sanat ilişkisindeki çeşitliliği göstermek adına faydalı olabilir.

Robert Smithson'un (1970) *Sarmal Dalgakıran* adlı yerleştirmesi hem ortam odaklı hem de mekâna özgü sanat olarak değerlendirilebilecek olsa da doğal çevreyle olan derin etkileşimi, onun ortam odaklı yönüne dikkat çeker. 6,650 ton bazalt kaya ve topraktan inşa edilen bu büyük ölçekli arazi sanatı, Utah'daki Büyük Tuz Gölü'ne doğru kıvrılarak ilerler (Kaye, 2000, s. 96). Smithson'un eseri, göldeki su seviyeleri, erozyon ve çevresel faktörlerle zamanla değişmiş ve geçicilik okumasını doğrulayan bir süreç sonunda ilk halinden bambaşka bir görüntüye bürünmüştür. Yıllar boyu tamamen sular altında kalmakla, suların tamamen çekilmesiyle bir tuz çölü yerleştirmesine dönüşmek arasında gidip

gelen *dalgakıran*, sonunda gölün kısmen kurumması ile mekânı tarafından terkedilmiş bir eser kalıntısı olarak varlığını sürdürmektedir (Görsel 12). Bu kalıcılık perspektifinden bakıldığında eserin sanat-doğa-zaman arasında kurduğu bağların ayırıcı bir özellik olarak dikkat çektiği görülür; eser – mekan ikilisinin yapısı ve karakteri sürekli değişime uğruyor olsa da ikilinin karşılıklı bağımlılık vasıflarını koruyor olmaları sebebiyle, *Sarmal Dalgakıran*'ı mekana özgü sanat eserleri anlamında fazla benzeri olmayan, özel bir alanda sınıflandırmak doğru olacaktır.



Görsel 12. Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 2002 yılı (solda) ve 2022 yılı (sağda), 6,650 ton bazalt kaya ve toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah (Smithson, 1970)

Sanat eserinin mekânla kurduğu karşılıklı bağımlılığın ortaya çıkması bazen ne sanatçının amacı ne eserin biçimsel nitelikleri ne de mekânın kültürel değeri ile açıklanabilir. Bazen izleyiciler de bir eseri belirli bir mekânla özdeşleştirerek ona yeni bir anlam katabilirler. Mekâna özgü sanat eserleri ile çevreleri arasındaki ilişki, tek yönlü bir uyumdan ziyade karşılıklı bir dönüşüm süreci olarak görülebilir. Bir yandan sanat eseri, konumlandığı yerin algısını ve işlevini değiştirebilir; diğer yandan mekânın tarihsel ve sosyal bağlamı da eserin yorumunu dönüştürür. Lucy Lippard (1997), sanatçıların “bir yere ait gizli bağlantıları görünür kılma” (s. 72) gücüne sahip olduğunu belirtmektedir. Ona göre iyi bir mekâna özgü eser, bulunduğu yerin farklı katmanlardaki anlamlarını ortaya çıkararak izleyiciyi mekâna dair yeni bir farkındalığa ulaştırır. Bu anlamda, mekânın kimliği ile eserin kimliği zamanla iç içe geçebilir.

Diğer taraftan, başlangıçta herhangi bir mekâna yerleştirilebilecek şekilde tasarlanmış sanat eserleri, zamanla bulundukları mekânın sembolü haline gelebilir. Örneğin Eifel Kulesi, 1889 Dünya Fuarı için geçici bir yapı olarak tasarlanmış ve inşaatı sırasında Fransa'nın *sanatsal onuruna hakaret* ve *çirkinlik* abidesi olarak nitelendirilmiştir. Ancak zamanla, *evrensel bir mit* haline

gelerek Paris'in ve *modernitenin* sembolüne dönüşmüştür (Barthes, 1997, s. 7). Benzer şekilde 1923'te bir gayrimenkul reklamı için dikilen *Hollywood* yazısı, bugün ABD film endüstrisinin ve Los Angeles şehrinin akla gelen ilk sembolüdür. Bu bağlamda mekanla bağı zamanla oluşmuş sanat eseri örneklerinden biri, 1997'de Mimar Frank Gehry'nin titanyum, cam ve taş gibi



Görsel 13. Jeff Koons, *Köpekçik*. metal iskelet üzerine toprak ve çiçekler. 1240x1240 x 820 cm, Guggenheim Müzesi Bilbao (Koons, 1997)

katı malzemelerle yarattığı ve postmodern mimarinin gösterge eserlerinden olan Bilbao Guggenheim Müzesi'nin önüne, geçici bir sergi için yerleştirilen Jeff Koons'un çiçeklerden yapılmış *Köpekçik* adlı dev köpek heykelidir (Görsel 13). Başlangıçta kitsch ve uyumsuz bir *ek* olarak eleştirilen *Köpekçik*, günümüzde Bilbao şehrinin en önemli çekim noktası haline gelmiş olan Guggenheim Müzesi'nin avlusuna kalıcı olarak eklenmeyi başarmış ve ziyaretçiler açısından mekânın bütünleyici bir ögesi olarak kabul görmüş durumdadır (Stone, 2016). Bu dönüşüm kamusal etkileşimin bir sanat eserinin mekânıyla ilişkisini yeniden şekillendirdiği dinamik süreci örnekler.

Mekanla ilişkili sanatta gri alanlar başlığı altına eklenebilecek sayısız çalışma olduğunu belirtmek gerekir. Sanat-mekân birlikteliğinin söz konusu olduğu pek çok eserde, sanat eseri yalnızca bir mekânın fiziksel koşullarına bağlı kalmayıp, farklı çevresel etmenler nedeniyle kurulumdan kalan bağlarından *özgürleşmiştir*. Günümüzde, kalıcılık, süreklilik, kesinlik ve topraklanma gibi nitelikler sanatsal olarak gerici, dolayısıyla politik olarak şüpheli kabul edilirken; belirsizlik, istikrarsızlık, muğlaklık ve geçicilik, önde gelen, politik olarak ilerici bir sanatsal pratiğin arzu edilen özellikleri olarak benimsenmektedir (Kwon, 2004, s. 160). Bu tür örnekler, Miwon Kwon'ın *mekânsal özgüllüğün akışkanlığı* kavramını somutlaştırmaktadır; bazı sanat eserleri, bulundukları bağlamla kurdukları etkileşim sayesinde yalnızca fiziksel sınırları aşmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve kültürel kodlar aracılığıyla yeniden biçim kazanır. Geçicilikten kalıcılığa uzanan bu süreç, sanatın mekânla kurduğu ilişkinin statik bir durumdan ziyade, sürekli değişen, dinamik bir ilişki alanı olduğunu ortaya koyar.

Sonuç

Bu çalışma, duvar resmi, ortam odaklı sanat ve mekâna özgü sanat kavramlarının mekânla ilişki kurma biçimlerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek literatürdeki kavramsal belirsizlikleri ve kapsam karışıklıklarını gidermeyi amaçlamıştır. Çalışmada, bu üç sanat türünün mekânla etkileşim biçimlerini daha iyi anlamayı sağlayacak kuramsal çerçeveler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Yapılan nitel araştırmalar sonucu elde edilen bulgular ve bunların analizleri sonucunda tespit edilen ayırıcı unsurlar şöyle sıralanabilir: *Duvar resmi* kalıcılığı ve mimariyle bütünleşmesiyle karakterize edilir; bu eserler bulundukları çevrenin ayrılmaz parçaları hâline gelerek mekâna kalıcı bir kimlik kazandırır ve izleyiciye sürekli bir görsel deneyim sunar. *Ortam odaklı sanat* ise aksine, geçiciliği ve süreç odaklı olmasıyla öne çıkar; doğa ya da kentsel çevreye doğrudan müdahale eden bu tür sanat eserleri, zamanla dönüşen ya da yok olan dinamik bir diyaloga sahiptir ve izleyicide çevreye, doğaya ve zamana dair bir farkındalık yaratır. *Mekâna özgü sanat* eserleri ise anlamını ve biçimini sergilendikleri mekânın fiziksel, tarihsel ve sosyal bağlamıyla sıkı sıkıya ilişkilendirir. Sanat eseri ve mekân arasında karşılıklı bir bağımlılık vardır; mekân esere anlam katar ve aynı zamanda eser de mekânın algısını ve deneyimini dönüştürür. Bu karşılıklı etkileşim sayesinde mekân, sanat eserinin anlamının aktif bir bileşeni hâline gelir.

Belirlenen bu kavramsal ayrımlar, sanat eserlerinin yaratım ve sergilenme süreçlerinde de açıkça gözlemlenir. Duvar resmi üreten sanatçılar genellikle mimari ile uyumlu, kalıcı bir eser ortaya koyma sürecine odaklanırken, ortam odaklı sanatçılar, geçici materyaller kullanarak ve doğal süreçlerle iş birliği içinde yaratıcı, süreç odaklı bir yaklaşım benimser. Mekâna özgü sanatçıların ise her proje için kapsamlı mekân araştırmaları yaparak, mekânın kimliğine özel ve bağlama duyarlı tasarımlar geliştirmeleri gerekmektedir.

Tüm bu bulgular bir arada değerlendirildiğinde, sanat ve mekân arasındaki ilişkinin durağan bir arka plan değil, çok katmanlı ve sürekli değişen dinamik bir müzakere süreci olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuç, sanat-mekân etkileşimlerini statik olarak değil, sürekli değişen ve gelişen ilişkiler olarak değerlendiren Kwon'un (2004) ve mekânın anlam üretimindeki önemini vurgulayan Lippard'ın (1997) görüşleriyle de paralellik göstermektedir. Bu çalışma, sanatta mekâna ilişkin kavramsal netliği arttırarak, ilgili sanat pratiği

ve araştırmaları için kolay anlaşılır, tutarlı ve geniş kapsamlı bir teorik temel sağlamaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, makalenin değerlendirme sürecindeki değerli yorumları ve önerileri dolayısıyla isimsiz hakemlere ve editöre içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, kaynak taraması, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, denetim: OĞUZ, E. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Anreus, A., Greeley, L., ve Folgarait, L. (2012). *Mexican muralism: A critical history*. University of California Press.
- Arnold, D. (1999). *Temples of the last pharaohs*. Oxford University Press.
- Aydın, İ. ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), ss. 53-78.
- Barthes, R. (1997). *The Eiffel Tower and other mythologies*. University of California Press.
- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. M. ve S. Rifat). Yapı Kredi Yayınları.
- Brose, T. (2019). The path of the red flag. A mural in the Dresden Kulturpalast tells German history. *Christ in der Gegenwart*, 71, s. 514.
- Caviness, M. H. (1993). *Visualizing women in the Middle Ages: Sight, spectacle, and scopic economy*. University of Pennsylvania Press.
- Clottes, J. (2008). *Cave art*. Phaidon Press.
- Cockcroft, E. S. (1993). *Mexican muralists in the United States*. UNM Press.
- Crimp, D. (1993). *On the museum's ruins*. MIT Press.

- De Rosa, A. (2016). Geometries of light: Representing James Turrell's artworks. *Geometrias & Graphica Proceedings*, Aprod, ss. 343-354.
- Dora, A. (1999). Diego Rivera and the left: The destruction and recreation of the Rockefeller Center mural. *Left History*, 6(1), ss. 57-75.
- Droste, M. (2002). *Bauhaus, 1919-1933*. Taschen.
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt* (P. Savaş, Çev.). Can Yayınları.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), ss. 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Fülscher, C. (2013). Der Weg der Roten Fahne. Art in correlation to architecture, urban planning and policy. *Journal of Architecture and Urbanism*, 37(4), ss. 292-300.
- Gökova, H. (2021). Duvar resmi uygulamalarında yüzeye dönük görsel çözümler. *Akademik Sanat*, 13, ss. 1-13.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: An attempt at a method*. University of Nebraska Press.
- Hattenstone, S. (2003, 17 Temmuz). Something to spray: Banksy röportajı. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/artsfeatures.features>
- Howett, C. (1977). New directions in environmental art. *Landscape Architecture Magazine*, 67(1), ss. 38-46. <https://www.jstor.org/stable/44666467>
- Irwin, R. (1985). *Being and circumstance: Notes toward a conditional art*. Lapis Press.
- Johnson, J. R. (1964). *The Radiance of Chartres*. Phaidon Press.
- Kastner, J., ve Wallis, B. (2001). *Land and environmental art*. Phaidon Press.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: Performance, place and documentation*. Routledge.
- Kelly, M. (1994). Public art controversies: the Serra and Lin cases. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(2), ss. 15-22.
- Klemm, B. (2013, 9 Eylül). The path of the red flag lasts forever. *Sächsische Zeitung*.
- Kober, R. (1987). *Wandbilder in der Deutschen Demokratischen Republik*. Volk und Wissen, ss. 24-33.
- Kwon, M. (1997). In appreciation of invisible work: Mierle Laderman Ukeles and the maintenance of the "white cube." *Documents*, 10, ss. 35-38.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Lewis-Williams, D. (2002). *The mind in the cave: Consciousness and the origins of art*. Thames & Hudson.
- Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press. https://monoskop.org/Lippard_Lucy_R_The_Lure_of_the_Local.pdf
- Madra, B. (1989, Ocak 16). İstanbul'u mesken tuttu. *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 4.
- Miles, M. (1997). *Art, space and the city: Public art and urban futures*. Routledge.
- Möntmann, N. (2006). *Art and its institutions: Current conflicts, critique and collaborations*. Black Dog Publishing.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi* (A. Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık.

- Parsons, J. (2022, January 15). *Andy Goldsworthy: Touching North 1989*. <https://www.jessparsons.com/studies/andy-goldsworthy-touching-north>
- Radtke, R. I. (2024). The laneway: Urbanism through the lens of interiority and heterotopia. Ed. G. Marinic. *The interior urbanism theory reader* içinde. ss. 34-42. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429443091>
- Serra, R. (1994). *Writings/interviews*. University of Chicago Press.
- Schirmer, H. (1995). Gerhard Bondzin. Der Weg der roten Fahne. Ed. M. Flacke. *Auftrag: Kunst. 1949-1990: Bildende Künstler zwischen Ästhetik und Politik* içinde, ss. 194-198. Klinkhard ve Biermann.
- Stone, R. (2016). Puppy love: The reincarnation of Bilbao. Ed. O'Rawe, D. ve M. Phelan. *Post-conflict performance, film and visual arts* içinde, ss. 53-70. Palgrave Macmillan https://doi.org/10.1057/978-1-137-43955-0_4
- Şahinoğlu Altınel, Z. R. (2014). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Dekoratif Resim Bölümü eğitiminin seçilmiş sanatçılar üzerinden tuval resmindeki malzeme kullanımına etkisi. *Sanat - Tasarım Dergisi*(5), ss. 55-65.
- Thornes, J. E. (2008). *A rough guide to environmental art*. *Annual Review of Environment and Resources*, 33(1), ss. 391-411. <https://doi.org/10.1146/annurev.enviro.31.042605.134920>
- Turani, A. (1998). Dünya sanat tarihi (3. bs.). Remzi Kitabevi.
- Turner, C. (2009, November 20). Jeanne-Claude obituary. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/20/jeanne-claude-christo-obituary?CMP=share_btn_url
- Vargün, Ö. (2021). Ortam odaklı sanata iletişimsel süreç işlevsel ortam odaklılık ve eleştirel düşüncenin mekândaki temsili. *İletişim ve Sanat Dergisi*, Sempozyum Özel Sayısı, ss. 204-227.
- Wallis, R. J. (2004). Review of the mind in the cave. *Journal for the Academic Study of Magic*. Mandrake, ss. 357-361.

Görsel Kaynakça

- Banksy. (2002). *Girl with a Balloon* [Graffiti]. Waterloo Köprüsü, Londra. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banksy_Girl_and_Heart_Balloon.jpg
- Bondzin, G. (1969). *Der Weg der Roten Fahne* [Duvar resmi]. Kulturpalast Dresden, Dresden, Almanya. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weg_der_Roten_Fahne.jpg
- Christo ve Jeanne-Claude. (1979). *The Gates* [Yerleştirme]. The Gates Corporation. Central Park, New York, ABD. <https://christojeanneclaude.net/life-and-work/>
- Christo ve Jeanne-Claude. (1983). *Surrounded Islands* [Yerleştirme]. Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, ABD. <https://christojeanneclaude.net/life-and-work/>
- de Chelles, J. (1250). *Notre Dame Katedrali kuzey gül penceresi* [Vitray]. Paris. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_Innen_S%C3%BCdliche_Rosette_1.jpg
- Goldsworthy, A. (1989). *Touching North* [Arazi sanatı]. Kuzey Kutbu. <https://publicdelivery.org/andy-goldsworthy-touching-north/>

- Koons, J. (1997). *Puppy* [Heykel]. Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya.
- Lin, M. (1982). *Vietnam Veterans Memorial* [Anıt]. National Mall, Washington, ABD.
<https://www.mayalinstudio.com/memory-works/vietnam-veterans-memorial>
- Raffaello. (1509–1511). *School of Athens* [Duvar resmi]. Stanza della Segnatura, Vatikan.
<https://www.britannica.com/topic/School-of-Athens>
- Rivera, D. (1934). *Man at the Crossroad* [Duvar resmi]. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, Meksika. <https://www.diegorivera.org/man-at-the-crossroads.jsp>
- Serra, R. (1981). *Tilted Arc* [Yerleştirme]. New York Federal Plaza, ABD.
https://en.wikipedia.org/wiki/Tilted_Arc
- Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty* [Arazi sanatı]. Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD.
<https://holtsmithsonfoundation.org/changing-climate-spiral-jetty>
- Turrell, J. (1979–2025). *Roden Crater* [Arazi sanatı]. James Turrell. Arizona, ABD.
<https://rodencrater.com/>



Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

To Document with Movement: The Organisation of Movement in Suha Arın's Documentaries

 Hakan Aytekin^a,  Mehmet Köprü^b

^a Doç. Dr., Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 

^b Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 

Sorumlu yazar Corresponding Author: mehmetkopru@erciyes.edu.tr

Öz

Sinema her ne kadar hareketle özdeşleşen bir sanat dalı olsa da her film hareketten aynı şekilde faydalanmaz. Türe, içeriğe ve amaçlanan seyirci tepkisine bağlı olarak filmin hareketle kurduğu ilişki de değişmektedir. Popüler anlatı filmleri büyük ölçüde hareketi merkeze alırken, atraksiyonu ve aksiyonu değil gerçekliği ön plana alan belgesel sinemanın çoğu ürününde bu olgu kısmen ikinci plandadır. Oysa hareket, belgesel sinema anlatılarındaki içerik-biçim dengesinin doğru bir şekilde kurulabilmesi için, en az kurmaca filmlerdeki kadar önemlidir. Bu çalışmanın odaklandığı Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* (1983), *Kariye* (1985) ve *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) belgeselleri, mekân ya da insan ağırlıklı olmalarına göre hareketten farklı şekillerde faydalanmaktadır. Çalışmada, örnek olarak seçilen ve farklı üslupsal özellikler sergileyen bu üç yapım üzerinden, Arın'ın sinemadaki hareket kaynaklarını (nesne hareketleri, kamera hareketleri ve kurgu) nasıl araçsallaştırdığı biçim yoğunluklu bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu analizler sonucunda, yönetmenin, çerçevenin içindeki ve çerçevenin kendisini de etkileyen kamera ve kurgu kaynaklı hareketleri ele aldığı içeriğe göre efektif olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Suha Arın, belgesel film, hareket, sinematografi.

Abstract

Although cinema is an art form identified with movement, not all films make use of movement in the same way. Depending on the genre, content and the intended audience reaction, the film's relationship with movement also changes. While popular narrative films focus on movement to a large extent, this phenomenon is partially secondary in most products of documentary cinema, which prioritises reality rather than attraction and action. However, movement is at least as important in documentary cinema narratives as it is in fiction films in order to establish the right balance between content and form. Suha Arın's documentaries *Three Days in Kula* (1983), *Chora* (1985) and *ile Interpreting Sinan Again with Hüseyin Anka* (1990), which are the focus of this study, utilise movement in different ways depending on whether they are space-based or people-based. The study analyses how Arın instrumentalises the sources of movement in cinema (object movements, camera movements and editing) with a form-intensive approach through three productions selected as examples and exhibiting different stylistic characteristics. As a result of these analyses, it is concluded that the director effectively uses the movements inside and outside the frame (camera movement and editing) according to the content he deals with.

Keywords: Suha Arın, documentary, movement, cinematography.

Atıf için Cite as: AYTEKİN, H. ve KÖPRÜ, M. (2025). Hareketle belgelemek: Suha Arın sinemasında hareketin düzenlenişi. *Tykhe*, 10(18), ss. 168-192.



Sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin temelinde fotografik imge ve hareket vardır. Bunlardan ilki mekanın gerçekçi bir kopyasını sunarken diğeri zamanın dış dünyadaki gibi taklit edilmesinin önünü açar. Bu nedenle filmlerin konusu ne olursa olsun sinemanın gerçek kılma gücü değişmez (Metz, 2012, s. 20). Ama bazı filmler gerçeğe daha yakinken bazıları daha uzak olabilir. Bu uzaklığı ve yakınlığı belirleyen de sinemacıların bu iki unsura, yani fotografik görüntüye ve harekete yaklaşımlarıyla ilgilidir. Mizansene ve görsel kompozisyona yaklaşım mekânsal gerçekliğin derecesini belirlerken farklı sahneleme teknikleri, kamera hareketleri ve kurgu da hareketle ve dolayısıyla zamanla bağlantılı gerçekliği ve gerçek dışılığı belirler.

Bu yönüyle değerlendirildiğinde sinemadan beklentileri ya da film yapma şekilleri farklı olan sinemacıların harekete olan yaklaşımları da farklılık göstermektedir. Gösterinin ve atraksiyonun ön planda olduğu popüler tür (aksiyon, savaş, müzikal vb.) yapımcıları gösterişli büyük eylemlerle seyirciyi etki altına alma peşindeyken, karakter odaklı drama ya da gerçekçi sanat sineması yönetmenleri genellikle oyuncuların ya da eşyaların minimal ama gerçekçi hareketlerine bağlı kalmayı tercih ederler. O nedenle bir sinemacının harekete olan yaklaşımı üzerinden onun sinema anlayışı ve hatta genel sanatsal beklentileri hakkında fikir yürütülebilir. Bu çalışmada da, Türkiye'nin önemli belgesel sinemacılarından biri olan Suha Arın'ın sinema anlayışı, yapıtlarındaki hareket stratejileri üzerinden değerlendirilecektir.

Yönetmenin, mekan odaklı farklı içerikleri farklı biçimsel tercihlerle ele aldığı üç filmi çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Zengin bir kültürel yapıya sahip olan Manisa'nın Kula ilçesinin etnografik ve mimari açıdan ele alındığı *Kula'da Üç Gün* (Arın, 1983), kilise ve cami olarak kullanıldıktan sonra müzeye dönüştürülen 700 yıllık anıtsal yapı Kariye'nin özgün bir şekilde yorumlandığı *Kariye* (Arın, 1985) ve Mimar Sinan'ı, onun heykelini yapan Hüseyin Anka ile beraber yeniden ele alan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (Arın, 1990) belgeselleri, sinematik hareketin üç farklı kaynağını oluşturan çerçeve içi nesne hareketi, kamera hareketi ve kurgu teknikleri açısından değerlendirilecektir. Ağırlıklı olarak kullanılacak olan biçimsel ve stilistik analizlerden elde edilen ampirik veriler üzerinden yapılacak olan bu

değerlendirmelerin sonucunda, Arın sinemasında hareketin ne derece belirleyici olduğu ve ele alınan konuların yönetmenin hareket anlayışını ne derecede etkilediği sorularına yanıt bulunmaya çalışılacaktır. Ama bunlara geçilmeden önce sinema ve devinim arasındaki ilişkinin farklı boyutlarını hatırlamak amacıyla, tarihsel ve kuramsal perspektiften kısa bir değerlendirme yapılacaktır.

Hareketle Belgelemek

Deneyimlediği çevreyi aslına uygun bir şekilde belgelemek, tarih öncesi dönemden beri insanlığın en önemli uğraşlarından biri olmuştur. Ama tek renk boyayla ve oldukça ilkel şartlarda yapılan mağara resimlerinden Rönesans perspektifine ve oradan da *camera obscura*ya ve fotoğrafa kadar gelen uzun mimetik yolculukta eksik bir parça hep kalmıştır. Bu durağan imgeler, ne kadar aslına yaklaşırsa yaklaşınsınlar gerçek bir devinim ve bununla bağlantılı zamansallık hissini tam olarak verememişlerdir. Bu da onların gerçeklik derecesini aşağıya çekmiştir. Çünkü hareket, Metz'in (2012) deyimiyle, "ek bir gerçeklik göstergesi" (s. 22) sunar ve "canlılık kazanan nesnelerin" (s. 22) oluşmasına yol açar. Tablo ve fotoğraf ise bundan yoksundur. Resim sanatının ustaları bununla ilgili denemeler¹ yapmış olsalar da bunlar sadece izlenim düzeyinde kalmışlardır. Çünkü gerçek bir hareket deneyimi ve zamansallık hissi için gerekli olan anların ardışıklığı ancak bazı teknik gelişmeler sonucunda olacak ve tam karşılığını sinema kamerasında bulacaktır.

Hareketin (Yun. *kínēma*) yazılması (Yun. *gráphō*) veya kaydedilmesi mantığından evrileren gelen sinematograf (Fr. *cinématographe*) kavramının ya da İngilizcede sinema filminin karşılığı olarak kullanılan *motion pictures* (hareketli resimler) tanımlamasının da gösterdiği gibi hareket, sinemanın hep en karakteristik özelliği olmuştur. Bu etimolojik gerçeğin ötesinde, onu doğuran tarihsel sürece ve arkasındaki toplumsal, endüstriyel ve sanatsal

¹ "Devinimin araştırılması, plastik sanatların bütün evrimiyle ilgilidir" (s. 113) diyen Umberto Eco (1992), bununla ilgili örnekli açıklamasına şu şekilde devam eder: "Daha önce mağara resimlerinde, ayrıca *Sumatra Zaferi*'nde (İ.Ö. 480'de bir deniz zaferi anısına dikilen ve 1863'te bulunan anıt, çn) görüyoruz onu: Nesnelerin özel devinimini çizgilerin devinimsizliğinin aracılığıyla tasarılma yolunda bir girişimdi bu o sıralar. Bir kişiyi ya da bir tarihi, devinimlerinin ardışık evrelerinde gösteren bir ve aynı figürün yinelenmesi de başka bir yolla aynı amaca dönüktür. Souillac katedralinin giriş kapısının tenpanumunda kullanılmış olan tekniktir ve papaz Theophilus'un öyküsünü betimler; ayrıca Kraliçe Mathilde'in Bayeux'deki halı işlerinde de görülür, fotogramların yan yana konmasından oluşan gerçek bir sinematografik öykü; yapının kendi yapısını ve gösterenin doğasını işe karıştırmaksızın, güçlü bir biçimde saptanmış yapılar yardımıyla devinimi tasarımıyan bir tekniktir bu." (1992, ss. 113-114)

motivasyona baktığımızda da karşılaşacağımız şey yine hareketin kaydedilebilmesi ve yeniden gösterilebilmesi arzusudur.

Devinim yanılması yaratmak amacıyla kullanılan fenakistoskop veya zoetrop gibi sinema öncesi oyuncakların ya da Étienne-Jules Marey, Lumière Kardeşler, Thomas Edison ve Eadweard Muybridge gibi öncü fotoğrafçıların, mucitlerin, girişimcilerin ve bilim insanlarının ardışık fotoğraflarla yaptıkları ilk denemelerin ve icatların ortak paydası hep hareket yanılmasıdır. Farklı amaçları ve yöntemleri olan onca kişinin aynı hedefe doğru ilerlemesi dönemin (kabaca 19. yüzyıl) genel beklentisiyle ilgili ipucu vermektedir. Sinematografi cihazını ilk ciddiye alan isimlerden biri olan psikolog Hugo Münsterberg'in (1916) deyimiyle söyleyecek olursak burada sadece dışsal ya da teknolojik gelişmeler değil, dönemin bireyinin zihnindeki içsel gelişmeler ve beklentiler de pay sahibidir. Resim sanatındaki teknik gelişmelerle ve nihayetinde fotoğrafın icadıyla durağan haldeki gerçekliğin her türlüşünü deneyimlemiş olan insanlık artık hareketin de devreye gireceğı bir süreci beklemektedir. Bu anlamda farklı yerlerde benzer amaçlarla ortaya çıkan cihazlar tesadüf değildir. Hareketli resimlere dair duyulan arzu nihayet meyvelerini vermeye başladığında ise artık bundan geri dönüş yoktur.

Sinematograf cihazıyla çekilen ve gösterilen ilk filmlerin yoğun biçimde çerçeve içindeki nesnelerin (canlı-cansız) hareketini barındırması bu nedenle tesadüf değildir. Özellikle de 1890'lar ile 1910'lar arasındaki *kine-atraktografi* (Gaudreault ve Philippe, 2020, s. 12) döneminde² bu çok belirgindir. Çünkü "bir atraksiyon yalnızca kendi görünürlüğünü sergilemek için vardır" (Gaudreault ve Philippe, 2020, s. 7). Bu dönemde "atraksiyonlar sineması görsel merak yaratarak ve heyecan verici bir seyirlik, kurmaca ya da belgesel, yani kendi başına ilginç benzersiz bir olay yoluyla haz sağlayarak doğrudan seyirci ilgisinin peşine düşer" (Gunning, 2013, ss. 148-149). Yani seyirci bu dönemde sinemaya bir öykü izlemek yerine, salt medyumun sunduğı yenilikleri deneyimlemek için gitmektedir. Buradaki en büyük yenilikse tahmin edilebileceğı gibi harekettir. Hareket duygusunu maksimize edecek büyük kütleli devinimler (trenin gara girişı gibi) ve yoğun akrobatik eylemler bu dönemde çok belirgin şekilde kendini hissettirir.

Atraksiyonların yerini yavaş yavaş anlatıya ve devamlılık kurgusuna bıraktığı süreçte de hareketin hâkimiyeti çok değişmez aslında. Özellikle II. Dünya Savaşı

² Tom Gunning (2013) ise bu dönemi, daha kesin bir yaklaşımla 1906 öncesi olarak tarihlendirir (s. 145).

öncesi sinema, hareketin farklı varyasyonlarının her türlüünün denendiğı bir keşif dönemidir. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün (2014), Henri Bergson'un zaman ve hareket hakkındaki fikirlerinden ilhamla *hareket-imge* olarak isimlendirdiğı bu klasik dönemde şenlikli sahne koreografileriyle, devinim halindeki kameralarla ve farklı montaj teknikleriyle sinemasal hareketin sınırları zorlanır. Bu süreçte sinemacılar, çerçevedeki nesnelere bağımlı olan doğal hareketin sınırlarından kurtulup, sinemanın kendine içkin ve özgün olan yeni hareket araçlarını keşfederler. Kameranin sabit olduğı önceki dönemlerde "hareket kendi serbestliğinde olmayıp, ona hareketli cisim ya da araç olarak hizmet eden öğelere, kişilere ve şeylere bağı" (Deleuze, 2014, s. 41) kalmaktaydı. Oysa bu yeni dönemde sinematik hareket, farklı kamera devinimleri ve montajın sunduğı farklı ritmik olanaklarla kameranin sabit olduğı yıllardaki sınırlardan ve hantallıktan kurtulmuştur. Şimdi çok daha akışkan ve güçlüdür. Filmler, düşlerdeki benzer bir dinamizm kazanarak zaman ve mekân sınırlarını aşma kabiliyeti kazanmıştır (Morin, 1968, s. 386). Artık "sinematografik hareket-imgenin özü, araçlardan ya da hareketli cisimlerden, ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden bunların özü olan hareketliliğı çekip çıkartmaktadır" (Deleuze, 2014, s. 39). Böylece sinema, gerçekçi hareketin de ötesine geçerek daha dinamik ve canlı bir yapıya kavuşmuştur.

Devinim, dinamizm, gerçeklik ya da canlılık dışında, hatta bunlardan daha önce zaman olgusuyla bağlantılıdır ve hareketin bu yeni şekli zaman algılayışıyla ilgili de yeni bir bakış getirmiştir. Aslında en ilkel haliyle bile sinematik hareket, imgeye bir tür şimdilik duygusu kazandırmıştır. Bu, fotoğrafın sağlayamadığı bir olgudur. Christian Metz (2012) bunun nedenini, André Bazin ve Roland Barthes'ın görüşlerine gönderme yaparak şu şekilde açıklar:

André Bazin'e göre fotoğraf bir tür geçmişte kalmış bir gösterinin izidir. Canlandırılmış fotoğrafın ya da bir başka deyişle sinemanın da geçmişte kalmış bir devinim izi gibi algılanması gerektiğı düşünülmektedir. Oysa seyirci, devinimi her zaman için güncellenmiş gibi algılamaktadır. Bu yüzden Roland Barthes'ın sözünü ettiğı ve bir fotografik görüntünün amaçlayıp gerçekleştirmediğı 'eskidenmiş' izlenimi adlı 'zamansal çelişki', devinimin gösterilmesiyle devre dışı kalmaktadır. Çünkü film şeridi üstündeki nesne ve kişileri seyirci olarak imge şeklinde algılarız. Oysa onlara can veren devinim bir görüntü değildir. Devinim gerçekten görülmektedir. (s. 22)

Diğer taraftan filmik görüntü, devinimi sadece kaydetmesiyle değil, ona farklı şekillerde müdahale edebilmesiyle de diğer kayıt türlerinden ayrılmaktadır. Hareketin hızlandırılması ya da yavaşlatılması, kamera hareketleri sayesinde

katlanması ve montaj sayesinde dönüşümlere uğraması sinematik hareketi ve buna bağlı olarak da filmik zamanı özgünleştirir. Yvette Biro (2011) “[S]inemanın başkallığı, diğey şeylerin yanı sıra, belirli bir karmaşıklık yaratma; böylece heterojenlik sağlama yolundaki karakteristik çabasından dolayıdır; film basit bir çizgisel sıralanmanın yerine eşzamanlılığı canlandırabilir” (s. 22) der. Montaj sayesinde elde edilen esneklik, hareketin ve zamanın akışkan ve özgün bir formuna ulaşılmasını sağlamıştır. Eylemlerin sıralamasına özgürce müdahale edilebilmesi, zamanın anlatısal ve sinematik özelliklerini çeşitlendirmiştir. Olay örgüsü kurulumunda önemsiz görünen eylemlerin (kronolojik yapılanmada zorunlu olsalar bile) film kurgusunda çıkarılabilmesi, koşut kurgu sayesinde farklı olayların aynı anda verilebilmesi ya da geriye dönüşler veya ileri atlamalar gibi akronik numaraların yapılabilmesi sinematik zamanı ve hareketi daha ilgi çekici hale getirmiştir.

Bu yönleriyle bakıldığında hareketin kaydının ve düzenlenmesinin sinematik anlatılar için vazgeçilmez bir unsur olduğu düşünölebilir. Hareketin hiç olmadığı ya da çok az belli olduğu durağan anların (eğer gerilimi artırmak gibi dramaturjik işlevleri yoksa) standart seyirci için sıkıcı bulunması ve sinemadan çok fotoğrafa benzetilmesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. Çünkü sinema hareket demektir ve bu nedenle sinemacılar sabit anlara bile hareket katmanın farklı yollarını araştırmışlardır. Durağan sahnede daha hissedilir olan mikro hareketlere (uçuşan perdeler, dalgalanan saçlar, su dalgaları vs.) başvurmak ve eğer bunlar da yoksa kamera hareketi ya da montaj yardımıyla olmayan hareketler icat etmek akla gelen ilk yöntemlerdir. Deleuze da (2014) “hareket-imgenin nasıl oluştuğunu ya da hareketin kişilerden ve nesnelerden nasıl çekip çıkarıldığını” (s. 41) açıklarken bu iki yöntemden bahseder. “Bir yanda elbette, planın kendisinin de hareketli hale geldiğı kameranın hareketliliğı yoluyla; ama öbür yanda da montaj yoluyla, yani her biri ya da çoğunluğu, tamamen sabit kalmayı pekâlâ sürdürebilecek planların sürekli birleştirilmesi yoluyla” (Deleuze, 2014, s. 41) hareket-imge ortaya çıkar.

Şu durumda, sahnenin dinamiklerinden kaynaklanan standart harekete ek olarak sinemaya özgü olan kamera devinimi ve montaj kaynaklı hareketlerden de bahsedilebilir. Ekrandaki dinamizmin bu üç farklı kaynağı, üst üste eklenerek ve evrilerek günümüze kadar gelmiştir. Kameraların daha hafif hale gelmesi, montajdaki çekim sürelerinin kısalması ya da kamerayı hareket ettiren ekipmanların çeşitlenerek artması filmlerdeki devinim hissini yoğunlaştırmış ve stilize hale getirmiş olsa da temeldeki bu üçlü mantık pek değişmemiştir. Farklı dönemlerden ve farklı türlerden pek çok film, bu üç kaynağın sağladığı

hareketten faydalanmışlardır. Mizansene ve buradaki sahne ve kamera hareketlerine hakimiyetin tam olduğu kurmaca filmler bunu daha stilize ve planlı bir şekilde yaparken, denetimsiz hareketin yoğun olduğu belgesel sinemada spontane devinimlere ve montaj kaynaklı harekete daha çok iş düşmüştür. Tabi bu genelleme de tüm kurmaca ve belgesel filmler için geçerli değildir. Nasıl ki sahnedeki eylemleri bölmek istemeyen ve bu nedenle de fiziksel çerçevelere ağırlık veren kurmaca filmler varsa, kadrajların ve hareketlerin çok iyi planlandığı geometrik çerçeveli belgesel filmler de vardır.³ Bu çalışmanın konusunu oluşturan Suha Arın belgeselleri de, stilize çekimleriyle ve şiirsel metinleriyle büyük oranda bu ikinci kategoriye dahil edilebilir.

Suha Arın Belgesellerinde Hareket

Suha Arın filmografisinde 60'ın üzerinde film⁴ yer almaktadır. Makalede Suha Arın filmografisinde ulaşılabilir nitelikte olan ve tek başına yönetmen olduğu belgesel filmlerin arasından amaçlı örnekleme üç film seçilmiş; seçilen filmlerde hareket olgusu örneklendirilerek analiz edilmiştir. Amaçlı seçimi, anlatının merkezindeki öz ve biçim farklılıkları belirlemiştir: *Kula'da Üç Gün* (Arın, 1983) toplumsal yapıya dönük bir anlatıya; *Kariye* (1985) mekâna dönük bir anlatıya ve *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) insana dönük bir anlatıya sahip olması nedeniyle seçilmiştir. Biçim olarak da bu üç film birbirinden farklıdır. Bill Nichols'ın (2017) sınıflandırmasını (s. 190) referans alacak olursak⁵, *Kula'da Üç Gün* filmi gerçeği yeniden yaratarak, yorumlayarak ve hatta yapı bozucu diyebileceğimiz bir tarzla zaman-mekan

³ Deleuze'e (2014) göre çerçeve "her zaman ya geometrik ya da fiziksel olmuştur" (s. 26). Buna göre "sınırlar matematiksel veya dinamik olmak üzere iki farklı biçimde anlaşılabilir: bazen özünü belirledikleri cisimlerin varoluşu için ön hazırlık olarak, bazen de tam olarak, varolan cisimlerin gücünün gittiği yere kadar giderek" (s. 27). Eğer çerçeve belirlenirken "onu dolduran nesnelere sıkı sıkıya bağlı" (s. 26) kalınıyor ve bu nesnelerin hareketi belirleyici oluyorsa bu durumda fiziksel çerçeveden bahsedilebilir. Diğer taraftan çerçeve "kapalı geometrik ayrımlardan" (s. 27) kopmadan cisimler için bir ön hazırlık olarak var oluyorsa geometriktir.

⁴ Arın'ın filmografisinde ABD'de yönettiği *Pride (Gurur, 1968)* ile TRT'ye dışarıdan çektiği ancak yayınlanması yasaklanan ve kopyasına erişilemeyen *Yörük Elif* dışındaki bütün filmleri belgeseldir.

⁵ Belgesel sinemanın önemli teorisyenlerinden olan Bill Nichols'a (2017) göre biçimsel olarak altı farklı yaklaşımdan bahsedilebilir. Bunlar; argüman ya da bilgiden ziyade ruh haline ve duyguya odaklanan "şiirsel biçim", ikna etme ve bilgi verme amacı güden "açıklayıcı biçim", müdahale etmeden olayları ve olguları kaydetmeye odaklanan "gözlemci biçim", belgeselcinin aktif olarak kadraja dahil olduğu "katılımcı biçim", film yapımının kendisine de dikkat çekilen "refleksif biçim" ve son olarak belgeselcinin kendi deneyiminin de önemli bir oynadığı "performatif biçimdir".

algımızla oynayarak refleksif biçeme⁶ yaklaşırken; *Kariye*'de klasik, *açıklayıcı* biçem, *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde ise melezlenmiş biçimde *gözlemci-katılımcı-açıklayıcı* biçemler öne çıkmaktadır.

Üç farklı biçemsel tercih, yukarıda bahsi geçen üç farklı hareket tipinin örneklem filmlerde farklı yoğunluklarda ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Buradaki analizde söz konusu hareketler *iç* (nesne), *dış* (kamera) ve *kurgu* olmak üzere üç ana başlık altında analiz edilecektir. Bu ana başlıklar da kendi içlerinde alt başlıklara ayrılarak (Tablo 1) söz konusu hareketlerin türleri ve işlevleri saptanmaya çalışılacaktır.

Tablo 1. Sinemada hareketler

DIŞ HAREKET			
İÇ HAREKET (Nesnelerin Hareketi)	(Kamera Hareketi)		KURGU HAREKETİ
	Üç Ayak Üzerinde Hareket	Hareketli Nesne Üzerinde Hareket	
• Çerçeve içinde olan • Çerçeve içinden dışına • Çerçeve dışından içine • Çerçeve dışından içine; tekrar dışına	• Pan (Yatay çevrinme) • Tilt (Dikey çevrinme) • Roll (Eğik çevrinme) • Zoom (Optik kaydırma)	• Vinç (<i>Crane</i>) • Şaryo (Kaydırma) • Hareketli araç (Otomobil, helikopter vb) • Zoom	• Filmsel zamanın kuruluşu • Ritim ve Tempo • Geçiş biçimleri (Noktalama, <i>punctuatiton</i>) • Özel efektler

Suha Arın'ın Belgesel Filmlerinde İç Hareket (Nesnelerin Hareketi)

Sinemada en yoğun ve en eski hareket tipi çerçeve içindeki canlı-cansız nesnelerin hareketidir. Nesne hareketi tamamen çerçeve içinde, içinden dışına, dışından içine ve her yöne doğru (sağa, sola, köşeye, doğrusal, kavisli, öne, arkaya, döngüsel) olmaktadır.

⁶ Bu film aslında Nichols'ın biçemsel kategorilerinden hiçbirine tam olarak oturmaz. Bir taraftan açıklayıcı modun öğretici yanlarını barındırırken diğer taraftan görüntü kurgusundaki ustalıklarla (özellikle final sahnesinde) şiirsel moda yaklaşır. Ama yapım sürecinin belirgin bir şekilde altı çizilme de, final sahnesindeki zaman-mekansal oyunbazlıkla belgesel filmin kendi üzerine düşünmeye davet etmesinden dolayı en çok da refleksif biçeme yaklaşıp.

Türkiye’de Sabahattin Eyüboğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu ikilisiyle başlayan, kültürel sürekliliği esas alan kültürel hümanizmacı yaklaşımın (Aytekin, 2017, s. 135) en önemli temsilcisi olan Suha Arın da belgesel filmlerinde geçmişin Hitit, Frigya, Likya, Urartu, Roma, Bizans, Osmanlı uygarlıklarını *ölü* birer materyal olarak değil, günümüze uzanan bir süreklilik olarak ele almaktadır. Bu uygarlıklardan günümüze ulaşan ve filmlerinde ana görsel malzemeyi oluşturan ören yeri, sur, kent kalıntısı, mimari kalıntı gibi cansız mekânlar ve müzelerdeki buluntular durağandır; doğal olarak nesne hareketi barındırmaz. Bu bağlamda, Suha Arın’ın filmlerinde insan varlığı ve hareketleri çok sınırlıdır; bazen çerçeve içinde oluşan-gelişen-sonlanan, bazen içinden dışına ya da dışından içine yönelen bu tür hareketler basit mizansenler biçiminde düzenlenmiştir. Mekânda ya da bir mekândan başka mekâna yürüyen, müze materyallerine dokunan, elleyen insanlar gibi. Nesne hareketleri mekân-mekân, mekân-insan-, insan-nesne arasında *bağlantı sağlama* ya da *iki unsuru birleştirme*; *mekânı tanıtmaya*, mekân ya da nesnenin boyutunu kavramaya yönelik olarak *ölçek oluşturma*, mekân ya da nesne hakkında *merak uyandırma*, *sürpriz yaratma* işlevleri taşımaktadır.

Konusu itibarıyla *Kula’da Üç Gün* belgeselinde insan varlığı çoğu filmiyle karşılaştırılamayacak denli yoğundur. Filmde geleneksel bir düğün yeniden yaratılarak takip edildiği için düğünün her aşaması insan ve insan hareketliliği içermektedir. Çerçeve içinde hareket eden kişiler bir mekândan diğerine geçerek mekânlar arasındaki bağlantıyı sağlar. Kamusal alan olarak *dış dünya* (nikâh salonu-sokak-çarşı), *özel iç dünya* (avlu-eyvan-merdiven-cumba) ve *mahrem iç dünya* (sofa-oda-mutfak-kiler) arasındaki bağlantılar yürüme, eşya taşıma gibi mizansenlerle sağlanır. Giriş sekansında resmi nikâh sonrasında salondan çıkan ve iki farklı yöne yürüyen gelin-damat kamusal alandaki mekânları birbirine bağlayarak öykünün geçeceği makro mekânı tanıtır. Bir sonraki sekansta *oku(yu)cu* kadınlar ev ev dolaşarak düğünü davetlilere duyururken yüksek duvarlarla sokağa karşı sağırlandırılan avlular ile sokak arasındaki kamusal alan-özel alan arasındaki



Görsel 1. *Kula’da Üç Gün* filminde iç hareket, 04’ 20” ve 04’ 36”

bağlantıyı görünür kılar. Çeyiz gezdirme, gelin alma sekanslarındaki iç hareketler merak uyandırma, ilgiyi artırma, sürpriz yaratma işlevleri üstlenmiştir.

Diğer taraftan ekran yönü ve bununla bağlantılı iç hareketlerin yönü de filmin temasına ve dramatik yapısına uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Hareketler genellikle sağa (okuma yönüne) göre düzenlenmiştir. Nikâh sonrası sahnelerde gelin genellikle sola, damat sağa doğru hareket etmiş ve *iki farklı yön* ile gelin-damat arasındaki mesafe daha da belirginleştirilmiştir (Görsel 1).

Kariye filminde ise mekân öne geçtiği ve belirleyici olduğu için insan hareketi daha sınırlıdır; müzenin bulunduğu mahallenin sabah hareketliliği, işe gitmek üzere evlerinden çıkanlar, onları uğurlayanlar, bir-iki seyyar satıcı, turistlerin gelişi, müzeyi gezişi, duvarlardaki figürlere bakışları dışında belirgin bir iç hareket yoktur.

Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filminde ise mekân iyice özelleşmiş, küçük bir atölyeye indirgenmiştir. Bu mekânda hareket eden tek nesne heykeli yapan Hüseyin Anka'dır ve onun önünde sabit duran heykeli şekillendirirken yaptığı küçük hareketler, heykelin durduğu tablayı döndürmesi, heykelden uzaklaşarak onu seyretmesi dışında iç hareket yoktur. Mekânın ve iç hareketin sınırlılığı bu filmde de dışarıya çıkan ve Sinan'ın eserlerini gösteren kamerayı daha hareketli kılmaktadır. Bu dış çekimlerde iç hareketler algılanmayacak düzeydedir; bayram namazı, mekânları dolaşan kişilerin uzaktan çekilen görüntüleri gibi.

Çerçeve içindeki nesnelerin hareketi konusunda Arın'ın vazgeçmediği bir hareket türü ise mekânlarda yer alan kapıların açılması, ortaya yeni bir mekânın çıkması atraksiyonudur. Pascal Bonitzer'e (2007) göre "sinemadaki özgül rolü görme arzusunu harekete geçirmek ve yönlendirmek" (s. 88) olan kapıların Arın sinemadaki diğer bir işlevi de hareketi ve dolayısıyla zamanı daha görünür kılmaktır. Çünkü yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin (2017) de dikkat çektiği gibi açılıp kapanan kapılar "zamanın akışını gösterir ve tereddüt duygusunu inceliklerle yaratır" (s. 64). *Safranbolu'da Zaman* filmiyle birlikte kapıların bu gibi simgesel ve



Görsel 2. *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde bir atraksiyon, 04' 50"-05' 11"

duygusal etkilerine belirgin şekilde başvurmaya başlayan Arın, *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde, Kanuni'nin Süleymaniye'nin kapısının açılması şerefini Sinan'a bırakarak aralarındaki soğukluğu gidermeye çalışmasını anlatırken de bundan faydalanır. Burada kapı açılışının altını çizmek için onu bir dış hareketle de (ileri *zoom* ve yukarı *tilt*) besler (Görsel 2).

Suha Arın'ın Belgesel Filmlerinde Dış Hareket (Kameranin Hareketi)

Yukarıda da tartışıldığı gibi sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli karakteristik özelliğı harekettir. Film izleyen biri öyle ya da böyle bir devinim görmeyi bekler. Eğer hiçbir devinim olmazsa izlenen şey sinemadan çok fotoğrafa benzeyecektir. Bu durum, durağan mekânların ve nesnelerin filmleştirilmesinde ciddi bir sorun olabilmektedir. Arın, özellikle mimari odaklı filmlerinde, bu sorunu aşmak ve izleyicinin ilgisini çekmek için dış harekete yani kamera devinimlerine çok sık başvurmaktadır. Filmlerinde kameranin hem üçayak üzerinde sağa, sola, yukarıya, aşağıya hareketlerine hem de hareketli bir nesne üzerinde yatay, ileriye, geriye doğru kaydırma (şaryo, helikopter, otomobil) ve vinç (*crane*) ile yükselme-

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ

alçalma-diyagonal hareketlerine çokça rastlanmaktadır. Örnekleme yer alan üç filmdeki dış hareketler nicel olarak⁷ şöyle ifade edilebilir:

Tablo 2. Kamera hareketlerinin film içerisindeki oranları

FİLMİN ADI	FİLMİN GÖRÜNTÜ süresi	PLAN Sayısı	PAN, TİLT, ZOOM kullanılan plan sayısı	PAN, TİLT, ZOOM kullanılan plan süresi	VİNC, ŞARYO kullanılan plan sayısı	VİNC, ŞARYO kullanılan plan süresi	HAREKETLİ ÖZEL ARAÇ kullanılan plan sayısı	HAREKETLİ ÖZEL ARAÇ kullanılan plan süresi	DIŞ HAREKETLİ plan sayısı	DIŞ HAREKETLİ planların süresi
<i>Kula'da Üç Gün</i>	37' 20" ⁸	310	73	13' 56" (% 37,32)	19	6' 24" (% 17,14)	-	-	92 (% 29,67)	19' 20" (% 54,46)
<i>Kariye</i>	25' 44" ⁹	213	14	1' 48" (% 6,99)	54	14' 35" (% 53,95)	1	9"	69 (% 32,39)	16' 32" (% 64,24)
<i>Hüseyin Anka İle Sinan'ı Yeniden Yorum-Lamak</i>	40' 00"	223	74 ¹⁰	23' 29" (% 62,08) ¹¹	7	3' 07" (% 7,79)	14	3' 27" % 8,63	86 (% 35,83)	(Sağlıklı biçimde saptanamamıştır)
GERÇEKTEN KAMERA HAREKETİ SAYILABİLECEK PLANLAR										
13' 44"										
% 34.33										

Kameranın Üçayak Üzerindeki Hareketleri (Pan, Tilt, Zoom). *Kula'da Üç Gün*'de dış hareketler genellikle çerçeve içindeki nesne hareketlerini takip amacıyla yapıldığı için –bu bir ustalık belirtisidir– pek dikkat çekmemektedir. Nikâh sonrasında gelin ve damadın eve-işe dönüşü, çeyiz gezdirme, gelin alma gibi yürüme aksiyonu içeren eylemler kameranin üçayak üzerindeki hareketleriyle (*pan-tilt-zom*) takip edilmektedir (73 plan). Çerçeve içindeki

⁷ Burada amaç, nicel verilerin kesinliğinden çok eğilimin yönünü ve ağırlığını göstermeye çalışmaktır.

⁸ Filmin başında ve sonunda siyah zemin üzerine çıkan yazılar süreye dâhil edilmemiştir.

⁹ Filmin başında ve sonunda siyah zemin üzerine çıkan yazılar süreye dâhil edilmemiştir.

¹⁰ Bazı planlarda kombine hareketler (*pan-tilt-zoom-vinc-şaryo*) hareketlerinden en az ikisi bir arada) bulunmaktadır; bu nedenle, 74 rakamı plan sayısını değil, kullanılan hareket sayısını ifade etmektedir.

¹¹ Bu filmde hareketli planları sarıh biçimde sınıflandırmak zordur. Çünkü dış hareketlerin bazıları, plan içinde ölçek değiştirmek amacıyla yapılan ileri ve geri zoom'lardır (23 plan) ve bunların çoğunu kamera hareketi gibi görmek ya da yorumlamak zorlama olacaktır. Bu bağlamda, gerçekten kamera hareketi sayılabilecek plan sayısı 55, süresi 13' 44", bütün süreye oranı %34,33 olarak kabul edilmiştir.

nesneler hareket ederken izleyiciyi peşine takmakta ve böylece mekânları tanıtır onlar arasında bağlantıyı kurmaktadır. Örneklem içinde bu tür hareketlere en az başvurulmuş film *Kariye*'dir; sadece 14 planda *pan-tilt-zoom* kullanılmıştır. *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde ise bu hareketler özellikle atölyede heykelin yapım sürecinin arasına giren Sinan'ın eserlerine ait görüntülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu filmin ilginç yanlarından biri, atölye çekimlerinin *master plan* halinde yapılmış olması ve planların kurguda parçalanarak kullanılmasıdır. *Master* olarak çekilen ve uzun kullanılan planların içinde çok sayıda ileri ve geri optik kaydırma (*zoom in* ve *zoom out*) vardır. Hatta kimi planlarda sinemada pek görmediğimiz –bu anlamda zaaf sayılabilir– kademeli ya da aynı planın içinde hem ileri hem geri *zoom* hareketleri de göze çarpmaktadır.



Kameranın Hareketli Nesne Üzerinde Hareketi (Şaryo, Vinç, Helikopter, vb). Bu tür hareketlere üç filmde de rastlansa da *Kariye* hem örneklem hem de Suha Arın filmografisi içinde bu özelliği ile dikkati çekmektedir. Filmde şaryo ve vinç kullanılan plan sayısı bütün planların 1/3'ü kadardır ancak filmin süre olarak yarısından fazlasını mozaikler önünde uçan kamera¹² ile çekilen bu planlar oluşturur (%64,24) (Görsel 3-4). Arın'ın hareketli nesne üzerindeki kamera tercihi kurduğu dramatik yapı ile ilgilidir. Arın, *Kariye* filminde mekânla mekânı gezen turistler arasındaki ilişkiyi esas aldığını söylemektedir: “Turistlerin kapıldığı gibi bir isteğe kapılmışım: Objelere yaklaşmak. Bunun için kanatlanıp uçmak istiyordum. Mozaikleri yakından,

Görsel 3 (yanda). *Kariye*'nin kamera arkası görüntüleri (Savaş Güvezne'nin özel arşivinden)

¹² Filmin görüntü yönetmeni Savaş Güvezne filmin çekim süreciyle ilgili yapılan bir görüşmede şöyle der: “Suha Arın bana ‘uçan kamera istiyorum!’ demişti. O dönemde henüz *drone* gibi hareket edebilen kameralar olmamasına rağmen bu tür bir arayış içine girmesi; şaryo üzerine yerleştirilen vinci bu işlevle kullanması dönemin pek çok belgesel sinemacısının girişmediği bir çalışma biçimiydi” (akt. Aytekin, 2024).

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ



Görsel 4. Kariye filminde bir vinç hareketi, 04' 50"-05' 11"

gerekiyorsa uçarak izlemek isteği duyuyordum. Üslup olarak uçmayı benimsememizin nedeni bu" (akt. Çölgeçen, 2006, s. 20)

Kula'da Üç Gün'de ise vinç ve şaryo hareketleri daha azdır (yaklaşık 6,5 dakika) ancak etkilidir. Damadın arastada yürümesi, oku(yu)cu kadınların evler arasında dolaşması ve çeyiz gezdirme sekanslarındaki uzun şaryo ve vinç hareketleri mekânları tanıtmaya (arasta, sokaklar, evler), iki unsuru birleştirme (sokak-avlu, kapı-pencere, sokak-ev), merak uyandırma (arasta, avlu-sokak ilişkisi) işlevine sahiptir. Metz'in vurguladığı gibi kamera hareketi nesnelere ve mekânlara canlılık katarak onların gerçeklik derecelerini de artırmaktadır (Metz, 2012). Bazı istisnai durumlarda ise, tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi, kameranın (ve dolayısıyla seyircinin bakışının) karakter bakışlarıyla özdeşleşmesi de yine dış hareketlerle kolaylaşmaktadır. Örneğin bu filmde, damadın nikâhtan sonra işyerine giderken arastada yürüyüşünü şaryo ile yapılan öznel kaydırma planları takip etmektedir (Görsel 5). Bu sayede, izleyici o sırada arastayı damadın gözüyle izlemekte, gerçeklik daha da pekişmektedir.



Görsel 5. *Kula'da Üç Gün* filminde arastada damadın yürüyüşünden sonra kullanılan, onun gözüyle üç dükkânı birleştiren yana kaydırma hareketi, 02' 20"-02' 50"



Görsel 6. Kula'da Üç Gün filminde iki nesneyi (ağaçtaki nar ile tırabzan başındaki narı) zoom hareketiyle birleştirme, 02' 20"-02' 50"

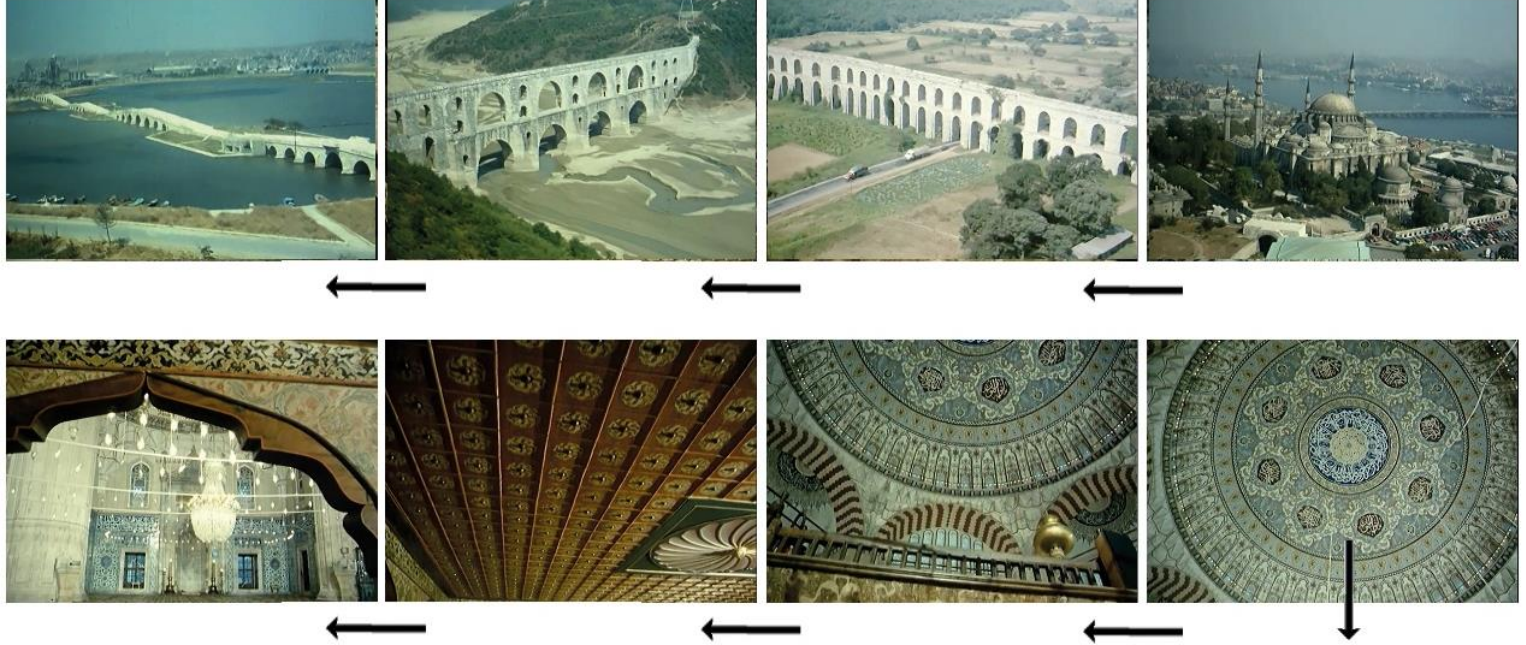
Sabit nesnelerin üzerinden kaydırma ya da vinç hareketleri izleyici tarafından daha kolay fark edilir ama izleyiciyi içine çekebilir (Görsel 6). Çeyiz gezdirme sekansında plan-sekans biçiminde tasarlanan, 1' 12" uzunluğundaki bir plan buna iyi bir örnek oluşturmaktadır. Söz konusu planda kamera sokağın derinliğinde görülen çeyiz alayından vinç ile yukarıya-sağa doğru yükselir ve cumbada alayı izleyen kadınları görür; tekrar aşağıya yönelir; giriş kapısını gördükten sonra tekrar yukarıya yükselir ve bu kez yan binanın cumbasındaki kadınları görür ve tekrar sağa-aşağıya doğru yöneldiğinde çeyiz alayı sokağın diğer ucuna ulaşmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Kula'da Üç Gün filminde plan-sekans olarak düzenlenen vinç hareketi, 18' 48"-20' 00"

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ



Görsel 8 (üstte). Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filminde şaryo hareketi, 18' 48"-20' 00"

Görsel 9. Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filminde helikopter hareketleri

Örneklemdaki *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde bu hareketler atölye mekânında hiç kullanılmamıştır. Sinan eserlerinde büyük hacimleri tanıtmak, mimari unsurlar arasında bağlantı kurmak, merak uyandırmak, dikkati yönlendirmek gibi işlevleri olan *pan* ve *tilt* gibi hareketlerle kombine hale getirilen uzun *şaryo* planlarına sıkça yer verilmiştir (Görsel 8). Bu filmde ayrıca, eserlerin konumlarını ve büyüklüklerini göstermek amacıyla helikopter çekimlerinden de yararlanılmıştır. Filmlerde kullanılan helikopterle çekilen planların çoğu sola doğru harekettir (Görsel 9).

Suha Arın'ın Belgesel Filmlerinde Kurgunun Yarattığı Hareket

Kurgu bir taraftan anlatının zamansal düzenlenişini ve devamlılığını sağlarken diğer taraftan iç ve dış hareketle beraber filmin ritminin düzenlenmesine de yardımcı olur. O nedenle burada da kurgunun Suha Arın sinemasındaki hareketle bağlantısı iki başlık halinde ele alınacaktır.

Filmsel Zamanın Kurulma ve Kullanılma Biçimi. Kurguda hareketi ortaya çıkaran önemli bir unsur gerçek zamanın filmsel zamana ya da anlatıbilim diliyle söyleyecek olursak öykü zamanının anlatı zamanına dönüştürülme biçimidir. Çünkü öykünün gerçek zamanı tekdüzedir ve çoğunlukla filmin

izlendiği süreden çok daha geniştir. Burch'un da (1994) belirttiği gibi "[B]içimsel açıdan film, kesintisiz zaman ve mekân içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıdır" (s. 118). Sinemacılar gerek sahne sıralarının planlanmasında (yani senaryo aşamasında) gerekse de montaj masasında olayların elenmesiyle, sıralarının değiştirilmesiyle ya da uzunluklarına müdahale edilmesiyle zamanı sıkıştırırlar, değiştirirler ya da nadiren genişletirler.

Geleneksel anlatı modellerini ve devamlılık kurgusunu tercih eden kurmaca filmlerde genellikle, izleme kolaylığı sunan doğrusal akış tercih edilir; geriye dönüş, ileriye atlayış, paralel anlatım gibi zaman kullanımları da mizansen, oyuncu, diyalog, mekân, özel efektler vb. unsurlarla daha anlaşılır hale getirilirken belgesel filmlerde ise filmsel zamanın kurulma, kullanılma biçimi oldukça farklıdır. Kurmaca filmlerde senaryonun inşa ettiği bir dramatik yapı söz konusuysa belgesel sinemada olgunun ve ulaşılan görsel malzemenin belirlediği ve sınırladığı bir zaman kullanımı söz konusudur. Karakter odaklı belgesel filmlerde de akış genellikle doğrusaldır; onun (ve diğerlerinin) varlığı ve şimdiye aittir. Ele alınan olguyu tanımlama, farkındalık yaratma, bulup çıkarma, olan bitenin muhasebesini yapma gibi işlevleriyle geçmişe ait anlatı genellikle söze dayanırken görseller şimdiye aittir. Anlatı, varsa arşiv malzemesiyle desteklenmektedir. Mekân, olay, olgu odaklı yapımlarda ise anlatı çok daha geçmiş üzerine kurulur ve geçmiş-şimdi düalizmiyle bir karşılaştırma yapılır. Belgesel filmlerde odak ne olursa olsun gelecek ise mefhum halindedir; izleyicinin sezgisine ya da çıkarsamasına ihtiyaç duyar. Doğrudan bir gelecek tasarımı gerçekliğe uyamayacağı için temkinle yaklaşılan bir nitelik taşır.

Suha Arın sinemasında anlatının merkezinde geçmiş zaman vardır ve nostalji duygusu belirgindir. Geçmiş özlemle anılan, şimdi değişimi açığa çıkaran, gelecek ise ürkülendir. Çöm (2019), bu durumu "geleneksel-modern" (s. 211) karşıtlığı olarak ifade etmektedir.

Makalenin örneklemini arasında yer alan *Kula'da Üç Gün* filmi, belgesel sinemada zaman kullanımı açısından ilginç veriler sunmaktadır. Filmin içeriği ve filmsel zamanı, geleneksel Kula düğünleri gibi üç gün olarak tasarlanmıştır. Ancak filmin başındaki resmi nikâh sahnesi ve devamı ile final sekansı izleyicinin zaman algısını karıştıracak biçimde zamansızdır. Nikâh salonundan çıkan gelin ve damat ayrı yönlerde doğru gitmiştir. Nikâh sadece bir formalitedir, evlilik düğünden sonra gerçekleşecektir. Düğünün üçüncü gününün bitiminde gelinin gerdek odasında yalnız kalmasından sonraki sekansın da ne zaman geçtiği belirsizdir. *Doğrusal* akışı bozan bu zaman oyunları, izleyiciyi ikilemlere

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ

sürükler, çıkarsama yapmaya zorlar: İzlenenler düş müdür, gerçek midir? Yaşanmış mıdır, yaşanmakta mıdır, yaşanacak mıdır?

DÜĞÜN ZAMANI				
Belirsiz Zaman	1. G Ü N	2. G Ü N	3. G Ü N	Belirsiz Z.
5' 38"	9' 15"	11' 45"	8' 10"	2' 20"

Grafik 1. Kula'da Üç Gün filminin zamanları

Filmde düğünün günlerine ayrılan süre birbirine yakındır. Birinci belirsiz zaman ve düğünün üç günü *doğrusal* olarak gelişir. Düğünden önce (ne kadar önce olduğu meçhul) geçen belirsiz zamanın son planında gelinin yüzü görülür; düğünün birinci gününe bir çözülme efektiyle geçiş yapılır (Görsel 10). Boş bakan gelin hayal mi kurmaktadır ya da geleceği mi görmektedir sorularının yanıtı izleyicinin çıkarsamasına bırakılmıştır.

Final sekansının zamanı ise çok daha belirsizdir. O ana kadar izlenen düğün sonlanıp gelin gerdek odasında yalnız kaldığında artık başka bir zamana geçilmiştir (Görsel 11). O ana kadar görülenler geçmişte kalmış; belki de hiç



Görsel 10 (üstte). Kula'da Üç Gün, birinci belirsiz zamanın sonu, 05' 53" - 05' 56"

Görsel 11. Kula'da Üç Gün, üçüncü günün sonu, 35' 00" ve ikinci belirsiz zaman, 36' 36"

yaşanmamıştır. Film boyunca sağlam görünen geleneksel Kula evleri de illüzyondan ibarettir. Çünkü gerçekte bu evlerin çoğu terk edilmiş ve yıkılmıştır (Görsel 12). Hızlı kesmelerle birbirini takip eden bu görüntülerin arasına düğünü şenlendiren Yaren ekibinin alt açıdan çekilmiş zilli maşa ve darbuka çalan elleri artık bir eğlenceden çok dikkat çekmek, hatta yardım çağırmak için inip kalkmaktadır.



Görsel 12. Kula'da Uç Gün, ikinci belirsiz zaman, 35' 36" ve 35' 42"

Kula'da Uç Gün filminin final sekansındaki kurgu ritim açısından da önemlidir. Filmdeki anlatılanların gerçeklikle bağının olup olmadığı sekansta başvurulanan ritimle adeta sorgulanmaktadır. Hızlı kesmelerle başlayan sekans neredeyse seyirciyi sarsmakta ve içine girdiği yanılsamadan onu çıkarmaya çalışmaktadır.

Bir gün üzerine kurulan *Kariye* filminin öyküsü de *doğrusal* olarak ilerlemektedir. Kariye Müzesi'nin sabah açılışından akşam kapanışına kadar bir gününe tanıklık edilir. Mekânın geçmişı dış ses anlatıcısıyla sözel olarak verilirken görüntüler şimdiye aittir. Film sabah mahallenin hareketlenişıyle başlar; işe gidenler, evden yolcu edilenler, sokak satıcıları... Tur otobüsleri için Kariye'nin açılan kapıları akşamüzeri onların gidişıyle birlikte kapanacaktır. Filmin dramatik yapısını ziyaretçiler ile Kariye'nin duvarlarını süsleyen motifler arasındaki ilişki oluşturmaktadır. Bu ikili yapı paralel olarak anlatılır. Turistlerin gözüyle mozaikler, mozaiklerdeki figürlerin gözüyle de turistler görülür. Turistler şimdiyi yaşarken, geçmişe bakmakta, mekân ve mekândaki figürler ise geçmişı yaşarken şimdiye bakmaktadır (Görsel 13).

Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filmi Suha Arın filmografisinde özel bir yere sahiptir. Hiçbir filminde denemediği özgün bir anlatım biçimi



Görsel 13. Kariye'de bakan turistler ve mozaikler, 15' 32 - 15' 38"

denemiştir. Filmde üç sanatçı bir araya getirilmektedir. Bunlar, 16. yüzyılda yaşayan Mimar Sinan, 20. yüzyılın ortasında onun heykelini yapan Hüseyin Özkan (Anka) ve yüzyılın sonunda bu ikiliyi yeniden bir araya getirerek olguyu yeniden yorumlatan ve yorumlayan Suha Arın'dır. Seçkin Sevim (2019) bu yapıyı "üç düzlem" (s. 1266) olarak yorumlamaktadır: Ona göre birinci düzlem, Anka'nın yeni keşfedilen bir minyatürdeki tasvirden hareketle Sinan'ı yeniden yorumlamasıdır. İkinci düzlem, Anka'nın Sinan'ın hayatını anlatmasıdır. Üçüncü düzlem Suha Arın'ın Cumhuriyet ve Osmanlı'nın iki büyük sanatçısı arasında paralellik kurmasıdır.¹³

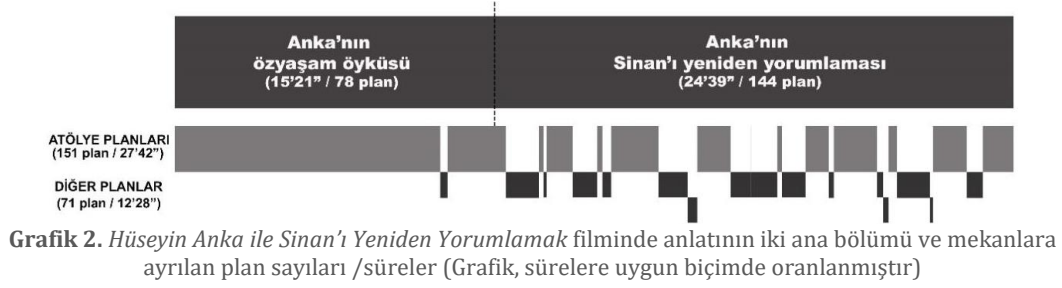
40 dakikalık filmin büyük bölümü (27'42; %69,25) Anka'nın atölyesinde geçmektedir¹⁴ (Grafik 2). Film Anka'nın Sinan heykelini yapış sürecini (Görsel 14) takip eden *lineer* bir akışa sahiptir ve akan zamanın içinde de iki ayrı geçmiş zaman söz konusudur: Anka'nın kendi geçmiş zamanı ve Sinan'ın geçmiş zamanı. Anka her iki geçmiş zamanı şimdi yeniden yorumlamaktadır. Bütün bunların toplamı da Arın'ın anlatısını oluşturmaktadır. Anlatının Anka'nın özyaşam öyküsünü anlattığı ilk bölümünde sadece atölyedeki görüntüler kullanılmıştır. Atölye görüntülerinin arasına Sinan'ın eserlerine ilişkin görüntülerin de girdiği ikinci bölümde Anka, geliştirerek, Sinan'ın ilerleyen yaşına göre değiştirerek geçmişi şimdiye taşır.

¹³ Filmin, Anka'nın ağzından dinlediğimiz sözlü anlatımına bir bütün olarak Cerci (1997) kaynağından ulaşılabilir. Çalışmada metin takibi bu kaynaktan yararlanılarak yapılmıştır.

¹⁴ Filmde Anka'nın Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi bahçesindeki Mimar Sinan heykeli; Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camileri, Büyükçekmece Köprüsü, Uzun Kemer, Eğri Kemer, Mağlova Kemer, Kanuni'nin Türbesi gibi Sinan'ın yaptığı eserler ile Ayasofya ve kendi türbesi dışında görsel malzeme kullanılmamıştır. Bunlar da Anka'nın sözlü anlatısını desteklemek amacıyla sokuşturulmuş görüntülerdir.

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ



Görsel 14. Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak, zamanın görselleştirilmesi, 30'20" - 30'35"

Geçmiş ve şimdinin üç sanatçının bakışıyla yoğrulduğu filmde, bazı planlar soyut zaman olgusunun görselleştirilmesi açısından da dikkat çekicidir. Anka, Zigetvar kuşatması sırasında ölen Kanuni'nin cenaze törenini anlatırken, heykelin gözaltı kısmına bir çizgi çeker ve şu yorumu yapar: "Acı tatlı birçok anısını paylaştığı sevgili padişahı Kanuni için ağlıyor olmalıydı" (Arın, 1990, 30'23"-30'30"). Geçmişi şimdiye getirir.

Kurgunun Ritmi ve Temposu. Kurguda hareketin doğrudan algılanmasını sağlayan ise kullanılan planların süreleri, ölçekleri, sıralanma biçimleri, planlar arasındaki geçiş türleri, devamlılık kurgusu gibi unsurlarla elde edilen ritim ve tempodur. Analiz edilen filmlerde bu bağlamda üç ayrı tempodan ve ritimden söz edilebilir.

Kula'da Üç Gün genellikle iç hareket barındırmayan planlarda 2-3 saniye, iç hareket barındıran planlarda ise hareketin evresine göre belirlenen sürelerde kullanılmaktadır. Dış hareketli planlar süre olarak diğer planlardan daha uzundur. Final sekansındaki hızlı kesmelerle başlayan bölüm isen filmin bütününden oldukça farklı bir tempo içerir; üç blok halindeki bu kısımda birinci blok çok plandan ve hızlı kesmelerden oluştuğu için hızlıdır. Diğer bloklarda ise giderek tempo ve hız düşmektedir. Plan ölçekleri çeşitlilik sunar; çoğu sahne

mutlaka hem yakın, hem orta, hem geniş ölçeklerle ve farklı kamera açılarıyla gösterilmektedir.

Kariye filminin başında yer alan mekânın içine girmeden önceki 2,5 dakikalık sekans her biri ortalama 2 saniye süren sabit 38 planlardan oluşmaktadır. Filmin ritminin en yüksek olduğu kısımdır. Çünkü beklenebileceği gibi çekim süreleri kıaldıkça tempo artar. Ancak iç hareketler sınırlı olduğu için bir süre sonra hızlı kesmelere rağmen durağanlık duygusu yine de öne çıkar. Filmin devamında yoğun biçimde kullanılan şaryo ve vinç hareketleri uçan kameranın yarattığı başka bir ritme sahiptir. Bu bölümlerde 35"- 60" arasında süreleri olan hareketli planlar kullanılmıştır. Bu planların arasına zaman zaman yakın planlar halinde giren mozaik ve onlara bakan turistlerin açı-karşı açı düzenlemeleri filmde tempoyu artırırken öznel kameranın izleyiciyi içine çeken duygusu da hissedilir.

Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filmi ikili kurgu yapısıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır. Baştan sona iki ayrı düzlemin paralel olarak kullanılması ritme ve tempoya da yansımıştır. Atölye planları zaman zaman uzun kullanıldığından ve iç hareketin de sınırlı olmasından dolayı filmin temposu bu mekânda düşmektedir. Filmin ilk on beş dakikası tamamen atölye görüntülerinden oluştuğundan filmin temposu düşüktür. Planlar arasında da süre açısından bir ritim kurulmamıştır. Filmin daha sonraki kısmında ise Sinan'ın yaptığı eserler araya girdiğinde kurgunun temposu artmakla birlikte bu ara sahnelerin süreleri ve plan sayıları birbirine yakın olmadığı için yine ritim ve tempo açısından öne çıkan bir tarz oluşmamaktadır.

Sonuç

Her sanat dalında olduğu gibi sinemada da eserin anlattığı şey ile onun anlatılma tarzı arasında sıkı bir bağ vardır. Burada beklenti genellikle içeriğin biçimi belirlemesi yönündedir. Yani anlatılmak istenen meseleye göre biçim genellikle değişkenlik gösterir. Yukarıda hareket bağlamında elde aldığımız üç belgesel filmde de içerik ve biçim arasındaki belirleyicilik önceliği de kısmen bu şekilde işlemiştir. Bu belgesel filmlerdeki biçimin ve bu biçimle bağlantılı hareket duygusunun farklılığı da büyük oranda bundan kaynaklanmıştır.

Etnografik öğelerin ön planda olduğu *Kula'da Üç Gün* filminde sahneler tamamen (gerçeğe uygun biçimde) yeniden yaratılmıştır ve bu nedenle de kameraya göre düzenlenmiştir. Mizansenler görüntülenirken kamera açıları, çekim ölçekleri, kamera hareketleri önceden belirlenmiş ve çekimler koordineli

iki kamera ile yapılmıştır. Bu bağlamda, iç ve dış hareketlerin planlı bir şekilde işlediği karmaşık bir sahne koreografisinden (*blocking*) bahsedilebilir. Çerçeve içindeki hareketli unsurların (resmi nikâh sonrası gelin ve damadın Kula sokaklarında yürüyüşleri, düğünü duyuran okuyucu kadınların ev ev dolaşması, çeyiz götürme, gelinin erkek evine götürülüşü, vb.) *pan*, *tilt* ve *dolly* gibi dış hareketlerle takibi, makro mekân olarak geleneksel Kula'yı ve mikro mekân olarak sokakları ve evleri doğrudan göze batmayacak biçimde sergilerken olup bitmekte olanlara da mekânsal kaynak görevi görmekte ve filmin gerçeklik duygusunu pekiştirmektedir. Minare şerefelerinden yapılan *zoom* ve vinç hareketleriyle avlu duvarlarını aşan, pencere kafeslerine dışarıdan yaklaşan hareketler Suha Arın'ın filmlerinde başvurduğu bir teknik olan kameranın insanların görme şansı olmayan bir noktadan bakmasına örnek teşkil etmektedir. Arın sinemasında *humor touch* olarak nitelendirdiği ilginç tekniklere başvururken hareket yine önemli bir enstrümandır. Çeyiz götürme sahnesindeki konağın cephesinden vinç ile aşağıya doğru inen kameranın basamaklarda oturan çocuğun ayva yemesine tanık olması buna bir örnek olarak verilebilir.

Kariye'de ise mekânın yarattığı durağanlık büyük oranda kameranın dışsal hareketiyle ve kurgudaki ikili yapı ile (bakan turistler ile bakılan figürler arasındaki aç-karşı aç uygulamaları) aşılmıştır. Kadrajın kamera hareketiyle süregelen biçimde değişmesi, mekânlardaki durağanlığı hissedilmez hale getirmiş ve filme dinamizm katmıştır. Özellikle vinç hareketlerinde duvarlara, sütunlara, fresklere çok yakın biçimde hareket edilerek seyircilerde adeta dokunacak kadar yakın olma duygusu yaratıldığı ve seyircinin filmin atmosferine dâhil edildiği görülebilir. Mekânda bulunan kişilerin standart olanaklarla yaklaşamayacakları bu gibi detaylara sinemanın teknik olanakları ile yaklaşan kamera, seyirci için ayrıcalıklı bir bakış sunmuştur.

Üç farklı dönemdeki üç farklı sanatçıyı aynı düzlemde buluşturan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak*'ta ise çekimlerde ikili bir yapı, kurgu da ise zamansal müdahale ön plana çıkmaktadır. Anka'nın atölyesinde geçen sahnelerde Anka'nın heykeli yapımı sırasındaki minimal hareketlerinin devamı biçiminde iç hareketlere, Sinan'ın eserleriyle ilgili sahnelerde ise izlenirliğini artırmak için dış hareketlere başvuru bir yapı inşa edilmiş görünmektedir. Anka'nın kendi zamanı, heykelin yapılma zamanı ve Sinan'ın kendi zamanı iç içe geçen bir sarmal filmsel zaman yaratmıştır. Bu yapı döngüsel değil, sarmal biçimde ilerleyen bir zamandır ve hem filmin dramatik gelişimini hem de dinamiğini belirlemektedir.

İçerikteki, anlatısal biçimdeki ve sinematografik tercihlerdeki bu farklılıklar da göstermektedir ki Suha Arın, kimi filmlerinde konularını mekânlardan yola çıkarak seçmiş gibi görünse de, bu mekânları farklı şekillerde öyküselleştirmiş ve bu öyküselleştirmelere göre de uygun sinematografik tekniklerin izini sürmüştür. Mekanlar, kültürel miras, tarihi değerlerin korunması, geleneksel-modern çatışması ve değişim gibi olguları öne çıkarmakta ve farkındalığa ev sahipliği yapmaktadır. Bu bağlamda, mekân gibi durağan bir olguyu sinema gibi özünde hareket olan bir araçla aktarılması noktasında yönetmenin, yukarıdaki analizlerden de anlaşılacağı üzere planlama ve uygulama aşamasında üstünde en fazla mesai yaptığı olgulardan birinin de hareket olgusu olduğu söylenebilir.

Bir bütün olarak bakıldığında; Suha Arın'ın mekânı anlatırken durağan bir sinemacı olmadığı, filmlerinin anlatı yapısına bağlı olarak hareketi ustaca kullandığı görülmektedir. Arın sinemasındaki iç ve dış hareketlerin varlığı, kullanıma amacı, kullanım biçimi mekânın sahiciliğini pekiştirmekte, seyircinin olup bitenlere dahil edilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, mekân-hareket ilişkisi, Arın belgesellerinin gerçekliğini artırıcı asli bir unsur olmaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazarlar, değerlendirme sürecinde katkı sunan editörlere ve hakemlere yapıcı yorumları ve önerileri için teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, Metodoloji, Araştırma, Veri Düzenleme, Yazım—Gözden Geçirme ve Düzenleme, Denetim – AYTEKİN, H.; Doğrulama, Kaynaklar, Yazım—İlk Taslak Hazırlığı – KÖPRÜ, M. Yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Arın, Suha. (Yönetmen). (1983). *Kula'da Üç Gün* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1985). *Kariye* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1990). *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Aytekin, Hakan. (2017). *Türkiye'de toplumsal değişme ve belgesel sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Aytekin, Hakan. (2024, Temmuz, 12). *Savaş Güvezne ile görüşme* [Ses kaydı]. İstanbul.
- Bîro, Yvette. (2011). *Sinemada zaman: Ritmik tasarım, türbülans ve akış*. (Çev. Anıl Ceren Altunkanat). Doruk Yayıncılık.
- Bonitzer, Pascal. (2007). Bakış ve ses. (Çev. İzzet Yaşar). Metis Yayınları.
- Burch, Noël. (1994). Zaman ve mekan ile ilgili bağlantılar. Ed. Yalçın Demir. *Filmde zaman ve mekân* üzerine içinde, ss. 117-130. Turkuaz Yayınları.
- Cereci, Sedat. (1997). Belgesel film. Şulê Yayınları.
- Çölgeçen, Berin A. (2006). Yaşamı ve belgeselleriyle Suha Arın. Tablet Yayınları.
- Çöm, Şenol. (2019). Belgesel sinemada sinematografi ve gerçeklik: *Kuramsal bir inceleme: Suha Arın belgeselleri*. Literatürk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (Çev. Soner Özdemir). Norgunk Yayıncılık.
- Eco, Umberto. (1992). *Açık yapıt*. (Çev. Yakup Şahan). Kabalcı Yayınevi.
- Gaudreault, André & Philippe, Marion. (2020). *Kinematik dönemeç: On sorunda filmin dijital çağı*. (Çev. Can Gündüz). Yort Kitap.
- Gunning, Tom. (2013, Güz). Atraksiyon(lar) sineması: Erken dönem sinema, seyircisi ve avangart. (Çev. Özgür Yaren). *Sinecine*, 4(2), ss. 145-153.
- Kiyarüstemi, Abbas. (2017). *Abbas Kiyarüstemi ile sinema dersleri*. (Çev. Pelin Arda). Ed. Paul Cronin. Redingot Yayınları.
- Münsterberg, Hugo. (1916). *The Photoplay: A psychological study*. D. Appleton and Company.
- Metz, Christian. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). Hayalperest Yayınevi.
- Morin, Edgar. (1968, Ocak). Gerçek-dışılık gerçek içinde gelişir. (Çev. Tahsin Saraç) *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*. (196), ss. 385-386.
- Nichols, Bill. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. (Çev. Duygu Eruçman). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Seçkin, Sevim. (2019, Ekim). Bir belgesel üç usta: Suha Arın, Hüseyin Anka ve Mimar Sinan'ı yeniden yorumlamak. *İdil*(62), ss. 1263-1277.

Görsel Kaynakçası

- Arın, Suha. (Yönetmen). (1983). *Kula'da Üç Gün* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1985). *Kariye* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1990). *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.



Duvarın İki Yüzü: Kamusallığın Yapısal Dönüşümü Bağlamında Graffiti ve Sokak Sanatını Yeniden Düşünmek

The Two Faces of the Wall: Rethinking Graffiti and Street Art in the Context of the Structural Transformation of the Public Sphere

 Rasim Sarıkaya^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü 
rsmsrky@gmail.com

Öz

Graffiti zaman zaman bir sanat formu olarak onurlandırılıyor olsa da, genellikle yasadışı ve rahatsızlık verici anarşist bir eylem olarak görülmektedir. Tartışmaya konu olmayan yönüyle graffitinin doğası *buradayım* demenin bir yolu olarak iletişimsel eyleme dayanır. Bu yönüyle kişisel bir edimin ötesine geçerek kamusallaşır ve kamu, kamusal ve kamusal alan kavramlarıyla bağlantılı bir tarihsel dönüşüm sürecine yerleşir. Makalede graffitinin vandalizm ve anarşizmle birlikte tartışılmaya başlandığı 20. yüzyılın ikinci yarısı ve sonrası gelişmeler, Habermas'ın kamusal alan çalışmaları ve eleştirel yaklaşımlar üzerinden ele alınmıştır. Graffiti pratiğinin, bir tür evcilleştirilme ve/veya uzlaşma sürecinin ardından sokak sanatı veya muadili terminoloji üzerinden sanat kavramına eklemlendiği tezleri ve eleştirilerinin arka planı, kamusal ve kamusal alan kavramlarıyla içerdiğini varsaydığımız koşutluk ilişkisi üzerinden tartışılmıştır. Çalışma kapsamında, kültür endüstrisi, sanatın kurumsallaşması ve nihayetinde graffitiye uzanan silsile üzerine, kamusal alan ve yapısal dönüşümüne atıf yapmaksızın üretilen yargıların

Abstract

While graffiti is sometimes honored as an art form, it is frequently seen as an illegal and disturbing anarchist act. In its non-controversial aspect, the nature of graffiti is based on communicative action as a way of saying *I am here*. Based on "communicative action" and "street", it is publicized beyond being a personal act, and sits on a historical transformation track closely related to the concepts of public, publicness and public sphere. In the article, the developments in the second half of the 20th century and after, when graffiti started to be discussed together with vandalism and anarchism, have been addressed through Habermas' public sphere studies and critical approaches. The background of the theses and criticisms that graffiti practice is articulated to the concept of art through the terminology of street art or its equivalent after a process of domestication and/or reconciliation is discussed through the relation of parallelism that we assume it contains with the concepts of publicness and public sphere. Within the scope of our study, the appropriateness of the judgments produced on the cultural industry, the institutionalization of art and the sequence leading to graffiti without referring to the

yerindeliği sorgulanmıştır. Araştırmanın sonucu, graffiti üzerine üretilen ve bir evrim sürecine işaret eden terminolojinin, kültür endüstrisi, kurumsal sanat ve/veya sanat piyasası tarafından yürütülen bir metalaştırma sürecinin ürünü olduğunu göstermektedir. Sanatın pek çok formunun yalnızca kültür endüstrisi ve sanat piyasası üzerinden okunabilecek dönüşüm sürecinin, graffiti veya sokak sanatı özelinde yalnızca bu kavramlar üzerinden açıklanabilmesi olanaksızdır; zira graffiti olgusu sanatın ötesinde *sokak* ve kamusal alana dairdir. Graffitiden sokak sanatına doğru işleyen sürecin, kamusal alanın yapısal dönüşümü üzerinden okunabilmesinin olanaklılığı ve hatta gerekliliği üzerine sunulan perspektifin çalışmayı özgün ve önemli kılacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: graffiti, sokak sanatı, sanat, kamu, kamusal alan.

public sphere and its structural transformation is questioned. The result of the research shows that the terminology produced on graffiti, which refers to a process of evolution, seems to have been produced as a result of a commodification process carried out by the culture industry, institutional art and/or the art market. The transformation process of many forms of art, which can be read only through the culture industry and the art market, cannot be explained only through these concepts in the case of graffiti or street art because beyond art, the phenomenon of graffiti is about the *street* and public sphere. It is considered that the perspective presented on the necessity, beyond the possibility, of reading the process from graffiti to street art through the structural transformation of public sphere makes our study unique and important.

Keywords: graffiti, street art, art, public, public sphere.

Atıf için Cite as: SARIKAYA, R. (2025). duvarın iki yüzü: Kamusallığın yapısal dönüşümü bağlamında graffiti ve sokak sanatını yeniden düşünmek. *Tykhe*, 10(18), ss. 193-219.



Antikiteden günümüze uzanan süreçte, duvarlara karalanan basit işaretlerden kent dokusuna eklemlenen detaylı sanatsal uygulamalara kadar geniş bir örneklem ortaya koyan graffiti, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında günümüze kentsel bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu olguya ilişkin kültürel çalışmalardan hukuka, kentsel araştırmalardan sanata kadar pek çok farklı disiplinde çalışmalar yürütülmüştür.

Terim olarak graffiti, duvara çizilen her tür görüntü veya metin anlamına gelen *graffito* sözcüğünün çoğuludur; ancak bir olgu olarak modern graffiti bu anlamdan farklı şekilde ve yazıdan ziyade *yazma* eylemiyle yakından ilişkilidir. Bu yönüyle de graffiti yazarının *buradayım* demesinin bir yolu olmanın ötesinde kaygı gütmeyen, hip hop kültürüyle yakından ilgili bir akımı ifade etmektedir (Lewisohn, 2009, s. 15). Dolayısıyla graffiti kavramının çıkış noktası günümüzde sıklıkla tartışılmakta olan sanatsal edime dair bir atıfta bulunmamaktadır. II. Dünya Savaşı ve Kore Savaşı yıllarında ortaya çıkan ve savaşa katılan Amerikan askerlerine atfedilen ikonik *Kilroy was here* ifadesi, *buradayım* veya *varım* demenin en öz ve çarpıcı ifadesiydi. Özellikle 1968 olayları olmak üzere 1960'lı yılların tamamında graffiti, sokak ya da kamusal

alan dışında başka bir mecrada var olması mümkün olmayan, çoğunlukla protesto içerikli mesajların iletim aracı haline geldi. 1968 yılı öğrenci hareketlerini, kapitalizm ve burjuva toplumuna karşı dünya çapında bir isyan olarak niteleyen Armstrong (2019), “sokak sanatı ve grafiti protestonun temel bileşenleriydi ve görsel çalışmanın, sloganların ve grafiklerin fikirleri etkilemede ve değişimi sağlamada ne kadar etkili olabileceğini gösterdi” (s. 53) ifadelerini kullanır. Graffitinin etkili bir iletişim aracı olduğu tezi 1968 deneyimiyle kanıtlandı. Bu, graffitiyi *buradayım* veya *varım* demenin ötesinde *hayır* demenin, başkaldırı ve direnişin dili haline getirdi. Gastman ve Neelon (2010) graffiti yazarı LSD OM’a atıfla şu ifadeleri kullanır: “Başkalarının neden yazı yazdığına dair ilk izlenimim, insanların kızgın olduğunu hissetmemdi. Dünyada söz sahibi olmamalarına, hükümetin onlara bunun nasıl olduğunu ve nasıl olacağını söylemesine üzüldüler ve bence insanlar bunun olmasına izin vermeyecek kadar özgürdü. Yazmak bir demenin yoluydu; bize danışmadan karar vermeyin” (s. 23). Kamusal hizmetlerde olduğu üzere yerleşik medyaya erişim olanağı bulunmayan dezavantajlı gruplar ve marjinal politik eğilimler arasında, özellikle sosyo-ekonomik ve politik buhran dönemlerinde graffiti hızlı bir yayılım göstermiştir. Graffitinin, etiketlemenin icadından, olgunlaşmış bir hareket olarak ortaya çıktığı noktaya kadarki evrimi beş yıllık bir sürede, son derece hızlı gerçekleşmiştir. 1970’lerde ve 1980’lerin başında New York’ta mülksüzleştirilmiş gençlerin hayal kırıklıklarını graffitiye kanalize etmesi kültürel açıdan benzersiz bir olgu yaratmıştır (Lewisohn, 2009, s. 31). Bu nedenle modern graffiti tarihi, kültürel bir olgu olarak genellikle ABD ve Hip Hop kültürüyle ilişkilendirilerek incelenmiştir. Amerikan tarihi bağlamında Hip Hop, 1970’li yıllarda özellikle New York’un çeperlerine itilmiş siyahi yaşam deneyimi ve sivil haklar mücadelesine hitap eden müzik ve dansla icra edilen estetik bir siyasi ve kültürel direniş biçimi haline gelmiştir. ABD’nin sınırlarında Hip Hop’un etkileri kısa sürede görülmüştü. Örneğin, Kanada’daki Inuit, First Nations ve Métis toplulukları arasında yayılan kamu olanaklarından yoksunluk, aşırı yoksulluğu normalleştirmiştir ki bu bağlamda yerli gençlerin ABD’deki siyahi toplumla özdeşlik kurmaları olağandır (Smith, 2017, s. 261). Kuzey Amerika başta olmak üzere sömürge topluluklarında Hip Hop ve bir bileşeni olarak graffiti, ırka dayalı ikincil vatandaşlığa karşı direnişin yayılımına paralel bir seyir izlemiştir. Armstrong (2019), 1970’ler Vietnam Savaşı dönemi New York’unu şiddetli bir eroin salgınının pençesinde, karanlık, karamsar hatta kıyamet gibi bir yer olarak betimler. On yıllardır verilen sivil haklar mücadelesi eşitsizliği ve adaletsizliği ortadan kaldıramamıştır. Bu şartlar altında, Armstrong’un ifadesiyle, tüm *hiç kimseler* yalnızca kendi kaderlerini tayin edecek kişiler olabilirlerdi. Dolayısıyla birilerinin yalnızca *varım* demek için

duvarları işaretlemeleri şaşırtıcı değildir: “Çok az iyimserlik sunan bir şehirde, vahşi yaratıcılık ve grafitinin saf enerjisi bulaşıcıydı...” (Armstrong, ss. 34-35). 1960’larda protesto ve direniş eylemlerinin iletişimsel bir aracı olarak işlev gören graffiti sayısız üslup ve içerik üreterek kendi başına, mücadele edilmesi gereken anarşist bir eyleme dönüşmüş oluyordu. Herhangi bir mesaj içeriyor olsun veya olmasın kendi başına mesaja dönüşen bu eyleme karşı tutum, 1970 ve 80’li yıllarda büyük oranda kentin görsel dokusuna verilen zarar ve yasadışı müdahale üzerinden geliştirilmiştir.

İronik olarak grafitinin sanat kavramıyla anılmaya başladığı dönem, bu anarşist eylem ve vandallığa karşı mücadelenin başladığı zaman dilimiyle örtüşmektedir. New York metro sisteminin graffiti tarafından istila edildiği ve buna karşı sert tedbirlerin uygulandığı 1970’li yıllarda dahi grafitinin sanat olduğuna ilişkin görüşler dolaşımdaydı. 1972 yılında Hugo Martinez isimli bir üniversite öğrencisi, graffiti sanatçıları bir araya getiren UGA’yı (United Graffiti Artists) kurmuştur. Martinez UGA’yı sanat dünyasına alternatif sağlayan bir kolektif, sanatın amacını yeniden tanımlamak için bir fırsat olarak tanımlamıştır. Dahası, 1973’te Razor Gallery, UGA üyelerinin dahil olduğu bir grup sergisine ev sahipliği yapmıştır (Wells, 2016, s. 467). Bu, yasal olarak özel bir alanda, bir galeri ortamında graffiti türünün ilk gösterisi olarak bilinmektedir. Diğer yandan, 2003 tarihli Britanya Anti-Sosyal Davranış Kanunu’nda graffiti, boyama, yazma, kirletme, işaretleme ve benzeri her türlü tahrifi içeren bir suç olarak tanımlanmıştır (Anti-social Behaviour Act, 2003).

Farklı bağlamlar üzerinden sokak sanatı, kamusal sanat, kentsel sanat vb. terimleri ve kavramsallaştırma çabalarını içeren bir literatürün oluşum sürecinde grafitide, *eylemin* niteliği gerek eyleyenler gerekse sanat çevrelerinde tartışılabilmiş, akademik çalışmalara konu edilmiştir. Yukarıda paylaşılan terminolojik çeşitlilik de graffiti üzerine yürütülen *sanat* ve *vandallık* arasındaki tartışmaya koşut olarak ortaya çıkmıştır. Bu tartışma ve çalışmaların temel uzlaşma noktası ise, grafitinin küresel olarak sürekli genişleyen kentte her zamanda ve yerde var olan, en öz ifadesiyle kentsel bir olgu olduğudur (Zieleniec, 2016, s. 1). Buna karşın grafitinin kamu ve kamusal alan teorileri bağlamında ele alındığı araştırma sayısı çok sınırlı kalmıştır. Bu itibarla çalışmada, kamusal alanda, kamusal bir olgu veya sanat olarak graffiti ve muadili terim/kavramların ortaya çıktığı çelişkili tarihsel seyrin, kamusal alan üzerinden okunmasının olanaklılığı savunulmaktadır. Kamusal alan kavramsallaştırmalarına ve yapısal dönüşümüne koşut olarak grafitinin aynı anda hem vandalizm ve yasadışı hem de sanat olabilmesinin koşulları ortaya

konulacaktır. Sanatın pek çok formunun kültür endüstrisi ve sanat piyasası üzerinden okunabilecek dönüşüm süreci, graffiti özelinde yalnızca bu kavramlar üzerinden okunamaz; zira graffiti *kente, sokağa* aittir. Dolayısıyla da graffiti üzerine yürütülecek tartışmalar ve üretilecek yargılar aynı zamanda kamusal alan kavramına atıf yapmak durumundadır. Makalede, graffiti pratiğinin, bir tür evcilleştirilme ve/veya uzlaşma sürecinin ardından sokak sanatı, kent sanatı, kamusal sanat gibi terimlerle sanat kavramına eklemlendiği veya eklemlendirildiği tezleri ve eleştirilerinin yerindeliği, kamusal alan ve kamusal alanla içerdiği koşutluk ilişkisi üzerinden tartışılacaktır. Çalışmanın özgünlük ve önemini bu bağlam üzerinden yapılacak okumalar oluşturmaktadır.

Kamusal Alanın Kamusalılığı ve Kapsamı Üzerine

Çalışmanın odak noktası olan graffiti üzerine sokak sanatı gibi terimler üzerinden yürütülmüş ve yürütülmekte olan sanat-sanat olmayan arasındaki tartışmaların kamusal alan ve yapısal dönüşümü izleğinde okunabilmesinin mümkün olduğu varsayımına ulaşmak üzere, Jürgen Habermas'ın kamusal alan çalışmaları, eleştirel yaklaşımlarla birlikte ve karşılaştırmalı olarak ortaya konulmalıdır. Habermas'ın çalışmaları, bu kavramı anlamaya, geliştirmeye ya da eleştirmeye dönük çalışmaların çoğunluğunun çıkış noktasını oluşturmuştur. Habermas'ın tek tek her bireyin erişimine açık, kısıtsız bir iletişimsel eylem alanı olarak tanımladığı kamusal alana dönük kavrayışına göre "bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur" (Habermas, 2004, s.95). Habermas, *kamu* olarak adlandırdığımız kompleks yapının tarihsel olarak anlaşılabilmesini, günümüz toplumunun püf noktasını kavrayabilmenin önkoşulu olarak sunmuştur. Bu tarihsel anlama çabası Habermas'ın çalışmalarının baskın unsurunu oluşturmuştur. Bu çalışma, günümüz kamusal alan fikrine çoğulculuk bağlamında ürettiği çözüm önerilerinin ikincil unsur olarak kalması ve *burjuvaya* yaptığı vurgu yönünden de eleştirilmiştir. Habermas'ın ortaya koyduğu kamusal alanın tarihsel sürecine bakmadan, günümüz toplumsal yapısını ve özellikle graffiti gibi olguları anlamak olanaksızdır. Bu tarihsel süreci antik Yunan şehir devletiyle başlatan Habermas'a (2018) göre:

Olgun Yunan şehir devletinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (koine) polis'in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) oikos'un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal hayat, *bios politikos*, pazar meydanında, agora'da cereyan eder fakat mekansal olarak bağlanmış değildir: kamu, mahkeme ve meclis görüşmeleri biçimine de bürünebilen müzakerede

oluşabileceği gibi (lexis), savaşta veya savaş oyunlarındaki gibi ortak eylemde de (praxis) oluşur (....) yoksulluk veya köleden yoksunluk başlı başına polis'e kabul edilmenin önünde engeldir - sürgün, mülksüzleştirme ve evin yıkılması, aynı şeylerdir. Yani, polis'te bir şahsın konumu, oikos'taki despotluğuna bağlıdır. (s. 60)

Kamusal alanın kamusalılığı, kamunun çerçevesini belirleyen normatif yapının taktirine bırakılmıştır. Antik Yunan'da bu normlar, bireyin kamusal alanda var olabilmesinin ön koşulu olarak varlık (buna kamusal alana giriş izni olmayan bireyler dahildir) sahibi olmayı dayatmaktaydı. Böylelikle kamusal alana erişim hakkı elde edebilmek, kamu dışı, ikincil bir kitlenin varlığını zorunlu kılmaktadır. Habermas, kamusal alan fikrinin bu erken yapısının ve sonrası dönüşümünün izlerini Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar sürmekte, burjuva toplumunun oluşumu ve sonrasına odaklanmaktadır. Bu izleğe göre, Antik Yunan'daki yorumuyla oluşan bu temel (Hellenik kamu modeli) biçim, Rönesans'tan günümüze kadar klasik unsurlarla birlikte bu normatif gücü paylaşmaktadır. Bu modelin temelini oluşturan toplumsal biçim değilse de ideoloji, tarihsel sürekliliğini asırlarca korumuştur. Roma hukukunu temel alan kamusal-özel alan yaklaşımı Ortaçağ boyunca *res publica* olarak gelenekselleşmiştir. Hukuk tekniği açısından bu fikrin en etkili uygulamaları ise burjuvanın oluşumuyla gerçekleşmiştir. Habermas da bu oluşumu modern kamusal alan modelinin temeline oturturken Habermasçı kamusal alanı inşasında burjuva toplumunu çıkış noktası olarak belirlemiştir. Habermas'a (2018) göre, *kamu* Almanya'da ancak 18. yüzyılda oluşup işlevselleşmiştir: "Kamu, özgül olarak bu dönemde mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kendi yasalarına göre kurumlaşan "burjuva toplumuna" aittir" (Habermas, ss. 59-61.) Habermas'ın kamusal alana karşı eleştirilerin ekseriyeti de burjuva kamusal alanına yaptığı vurgu üzerinden yöneltilmektedir. Buna göre Habermas, burjuva toplumu veya buna eş seçkin sınıfların dışında eşzamanlı olarak gelişen Antik Roma'ya atıfla plebyen kamusalılığı ihmal etmektedir. Marksist yaklaşıma atıfla proletarya veya feminizm açısından toplumsal cinsiyet ve üretim ilişkileri etrafında gelişen kamu bu ihmale muhatap olmuşlardır. Bu ideal kamusal alan yaklaşımı temelinde Habermas eleştirilmiş ve alternatif olarak bütün farklılıkları içine alacak bir çerçeve üretilmeye çalışılmıştır (Kalaycı, 2013, s.18). Kluge ve Negt (2018), burjuva kamusalılığı fikrini, kapitalist gelişimin tehakkümü altında gerçekleşmemiş olmasına karşın sınıf-dışı, evrensel bir eleştiri ölçütü olarak görülmesi yönünden eleştirmektedirler. Burjuva kamusal alanının toplumsal eşitsizlik ve özel çıkarları göz önüne almadan kurguladığı *soyutluk içindeki genellik ilkesi* liberal ve kapitalist sistemin yarattığı genelleştirici ve indirgemeci koşullardan

daha çoğulcu veya demokratik değildir: “Böylece burjuva kamusunun genel iradeyi temsil ettiği iddiası, ta başından beri güçlü bir dışlama mekanizması olarak çalışır...” (Kluge ve Negt, 2018, 43). Özbek’e (2004) göre:

Negt ve Kluge kamusal alanı, devlet ile toplum arasında kalan ‘bir ara alan’ olarak ele alan yerleşik kategorileştirmeyi eleştirerek, kamusal alan analizini, maddi üretim ve toplumsal yeniden üretim zemininden kalkarak ele alıyorlar (...) Negt-Kluge’nin ‘proleter’ ya da ‘karşıt’ kamusal alanı, kapitalizmin sömürdüğü, parçaladığı, dışladığı ya da bastırdığı, değersizleştirdiği ve tedavülünden çıkardığı toplumsal emek gücünün tecrübe, yetenek, beceri ve ilişki biçimlerinin karşı stratejiler aracılığıyla bağlantılandırılmasının ve güçlendirilmesinin taşıdığı devrimci potansiyele işaret ediyor. (s. 37)

Habermasçı kamusal alana yönelik olarak Landes, Ryan ve Eley de “kamusalılık ve serbest erişim retoriğine rağmen bu resmi kamusal alanın bir dizi önemli dışlamaya dayandığını, hatta önemle bu dışlamalar aracılığıyla oluşturulduğunu iddia ediyorlar” (akt. Fraser, 2004, s. 107). Habermas (2018) özellikle Eley’in yaklaşımı üzerinden *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*’ne yöneltilen eleştirilere şu yanıtı vermiştir:

Eley’in hatırlattığı iki eksikliğin, burjuva kamusu modelinin ideal-tipik kavranışıyla ilgili olarak yol açtığı sonuçlar var (...) baskın bir burjuva kamusal topluluğu plebyen bir kamusal toplulukla karşı karşıya geliyorsa ve ilaveten dışlanan Öteki’yle ilgili feminist dinamik de ciddi biçimde hesaba katılırsa, o zaman burjuva hukuk devletinde kamunun çelişkili kurumsallaşmasına dair model fazla katı kurulmuş demektir (...) Bu zımni normatif uçurum kitabın birçok eleştirmenini rahatsız etmiştir. Bu uçurum, ilerde tekrar ele alacağım gibi, sadece ideoloji eleştirisiyle ilgili çıkış noktasına değil, andığım ama ağırlığını küçümsediğim kimi vecihelerin ihmal edilmesine de borçludur varlığını. (ss. 24-25)

Bu durumu bir yanlış ağırlıklandırma olarak değerlendiren Habermas, yine de kamusal alanın yapısal dönüşümüne ilişkin çizmiş olduğu perspektifin bu durumu üzerinden yanlışlanamayacağını da ifade etmiştir. Diğer yandan Habermas çalışmalarının odağını oluşturan hususların eleştirmenlerin beklentilerini karşılamadığının farkında olduğu Özbek’in ifadelerinden anlaşılabilmektedir: “Kamusal alana ilişkin ideali ve kavramı yaratan 18. yüzyıl bağlamı arasındaki ayrımı yeterince net bir şekilde ortaya koymadığını kabul etmiştir. Dolayısıyla da norm, olgunun içine düşmüştür” (akt. Özbek, 2004, ss. 68-69). Habermas’ın *liberal burjuva kamusal alanı* olarak ortaya koyduğu modeli Fraser (2004), “tarihsel olarak özgül ve sınırlı olan bir kamusal alan biçiminin yükselişi ve düşüşü” (s.105) olarak yorumlamıştır. O’na göre Habermas’ın amacı kamusal alanı oluşturan koşulları ve bu koşulların gerileyişinin teşhisi ve haritasının çıkarılmasıdır (Fraser, s. 105). Fraser’ın

eleştirisinin kapsamı Habermas'ın yaklaşımından ziyade çalışmalarını bitirdiği noktaya ilişkindir. Ona göre Habermas, ki o da bu eleştirilerin haklılığını kabul etmiştir, burjuva kamusal alanının çöküşünden sonrasına, bugüne hizmet edebilecek alternatif bir model önermemiştir. Diğer yaklaşımlara bakıldığında da eleştirilerin Habermas'ın çalışmasını sonlandırıdığı noktada düğümlendiği görülmektedir. Sonrasında yürütülen çalışmaların ve üretilen modellerin çıkış noktasını da Habermas'ın bıraktığı yer oluşturmuştur. Öyle ki Negt ve Kluge, Habermas'ın eserini, *Kamusal Alan ve Tecrübe* adlı çalışmada geliştirdikleri tartışmaların anlaşılabilirliği için bir öngereklilik olarak görmüşlerdir (akt. Özbek, 2004, ss. 82-83). Habermasçı kamusal alan, devlet aygıtından ayrı ve ona karşı olmasının ötesinde resmi ekonomiden de ayrı ve ona karşıdır. Pazar ilişkilerinin yerine söylemsel ilişkilerin alanı, malların mübadelesine değil fikirlerin mübadelesine hizmet eden bir müzakere alanıdır: "Böylece kamusal alan kavramı demokratik kuram için gerekli olan ayrımları, yani devlet aygıtları, ekonomik pazarlar ve demokratik birlikler arasındaki ayrımları gözönünde tutmamıza izin veriyor" (Fraser, 2004, ss. 104-105). Bu ifadelerine dayalı olarak Fraser, Habermasçı kamusal alanın gerek eleştirel kuramlar gerekse demokrasi pratiği açısından vazgeçilmez bir öncül olduğunu kabul etmektedir. Bu öncüle yöneltilen eleştirilere ve yine bu esere dayalı olarak sonrasında geliştirilen modellerden hareketle konumuz bağlamına giriş yapılabilir: Graffiti.

Kamusal alanda var olan bir olgu olarak graffitinin var olma koşullarıyla kamusal alanın yapısal dönüşümü paralel bir ilişki içindedir. Bu hikayenin modern dönemi tam da *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı eserin bıraktığı, Habermas'a yöneltilen eleştirilerin başladığı noktada ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, Negt ve Kluge tarafından üretilen *karşıt-kamusal alan modeline* değinmek gerekir. Habermas'ın kamusal alanının, kitle kamusunun eleştirel ve devrimci potansiyeli konusundaki karamsarlığına bağladığı ve bu nedenle zoraki olarak yarattığı politik sınır, Negt ve Kluge'nin proleter/karşıt kamusal alanı tarafından yok sayılmakta ya da yok edilmektedir (akt. Özbek, 2004, s. 82). Karşıt ve Marksist felsefeye atıfla proleter nitelikteki kamusal alan modeli, hiçbir toplumsal kitleyi dışarıda bırakmayan kamusal alana erişimde ve müzakerede sınırsız bir serbestiyeti öngörmektedir. Diğer yandan, Nancy Fraser *karşıt-kamusal alan* kavramına dayanarak kamusal burjuva kamusal alanının ötesine taşımaya çalışmış, feminizm başta olmak üzere yeni toplumsal hareketlerin kamusallığını sorgulamıştır (akt. Kalaycı, 2013, s. 18).

Habermas'ın eleştirilen hususlara karşı çekingen tavrının temelinde, ona göre kuramsal olarak olanaklılığı sorgulanabilecek bir çizgiden uzak durma istenci olabilir; zira Habermas'a göre, kamusal alana herkesin ulaşabilmesi ve sınırsız bir iletişimsel eylemin gerçekleşebilmesi ancak bu alanın normatif hukuk tarafından koruma altına alınmasıyla mümkündür. Buna karşın hukuk, her halükârda *genel iyi* ve kamuoyu üzerinden tesis edilebilir. Dolayısıyla Habermas'ın marjinal kümelerin kamusal alana erişiminin hukuki çerçeve içinde her halükârda sınırlandırılmak zorunda olduğunu varsayması şaşırtıcı değildir. Eleştirel yaklaşımların temel vurgusunu oluşturan bu sınırlılığın yok edilmesi yalnızca devrimci ve karşıt bir kamusal alan tahayyülüyle mümkün olmaktadır ki ütopyaya dair gönderme bu noktada ortaya çıkar. Habermas, mümkün olan en geniş sınırlar içinde burjuva kamusal alanını esnetebilmeye meyilli, evrensel ve mümkün olabilmesinin önkoşulu olarak da hukuki bir modelin peşindedir. Özbek'in (2004) ifadesiyle Habermas "toplumdaki uzlaşmazlıkların ve çatışmaların ifade edilmesi ve diyalektik olarak çözümlenmesi sürecine yaslanan bir radikal demokratik politikanın mümkün olması için, iletişimsel eylem ortamının ulusal ve uluslararası hukuk düzeyinde garantilenmesinin elzem olduğu" (s. 84) konusunda ısrarcıdır. Dolayısıyla Habermas'ı yeterince özgürlükçü ve cesur olmamakla suçlamak bu bağlam içinde olanaklı değildir. Zira en özgürlükçü ve kapsayıcı modellerin var olabilmesi de bu özgürlüklerin evrensel bir hukuki norm tarafından sınırlandırılmasını gerektirir. Devrimin konusu ise bu çerçeveyi esnetmek, yıkmak veya bunun dışında var olmak olabilir. Diğer yandan proleter/karşıt-kamusal alan gibi eleştirel modellerin de Habermas'tan daha kapsayıcı ve serbestiyetçi olmasına karşın benzer bir zorlukla karşı karşıya olduğuna dikkat çekilmelidir. Örneğin Negt ve Kluge'ye (2004) göre kamusal alana yönelik mevcut yaklaşımlar üretimin taşıyıcı gücünü yani proletaryayı ve aile toplumsallaşmasını dışlamaktadır: "Bu yorumlara göre, kamusal alan, sözde, toplumun bütününe temsil etmesine rağmen tözünü, herhangi bir belirli yaşam bağlamını özgül olarak ifade etmeyen bir 'ara alandan' alır" (Negt ve Kluge, s. 136). Negt ve Kluge, proleterya ve aileyi dışarıda tuttuğu gerekçesiyle Habermas'ı eleştirirken sınırları kaldırmak yerine sınırın çerçevesini genişletmektedirler. İşçi sınıfının toplumsal örgütlenmeleri dahil edildiğinde dahi kamusal alan fikri, kitleye ve genel yarara ilişkin olarak kalmakta, proleter olmayan veya örgütsüz yapılar kamusal alanın içine dahil edilememektedir.

Habermas'ın başı çektiği ve kamusal alan üzerine üretilen genişletici veya eleştirel güncel yaklaşımları da kapsayan bu incelemenin sonucunda şu varsayım geçerliliğini korumaktadır: Kamunun ve kamusallığın tarihsel

kavramsallaştırmalarına ki buna bugün de dahildir, bağlı olarak bir çerçevenin veya sınırın varlığı durumu. Dolayısıyla sınırsız serbestiyeti öngören bir modelin oluşmaması durumunda bu dönüşüm sürecinin sonlanamayacağını öngörmek mümkündür. Bu saptamaya ilişkin olarak şunlar söylenebilir:

Bu genelgeçer kamusal alan ve uzlaşma anlayışı, toplumsal çatışmaları değer ve kimlik çatışmaları olarak tanımlıyor; diyalogu ya da iletişimsel eylemi, daha çok 'hoşgörü ve pazarlık' girişimleri olarak kavlıyor. Bağdaşmaz toplumsal çıkarların ve yepyeni sosyal ilişki arayışlarının var olduğu toplumsal bir dünyada genelgeçer uzlaşma dili, iyi niyetli olsa da, egemen olan bir konuşmacının nötrlüğü, pragmatikliği ve körlüğünü taşıyor. (Özbek, s. 85-86)

Habermas'ın da dahil olduğu kamusal alan üzerine üretilen modellerin tamamında, bu alanın kullanımı üzerine normlar ve bu normları belirleyen bir *uzlaş* arayışı ve ortak *iyinin* var olması zorunluluğu görülebilmektedir. Dolayısıyla burjuva kamusal alanından dışlanan kesimlerin bir kısmı, eleştirel yaklaşımların ortaya koyduğu karşıt kamusal alan yaklaşımı gibi modellerin zorunlu olarak çizdiği daha geniş bir çerçevenin, burjuva kamusal alanı ve alanın dış sınırı arasına yerleşebilmektedirler. Sınır halen yok edilebilmiş değildir. Hala genel geçer bir *uzlaş* arayışının konusu dışına itilerek toplumsal ve kimliksel çatışmalara indirgenen ve bir tür anomali olarak göz ardı edilen olgular ve kamusalıklar duvarın dışında varlığını sürdürmek durumundadır. Bu bağlamda kamusal alanın kamusalılığı tartışmalarının sürdürüleceğini varsaymak kolaydır. Anomali kavramının içine oturan graffiti de var olduğu ortaya konulan duvarın içi ile dışı arasındaki konumu (vandallık ve sanat arasında) yani duvarın her iki yüzünde var olan örneklem üzerinden tartışılmaya devam edilmektedir.

Graffiti ve Kamusal Alanın İhlali

İhlalin graffiti özelinde vandallık şeklinde zuhur etmesi, yani graffitinin yasadışı olarak sınıflandırılabilmesine yönelik koşullar kamusal alanın yapısal dönüşümü sürecinde yaratılmıştır. Var olmanın temel koşulu bir kamunun varlığıdır; bunu ifade etmenin aracı ise graffiti özelinde kamusal alan, özellikle kent veya sokaktır. Bu noktada graffiti ve kamusal alanın ilişkili olarak ele alınabileceği bağlam oluşmaktadır.

Graffiti olgusu hakkında yargıya varmak için kamusal alanın kamu erkince bahsedilen bir imtiyaz olmadığı, kamu tarafından talep edilen ve alınan bir hak olduğu önkabulünden hareket etmek gerekir. Dolayısıyla iktidar kamusal alanın varlığından hoşnut değildir. Don Mitchell (2014), kamusal alanda toplanma ve alanın kullanılması hakkının iktidarlarca görece yeni ve daima

öfkeyle karşı çıkılan, bir tepkiyle karşılanan bir hak olduğunu ifade eder (s. 30). Sınırsız serbestiyete dayalı bir kamusal alan tahayyülü (gerek kamu gerekse özel) erkler arasında korku yaratır. Bu korku kamusal alanda bir düzenin kurulması ve bu düzenin korunmasına yönelik tedbirlerin alınması konusunda iktidarları harekete geçirirken ihtiyaç duyulan yetkinin elde edilmesine yönelik olarak kamuoyunun iknası veya imali gerekecektir. Bu gereklilik Habermas'ın ısrarla vurguladığı hukuksal zemine dayanmalıdır; fakat Habermas anayasal hukuk vurgusunu, gerek kamu erki gerekse özel çıkar gruplarının tabi olacağı bir hukuksal düzenin kamusal alanın demokratik işlevlerini yerine getirebilmesinin önkoşulu olarak yapmaktadır. Habermas'a (2004) göre, "Yurttaşlar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar" (s. 95). Habermas'ın ifade ettiği garanti anayasal hukuka gönderme yapmaktadır. Bu vurgu kamusal alanın kamu tarafından kullanım serbestisinin sınırlandırılması sonucunu da kaçınılmaz olarak doğurmaktadır. Kamu erki de dahil, özel çıkar grupları, sivil toplum örgütleri vb. bütün toplumsal/kültürel grupların tamamının kamusal yapılar olarak tabi kılınacağı hukuksal düzen, baskın kamusalılıkların tahakkümüne karşı diğer kamusalılıkların haklarının korunması ve eşitliğin sağlanmasına yönelik işlev yüklenmektedir. Bu bağlamda Habermasçı kamusal alan, uzlaşma arayışını bir önkoşul olarak öne süren özgürlükçü iletişimsel eyleme atıf yaparken eşitliğe dayalı bir sınır çizer. Fraser'a (2004) göre ise, "burjuva kavrayışının aksine, kamusal alanlar yalnızca söylemsel fikirlerin oluşum ortamları değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin oluşum ve gerçekleşme alanlarıdır (...) katılım, 'kendi sesinle' konuşabilmek, dolayısıyla da kendi kültürel kimliğini kendi deyiş ve üslubunu kullanarak aynı anda hem oluşturup hem de ifade etmek demektir (ss. 120-121). Bu oluşturma ve ifade hürriyeti kuşkusuz kamusal alanın dönüştürülebilmesini de içermektedir. Fraser'ın tezi uyarınca ve graffiti özelinde kentsel mekan, her türden mesajın her türden görsel ifade biçimiyle dillendirildiği bir tuval olarak kullanılabilir ve dönüştürülebilir. Kamusal alana ilişkin bu iki farklı görüş, graffiti üzerine yürütülen en yaygın tartışmayla da paralellik göstermektedir. Graffiti, "bir yandan canlı bir kentsel sokak yaşamı ve kültürünün ifadesi, altkültürel ve gençlik kimliğinin yaratılmasında önemli bir uygulama, (...) kentselliğin ve yaratıcılığın temsili olarak tasvir edilir ve anlaşılır. Öte yandan, vandalizm, anti-sosyal sapkın davranış, (...) kentsel çöküntünün belirtisi, gençlikte yön, disiplin eksikliği ve sapkınlık olarak görülmektedir" (Zieleniec, 2016, ss. 2-3). Bu iki zıt görüş, kamusal alanın kullanılması ve/veya dönüştürülmesi bağlamında ortaklaşır. Hukuki norm ve

bu ortaklık uyarınca bir olgunun birbirine zıt iki şekilde kavramsallaştırılabilmesi mümkün müdür? Bu, yalnızca kamusal alanın öngördüğü serbestiyet alanının içinde veya dışında olma durumuyla açıklanabilir. Ele alındığı üzere Habermasçı kamusal alan tekil bir kamusal gövde öngörüsüne dayalı olarak bütün toplumsal grupları kapsayan bir iletişimsel eylem alanı geliştirme konusunda yetersizdir. Gerek Marksist gerekse feminist cepheden önerilen sınırsız bir kamusal alan fikrinin, ki buna Fraser'ın bütün kamuyu içerecek çoklu kamusal alan modeli de dahildir, olanaklılığı da halen varsayımsaldır. Fraser (2004), "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı" başlıklı yazısında bütün farklılıkları içine alan çoklu kamusal alan fikrini kapsamlı olarak ele aldıktan sonra şu ifadeleri kullanır:

Toplumsal eşitlik ve kültürel çeşitliliğin katılımcı demokrasi ile birlikte varolabileceği bir toplum olasılığını ilke olarak dışlamak için hiçbir neden göremiyorum (...) Kültürel farklılık çizgilerini ortak kesebilen iletişimin, çok güç olmakla birlikte, ilke olarak olanaksız olmadığını kabul etmemiz halinde bu umut biraz daha inandırıcılık kazanacaktır; ama farklılıkların parantez içine alınması gerektiğinin düşünülmesi halinde bu iletişimin kesinlikle olanaksız hale geleceği açık. (s. 122)

Fraser'ın ifadeleri, çoklu kamusal alan modelinin varlığının olasılıksallığını kabul ederken Habermas'a yöneltilen eleştirilerin gerçekçiliğini de sorgular gibidir. Dolayısıyla kavram üzerine yürütülen çalışmalar, farklı düzeylerde de olsa bir sınırın var olması zorunluluğunu (realite bağlamında) kabul etmiş görünmektedir ki, çoklu kamusal alan modeli örneğinde, kamular arasındaki olası hiyerarşik yapının doğuracağı sorunlara çözüm üretilebilmiş değildir. Bu kuramların her halükarda takılı kaldığı *uzlaş*ı kriteri, uzlaşamama durumunu ve yaratabileceği potansiyel çatışmalı alanları göz ardı etmektedir. Uzlaş, her ne kadar istendik ve ideal olsa da toplumsal ve kültürel baskınlık karşısında marjinal taleplere yanıt verme konusunda yetersizdir; zira uzlaş sürecinin baskın kamusal alanların lehine gelişeceğini öngörmek zor değildir. Burjuva kamusunun tahakkümü altındaki kamusal alan, özel ve kamusal alan arasında var olması öngörülen sınırları aşındırmaya meyillidir. Aklın araçsallaşmasının yol açtığı *kültür endüstrisinin* basın ve reklamcılıkla, yani Habermas'ın kamusal alanın iletişim araçları olarak ifade ettiği medyayla ilgisini çözümleyen Frankfurt Okulu'na göre, artık söz konusu olan ikna etme süreçleri yerine basın ve reklamcılık aracılığıyla sağlanan yönlendirmedir (Kalaycı, 2013, s. 17). Fraser (2004) da burjuva kamusal alanı üzerinden bu süreci şu şekilde özetlenmektedir:

"Özel çıkarlar"ı dışlayan bir kamusal tartışma biçiminin temelini oluşturduğu varsayılan şey, 'toplumla devletin bu apaçık ayrımıydı. Ama

burjuva-dışı kesimler kamusal alana ulaşım kazandıkça, bu koşullar giderek erimeye başladı. O zaman, 'toplumsal sorun' öne çıktı; toplum, sınıf mücadelesiyle kutuplaştı; ve kamu, birbiriyle çatışan çıkar grupları kitleleri olarak parçalandı (...) En nihayet de, 'refah devleti kitle demokrasisi'nin ortaya çıkışıyla birlikte, toplum ve devlet karşılıklı olarak içiçe geçtiler; devletin eleştirel sorgulanması anlamındaki kamusalılık da (publicity), halkla ilişkiler, kitle iletişim araçları aracılığıyla sahnelenen gösteriler, kamuoyunun imali ve manipülasyonu halini aldı. (s. 106-107)

Graffitinin vandallık, tahrifat vb. nitelemelerle kriminalize edilmesinin temel gerekçesi, kamu erki tarafından kamu yararı veya genel iyiye dayandırılmaktadır. Sorun şu ki, kamusal fayda veya genel geçer iyinin ne olduğu yargısı da manüpile edilmiş bir kamuoyuna dayanmaktadır. Fraser'ın günümüz refah devleti modelinin oluşum sürecindeki çatışmaya yaptığı vurgu açıklayıcıdır; zira graffiti vb. yasadışı eylem veya araçlar (graffitinin yasadışı olarak nitelenme koşulları) bu çatışmalı alanlarda ortaya çıkmaktadır. Toplumun tamamının paylaşımına açık olması öngörülen bu alanın paylaşımı sürecinde, alt kültürel unsurlar, homojen ve müreffeh bir kamusal alan tahayyülüyle bastırılmış, kamuoyu manüpile edilmiş, direniş gösteren gruplar ise ötekileştirilmiş ve marjinal unsurlar veya bir tür anomali olarak parantez içine alınmıştır:

Tabakalaşmış toplumlarda, eşitsiz biçimde güçlenmiş olan toplumsal gruplar, eşitsiz biçimde değer biçilen kültürel üsluplar geliştirirler. Sonuç, bağımlı grupların üyelerinin katkılarını, hem gündelik yaşam bağlamlarında ve hem de resmi kamusal alanlarda marjinalize eden güçlü enformel baskıların gelişmesidir. (Fraser, 2004, s. 114)

Kamusal alanın kamusalılık çerçevesi daraldıkça graffiti gibi edimi yaratan toplumsal yapı ve *özelleşen* kamusal alan arasındaki çatışmaların şiddeti ve boyutu artmaktadır ki, çatışma önce direniş sonrasında da ihlal olarak ortaya çıkmaktadır. Tepkisel olarak ortaya çıkan ihlal, gerek medyatik tekelleşme gerek baskın kamusalılıkların kitle iletişim kabiliyeti sayesinde manüpile ve imal edilen kamusalılıklar nezdinde yasadışı alana itilmektedir. Dolayısıyla graffiti marjinal niteliği yüzünden suçlanmakta ve kamusal alanın dışına itilmektedir. Kamusal alanın dışına itildiği koşulda yasadışı, kamuoyunun manüpile edildiği oranda vandallık olarak tanımlanabilmekte ve var olmaktadır. ABD örneğinde, kent merkezlerinden çekilerek banliyölere taşınan orta sınıfın geride bıraktığı boşluk, yoksul bırakılmış ve mülksüzleştirilerek büyük oranda kamusal alanın kullanımına yönelik haklardan mahrum bırakılmış, büyük oranda siyahi ve göçmen nüfustan oluşan kesimlerde, izole gettolar ve alkültürler oluşmaya başlamıştır. Graffitiyi ortak bir dil olarak özümsemiş olan Hip Hop, ironik şekilde kentin merkezinde oluşan çeperlerde

yani kamusal alanda yaratılan gettolarda farklı bir kültürü yaratarak yaşamaya başlamıştır. Bağımlı toplumsal gruplar, kamusal alanda görüşlerin dolaşımı için maddi destek oluşturan medya gibi eşit katılımın maddi araçlarına eşit olarak erişimden genellikle mahrum kalmaktadırlar: “Böylece kültürün enformel olarak başardığı şeyi, ekonomi politik yapısal olarak mecbur kılar” (Fraser, 2004, s. 114). Bu durumun yaratacağı temel çelişki, graffiti gibi yasadışı eylem biçimlerinin liberal demokrasilerde, kendini ifade etme hürriyetinin yasal yollardan kullanılamaması durumunda ortaya çıkmasıdır. Kamusal alanın ortaklık, eşitlik ya da evrensellik üzerinden tanımlanması gerekliliği vurgusunu içeren bir felsefe tarihinin varlığına karşın Marksizm, eşitliğin proletaryayı içermediğini dile getirirken feminizm, cinsiyete dayalı eşitsizliklere itiraz etmektedir. Liberalizm ise farklılıkları içerecek biçimde kamusal alanın genişletilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Kalaycı, 2013, s. 16). Bu eleştiriler ve gereklilik vurgusu kamusal alanın sınırlılıklarına atıf yapmaktadır ki, özel alanın veya mülkiyetin dışında veya dışarıya olarak kurgulanan, ortaklaşa kullanılan ve her bir bireyin kullanımına açık, müzakere ve uzlaşma arayışına dönük iletişimsel eylemin gerçekleşme alanı olarak idealize edilen Habermasçı kamusal alanın güncel pratiği bir sınır çizmek zorundadır. Uzlaşmayı reddeden doğasına dayalı olarak baskın kamusal alanların karşısında konumlanan graffiti kamusal alanın dışındadır. Bu aynı zamanda kamusal alanın dışında kalan her türden direniş ve protestonun mesajından bağımsız olarak kamusal alanı ihlali anlamına gelmektedir. Mekanın kullanımı ve dönüştürülmesi yoluyla ihlal edilmesi bağlamında graffiti, Lefebvre’nin *kent hakkı* kavramının içine oturmaktadır. Lefebvre bu hakkın hem kentte gündelik yaşamın girdiği krizin yarattığı acıya karşı bir haykırış hem de bu denli yabancılaşmamış, daha anlamlı bir kent yaşamı inşa etme yetkisine dair bir talep olduğunu ileri sürmektedir (akt. Harvey, 2019, s. 30). Dolayısıyla graffiti ve ihlal mesajın içeriğinden bağımsız olarak kamusal alanın kullanımına yönelik bir taleptir. 1970’li ve 80’li

yıllarda New York metro sisteminde yaşanan graffiti istilası bu talebin en çarpıcı örneğini oluşturmuştur. Bu örnekte çoğunlukla mesaj yoktur veya belirsizdir. Dolayısıyla graffitinin en ilkel doğasına gönderme yaparak, mekanı işaretleyerek sahiplenir. Mesaj, graffitinin, graffitiyi yaratan kitlenin ve koşulların varlığı ve oradallığıdır (Görsel 1).



Görsel 1. Anonim, New York metrosunda graffiti, 1970’ler

Graffiti örneğinden ve Habermasçı kamusal alan modelinden hareketle her bireyin kamusal mekanları istediği şekilde kullanma ve/veya dönüştürme hakkı var mıdır? Bu, geçerli bir sorudur; zira Zieleniec'e (2016) göre graffiti, planlama, tasarım, ticaret ve bunların genel gözetim, düzen ve güvenlik kaygılarının homojenleştirici uygulamalarına karşı kullanım değerlerinin ve anlamlı kolonizasyon ve yerleşim eylemlerinin teşviki yoluyla mekanı sosyal ve kamusal hale getirir. Bu, "grafitiyi, kenti daha insancıl ve adil bir sosyal alan olarak geri kazanmanın ve yeniden yaratmanın bir aracı olarak okumak demektir" (Zieleniec, ss. 1-2). Dolayısıyla temel güdü mekanın kullanım hakkının talep edilmesi ve mekanın ele geçirilmesidir. Yasal yollara erişimin olanaksızlığının yarattığı bir alanda, Hip Hop jargonuna atıfla, graffiti elinizde olan her şeyi yeni bir şey yapmak için kullanmakla ilgili DIY (İng. *do it yourself*) kültürünün yarattığı, kamusal alana müdahaleyi içeren bağımsız bir iletişim kanal olarak yaratılmıştır. Harvey (2019) kent hakkının, bireysel veya kitlesel olarak kentin kaynaklarına erişim hakkından öte bir şey olduğunu ifade etmektedir; kent hakkı, kenti gönlümüze göre değiştirme ve yeniden icad etme hakkıdır (s. 44). O halde kent hakkı bağlamında ve Fraser'ın umutlu varsayımı uyarınca graffitinin kamusal alanda var olabilme ve alanın dönüştürülmesine yönelik söz söyleme hakkı vardır fakat bu durum graffiti açısından varoluşsal bir çelişki yaratır: Graffitinin varoluşu talep etmeye dayalıdır ve bu talebin gerekçeleri ortadan kalktığında var olamayacaktır. Habermas'ın ele aldığı burjuva kamusal alanındaki kamusal alan kavramının güncel pratiğini de oluşturmaktadır, bireyin kamusal mekanları istediği şekilde kullanma ve/veya dönüştürme hakkı uzlaşya dayalı olarak sınırlandırılmıştır. O halde graffitinin varlığı, Negt ve Kluge'ün bir *ara alan* olarak betimlediği kamusal alanın öğördüğü sınırların varlığına koşuttur. Direniş ve ihlale dayalı bir eylem veya eylemin dili olarak kamusal alanın yapısal dönüşümü sürecine eşlik etmektedir. Graffitinin sanat ve vandalizm arasına sıkıştırıldığı güncel tartışmaların varlığı ve devamlılığı da kamusal alan kavramı ve yapısal dönüşümü sürecinin sürekliliği ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda graffiti ya da sokak sanatı üzerinden *ihlal* kavramı iki yönlü bir anlam kazanmaktadır: Bir yanda ele alındığı üzere, kamusal alanın baskın kamusalıklarca tahakküm altına alınması sonucu dışarı itilen unsurların, ki buna graffiti de dahildir, direnişi ve kamusal alanı ihlali, diğer yanda kamusal alanın marjinal unsurları masnetme yoluyla sınırlarını genişletmesi anlamındaki ihlal. İkinci anlamdaki ihlalin koşulları graffiti özelinde kurumsal sanat ya da sanat piyasası eliyle oluşturulmakta ve yürütülmektedir. Graffiti üzerine üretilen terminoloji (sokak sanatı, kent sanatı, kamusal sanat vb.), bu masnetme veya temellük sürecinde işlevsellik kazanmıştır.

Karşı İhlal: Evcilleşme ya da Uzlaş

Henri Lefebvre (2015) “Müzik zamanı sahiplenmeyi gösterir, resim ile heykel mekanı sahiplenmeyi” (s. 130) der; zamanın ve mekanın sahiplenilmesine ilişkin simgesel varlığın beslendiği kaynak olarak sanat, yapıtın anlamını onarmaktadır. Kentin bir yapıt olarak ele alındığı bağlam, Lefebvre’in *Kent Hakkı* olarak kavramsallaştırdığı, bireylerin mekanı yaşayabilecekleri bir yere dönüştürme hürriyetine dayalı olarak ortaya çıkar. Bahsedildiği üzere graffitinin kamusal alanın sınırları içerisinde yer alabilmesi *kent hakkı* bağlamında mümkündür; ancak bu hak, sınırsız bir kamusal alan gerektirir. Sahiplenmenin göstereni olarak graffiti her zaman karşıtlıkların, ihlalin ve direnişin yeri olmak durumundadır dolayısıyla sınırların varlığı bir zorunluluktur. Fakat bu tespit sanat olarak graffiti bağlamında pek çok örneğin kamusal alanda hatta galeri ve müzeler gibi özel alanlarda yasal olarak var olduğu durumuyla çelişir. Graffitinin sanat olup olmadığı üzerine karşıt görüşler, bir evcilleştirme ve/veya uzlaş sürecinin sonucunda bu pratiğin sanata dönüştüğünü savunan tezlerle birlikte dillendirilmektedir. Öncelikle bu tartışmaların graffitiye özgü olmadığı bilinmelidir. Kültür endüstrisinin parçası olarak kurumsal sanata karşı tepki, sanatın içinden gelmiştir. Burjuva kamusalının bir uzantısı ya da sanat dünyasındaki tezahürü olarak sanatın kurumsallaştırılmasına karşı sanatın kamusallaştırılması iddiasıyla ortaya çıkan avangardın uğratıldığı akibete benzer bir durum, kamusal alanın parantez içine aldığı bağımlı kamusalıklar veya marjinalleştirerek duvarın dışına ittiği graffiti gibi alt-kültürel olgular açısından da görülebilir. Dada, erken sürrealizm, konstrüktivizm ve ekspresyonizm gibi avangard hareketler, modernist toplumsal dönüşüm projesinin ayrılmaz bir parçası olarak kurumsal sanata yönelik devrimsel bir müdahalede bulunmuş ve sanatı halka taşımaya çabalamışlardır (Harvey, 2006, s. 76). Bu, galeri mekanının ihlali ya da Lefebvre’in ifadesiyle sahiplenilmesine yönelik ilk girişimdir. Sanatın kamusallaşması ya da kurumsallıktan azad edilmesinin ilk adımı mekanın işgal edilmesidir. Ancak tarihsel avangardın bu projesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bürgerin aktarımına göre Hal Foster avangardın sanat ile hayatı yeniden kavuşturduğunu ifade etmiştir: “ne var ki avangardın değil kültür endüstrisinin koşullarında”. Raymond Williams da Foster’ı doğrular şekilde şu ifadeyi kullanır: “Sanat ile hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm ve sürrealizm değil kapitalizm olmuştur” (akt. Bürger, 2017, s. 26). Bahsi geçen ihlal süreci tersine dönerek, galeri mekanının kamusal alanı, graffiti özelinde sokağı ihlal ve sonrasında işgal etmesiyle sonuçlanmıştır. Graffiti toplumunun bu edimi ne şekilde nitelediğinden bağımsız olarak graffitinin sanat olup olmadığına dair tartışma, sonrasında sanat kurumunun yargılarına bağımlı olarak gelişmiştir.

Duvarın İki Yüzü: Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü Bağlamında Graffiti ve Sokak Sanatını Yeniden Düşünmek

R. SARIKAYA

2008 yılında gerçekleştirilen *Street Art at Tate Modern*'e ilişkin olarak Tate Modern'in resmi web sitesinde şu ifadeler kullanılmaktaydı: "Nissan QASHQAI sponsorluğunda düzenlenen Street Art at Tate Modern 23 Mayıs'ta açılıyor ve bu, Sokak Sanatı'nın Londra'daki ilk büyük kamu müzesi sergisi" (Tate Modern, 2008). Tate Modern'in dış cephesini kaplayan sokak sanatı örnekleri, galeri mekanının avangard tarafından işgal edilme girişiminin başarısızlığa uğramasının ardından graffitinin benzer eğilimine karşı galeri mekanının sokağı işgalinin en dolaysız temsili gibidir (Görsel 2). Burada söz konusu olan şey graffiti veya sokak sanatının galeri duvarları içine alınması değil, galeri mekanının sokağın da dahil olduğu kamusal alanın tamamına yayılma girişimidir.



Görsel 2. Sixeart, JR, Faile, Tate Modern'in ön cephesinde Sixeart, JR ve Faile'nin eserlerine yer veren Sokak Sanatı sergisi (Tate Modern-Londra, 2008)

Bu noktadan hareketle, öncesinde burjuva kamusal alanı olarak ele alınan modelin artık neo-kapitalist evresinden bahsedilmektedir. Bu kamusal alan oluşturulmuş ve/veya düzenlenmiştir fakat kamu tarafından değil. Jürgen Habermas (2018) Prusya kralı II. Friedrich'e atfettiği şu ifadeleri kullanmaktadır: "Her şey halk için ama hiçbir şey halk tarafından değil". Bu

durumun gerçekleşebilmesindeki irade oluşumunun kamuya ve kamuoyuna dayandırılması gerekir. Bu ise sosyal ve demokratik hukuk devletinden ziyade sosyal bir monarşinin mutlakiyetçiliğine uyum gösterir (s. 356). Habermas'la uyumlu olarak Mitchell (2014) günümüz burjuva şehriyle ilgili problemi şu şekilde saptamaktadır: “Şehrin, farklılıkları ortak yaşam alanı haline getirmekle aslında pek de ilgilenmeyen baskın bir sınıf tarafından (ve bir dizi ekonomik çıkar tarafından) katılımcı olmaktan ziyade el koyulan bir yapı haline getirilmiş olması (...) Modern şehrin kamusal alanları gitgide bizim tarafımızdan değil bizim için üretilir hale geliyor” (ss. 37-38). Habermas'ın burjuva kamusal alanı ve Mitchell'in burjuva şehrine ilişkin olarak paylaştığı problemin kaynağında, karşıt kamusalıklar arasında doğal olarak yaşanan çatışmaların, baskın unsurların lehine sonuçlandığı durumda ortaya çıkan yönlendirilmiş kamuoyu bulunmaktadır. Habermas (2019), sosyal devletin kitlesel demokrasisindeki seçmen ve 19. yüzyıl burjuva hukuk devletinin özel şahıslarının oluşturduğu kamu arasında baki kalmış bir bağıntıya dikkat çeker: “O vakitler seçme hakkına sahip yegane topluluk olan bu kamunun toplumsal bileşimi, bugün yankısını, genel oy hakkına sahip bulunan halk içinde seçme hakkını fiilen kullanan daha aktif kesimin bileşiminde buluyor (s. 348). Vatandaş olan herkesin oy kullanma hakkının olmasına karşın genel oy verme davranışı toplumsal bir tabakalaşma veya kendiliğinden oluşan hiyerarşik bir yapıya benzeşmektedir. Örneğin, oy kullanmak için gayri resmi bir önşart gibi görülen kamusal akıl yürütme sürecine katılımın güncel karşılığı, birlik ve dernek gibi sivil toplum örgütleri etrafında kümelenen bireylerin oy kullanma hakkını örgütsüz bireylere oranla daha fazla kullanmaları gibi görünmektedir. Buna mukabil kamusal hakların edinimine aracılık etmek üzere oluşturulan örgütlü yapıların dahi akıl yürütme ve karar alma süreçlerinin kollektif niteliği tartışmalıdır. Özbek (2004), Habermas'a atıfla şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bu durumda artık kamusal meselelerin halledilmesi ve ortak kuralların yaratılması, eşit bireylerarası eleştirel tartışmayla varılan bir konsensüsün sonucu değil; örgütler ve dernekîerarası ve bunların kamu erkiyle sürdürdükleri çıkara dayalı pazarlıklarla üretilir; toplumsal meselelerin hallinde demokratik kollektif iktidar kurma yöntemi olarak kamuoyu ilkesi yerine, kamu yararının yasal-bürokratik idaresi geçmiştir (...) politik-sosyal iletişim alanı olarak kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrım, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tekelci kapitalizm altında muğlaklaşıyor. (s. 59)

Dolayısıyla sivil toplum örgütleri kollektif yapıların dahi kaçınmadığı hiyerarşik yapı, kitle iletişim araçlarını büyük oranda elinde tutan baskın unsurların elinde rıza üretim mekanizması olarak çalışır, ki bu Frankfurt Okulu düşürünürlerince *kültür endüstrisi* olarak kavramsallaştırılmıştır: “Başka bir

deyişle önce gazetelerin, daha sonra da radyo ve televizyonların finansmanı vesilesiyle kökeninde reklamcılık olan pazar tarafından kamusal alanın sürekli bir ele geçirilme süreci sözkonusudur” (Floris, 2012, s. 69). Fikri yönlendirme, seçim sonuçlarını istendik yönde öngörülebilir kılarken oluşturulan kamuoyu, kamusal alanın düzenlenmesi yetkisinin meşruiyet kaynağı olarak belirlenmiştir. Böylelikle kamusal alanın oluşturulmasına yönelik rıza oluşturulmuş, seçmen bir tür tüketiciye dönüştürülmüş olur ve edilgenleşir: “Bu nedenle partiler ve yan örgütleri, seçmen tercihlerini, yayın yoluyla, satın alma tercihleri üzerindeki reklam baskısına benzer bir şekilde etkilemeye kendilerini zorunlu sayarlar – siyasal marketing (pazarlama) sanayii oluşur (...) O artık bağımsız seçmen değildir” (Habermas, 2018, s. 358). Kamu erki ve özel çıkar gruplarının iç içeliği, ortak çıkarlar bağlamında kamusal alanın tahakküm altına alınması sonucunu kaçınılmaz olarak doğuracaktır: “Sözgelimi egemen medya, (parlamento-dışı bazı siyasal eylem biçimlerini cezalandırmayı amaçlayan hukuki çabalara koşut olarak), sistem için bir tehdit olarak algıladığı yeni toplumsal hareketleri sürekli olarak gayri-meşru biçimde sunmaya çalışır” (Dahlgren, 2012, s. 51). Bu bağlamda avangardı massederek başarısızlığa uğratan, graffiti veya sokak sanatını bir yandan yasadışı olarak kodlarken diğer yandan sanat olarak yücelten çelişkili durumu yaratan kamusal alanın yapısal dönüşümüne dayalı ortak koşullar yaratılmış olacaktır. Bu durumun meşruiyeti, oluşturulan kamusalılıkta yaratılan kamusal olmayan kanaate dayanmaktadır (Habermas, 2018, s. 357). Dolayısıyla graffitinin yasadışı eylem, vandallık veya sanat olup olmadığına ilişkin karşıt görüşlerin varlığı durumu ile kamuoyu arasındaki bağ koparılmış olacaktır.

Avangardın halen var olduğu gerçeği üzerinden bu saptamaya itiraz edilebilir ancak bu varoluş çelişkili bir duruma işaret etmektedir. Başarı olarak görülen güncel avangard akımların durumunu Foster (2020) şu şekilde açıklamaktadır: “(...) avangard tarihsel açıdan burjuva düzenine bağımlıdır (hem mali dayanak hem de olumsuzlanacak bir kültürel sistem olması açısından), ve burjuva düzeni de avangardı kullanmıştır (toplumsal çalkantıları ve daha sonra alt-kültür stillerini dolayım lamada), bu ikisi zorunlu bir çelişki düğümüyle birbirine bağlanmıştır” (s. 163). Diğer yandan kurumsal sanat ve avangard arasındaki çelişkili ilişki, Bürger (2017) tarafından da şu şekilde ifade edilmektedir:

Avangardın, sanatı *başka* bir hayat pratiğine yükseltme amacı gerçekleşmedi. Ama sanat ve hayatın birleştirilmesi sloganı (...) sanat kurumunu derinden değiştirdi. Sanat kurumu avangarda katlandı, avangardın dünyayı değiştirme amaçlı bildirilerini sanat eseri olarak tanıyıp onlara modern sanatlar müzesinde muhteşem bir yer

bahşetmesinden görebiliyoruz bunu. Ama sanat kurumunun normatif esasları bir dönüşümden geçti (...) Avangardın sorguladığı eser kategorisi canlandırılmıştır ama bir yandan da sanat eseri ile günlük kullanımı olan nesneler arasındaki sınır giderek öylesine genişletilmiştir ki bugün her nesne ve her tezahür, sanat alanında ortaya çıktığı sürece eser statüsü talep edebilir. (s. 187)

Bürger'in ifade ettiği *sanat alanı* ve *kamusal alan* arasındaki paralellik durumunu tespit etmek gerekir: Kamusal alanda ortaya konulan bir edimin meşruiyetinin temel kıstası olarak kamusal alanın sınırı ve neyin sanat olup olmadığının belirleyicisi olarak sanat alanının sınırı arasında. Böylelikle sanat bağlamında *sanat alanı* ve *kamusal alan* kavramları eşanlamlılık kazanmakta, graffitinin kamusal alana kabul edilmesiyle sanat olarak yüceltilmesi arasındaki koşulluluk ilişkisi görünür olmaktadır. Bu noktada sanat olarak graffiti ve vandallık olarak graffiti aynı anda aynı mekanda var olabilecektir; hatta bunun da ötesinde Foster'a (bkz. 2020, s. 163) ve anagarda atıfla var olmak zorundadır. Zira sanat olarak graffitinin var olabilmesi, protest ve vandal nitelemesinin var olmasına koşuttur. Roland Barthes burjuvayı şöyle tanımlar: "Ötekiyi hayal edemeyen bir insan...Öteki onun için, varlığını tehdit eden bir felakettir" (akt. Foster, 2020, s. 165). Ne var ki öteki yapısal açıdan tam da bir *felaket* olarak var olmak zorundadır çünkü burjuva toplumsal metninin sınırlarını belirler -(a)sosyal, (a)normal, (alt)kültürel olanı tanımlar. Kısaca, düzen ötekinin konumlandırılmasıyla üretilir, düzen ötekini (toplumsal düzeyde) marjinal hale getirir ve (tarihsel düzeyde) egzotik ya da *ilkel* nitelēmeleriyle dışlar (Foster, 2020, ss. 165-166). O halde vandallığın veya yasadışı graffitinin varlığı yasal graffitinin ya da sanat olarak graffitinin var olabilmesinin önkoşuludur. Böylelikle graffitinin kamusal alanın dışında olması gerekliliğine dayalı doğası gerçeklik kazanmaktadır.

Floris'in (2012) ifadesiyle, (...) "şirketin, kolektif temsillerin pozitif yapılandırıcı değeri olan kamusal alanı istila ettiği bir çağı yaşıyoruz" (s. 68). Bahsi geçen istilanın, bütün karşıt ve marjinal unsurların yok edilmesi gerektiği şeklinde açıklanmaması gerekir; zira şirketin varlığını sürdürmesinin koşulu karlılığın sürdürülebilirliğine dayanır. Bu açıdan egzotik, ilkel veya vandalın var olması veya yok olmasına ilişkin tercih sürdürülebilirlikle olan ilişkisi üzerinden yapılmaktadır. Örneğin, bir sit alanının varlığının korunması veya yok edilip üzerine iş merkezlerinin inşa edilmesi kararı her iki durumda sağlanacak maddi getiriye ilişkindir. Aynı şekilde bir duvara uygulanan graffitinin yazarının Banksy olup olmadığı kuşkusuz fark yaratacaktır. Armstrong (2019) günümüz sokak sanatının kamusal alanlarda gururlu bir

şekilde var olmasını bu koşula bağlamaktadır: “Graffiti etiketleyicileri, temelde köpeklerin lamba direklerine işeyerek diğer köpekler için bir işaret ve bir mesaj bırakması olarak görülüyor. Sokak sanatı ise tam tersidir: temiz, çevreyi tamamlayan, bir meta (...) Etiketçi bir suçludur ama Banksy havalıdır” (s. 19). Sanat olarak graffitinin Armstrong’un tabiriyle bir tür metalaştırma sürecinin sonunda ortaya çıkması, sokak sanatının, sanatsal niteliğini kazanma uğruna verdiği ödünle, turistik bir meta veya seyir nesnesine dönüşme potansiyeliyle ilgilidir. Graffiti sanat niteliği kazanmasının ön koşulu olarak kültür endüstrisinin ve özel olarak sanat kurumunun dolayımından geçmek durumundadır. Sürecin sonunda elde edilen şey sanatın direnişinden çok direnişin sanatıdır. Böylelikle graffiti onu içine almak üzere genişleyen, Bürger’in deyimiyle normatif esaslarını dönüştüren sanat alanının sınırları içine alınmıştır. Bu bağlamda yasadışı, vandallık veya anonimlik gibi graffitiye özgü nitelikler bir tür pazarlama stratejisinin parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Banksy, 2010 yılında Sunday Times’a verdiği bir demeçte şu ifadeleri kullanmıştır: “Zaman zaman üzerinde düşünülmüş bir halkla ilişkiler numarası gibi görülebilir ama anonimlik benim işimde kesinlikle hayati bir önem taşıyor, o olmadan resim çizemem” (akt. Will Ellsworth-Jones, 2015, s. 104). Bu ifadelere dayalı olarak Will Ellsworth-Jones (2015) şu tespiti yapmıştır: “Bu, onun Bristol’deki ilk dönemleri için kesinlikle doğru ama bugün eserlerinin büyük çoğunluğu stüdyosundan çıkıp sokaklara uğramadan geçip giderken pek de geçerli değil. Bir zamanlar gereklilik olan anonimlik, şöhret içinde tökezlediğinde nasıl kullanacağını çok iyi bildiği bir pazarlama aracına dönüşüyor (s. 104). Benzer şekilde graffiti açısından varoluşsal bir nitelik taşıyan anonimliğin kent sanatı açısından yüklendiği işlevi Armstrong (2019) şu şekilde ifade etmiştir: “Anonimlik, burada yalnızca bir sanatçının ticari stratejisinin bir yönü olarak, belirsizlik ve mistik değer katan bir unsur olarak devreye giriyor. Kent sanatı, graffiti yazarlarının koleksiyonlara giren eserlerini tanımlamak için kullanılan terimdir” (s. 23). Anlaşılacağı üzere graffiti sonrası üretilen terminolojinin son halkası olarak *kent sanatının* (İng. *urban art*) doğrudan sokakla bir ilişki kurma zorunluluğu bulunmamaktadır. Marcel Duchamp’ın hazır nesnelerinin müzeye kaldırılmasının ardından galeri mekanının duvarlarının genişleme süreci graffitiyi de içine alacak şekilde sürmüştür. Sanat ve vandalizm gibi birbiriyle çelişik görünen iki kavram arasındaki uçurumu dolduran pek çok örneğin bu sürecin başından itibaren var olduğunu gözlemlemek ilginçtir. 1970’lerin sonundan başlayarak, özellikle New York metrosundan görüntülerle görsel kültürümüzün parçası haline gelen graffiti patlamasının birbirine zıt iki sonucu olmuştur. Birincisi, New York ve Los Angeles’ın başı çektiği kentlerde graffitiyle mücadele etmek ve şehirleri

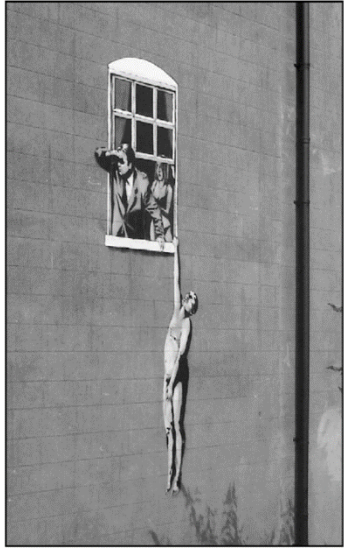
graffitiden temizlemek üzere özel görev kuvvetleri kurulmuştur ki bu operasyonun yıllık maliyeti 1980'lerin sonunda 50 milyon doları aşmıştır (Evans, 2016, s. 170). İkincisi ise, grafitinin bir fenomene dönüşmesine koşut olarak ortaya çıkan kurumsal sanat karşıtı sanat kolektifleri ve mekanlarıdır. 1978 yılında, Stefan Eins ve ortağı Joe Lewis tarafından açılan ve bir sanatçı "antimekan"ı olarak nitelenen Fashion Moda galerisi ironik olarak şehir dışındaki graffiti sanat sahnesinin kurumsal merkezi haline gelmişti. Bu sayede graffiti koleksiyonerlerin ilgisini çekmeyi başarmıştı. Bu ilgi, Razor ve Medusa gibi dünyaca ünlü galerilerin *sanat* adı altında açtıkları graffiti sergileriyle artarak devam etmiştir. Wells'in (2016) ifadesiyle "bu sanatsal gelişme, vandalizmi durdurmaya odaklanan şehir yönetiminin artan baskıları ve resmi sanat dünyasının artan ilgisiyle birleşince, grafiti ve uygulayıcıları galeri sahnesine yöneldi ve Pop Art'ın azalan popüleritesiyle oluşan boşluğu doldurdu" (s. 467).

Bu noktada grafitinin sanat olup olmadığına ilişkin soru geçerliliğinin yitirmektedir; zira herhangi bir şeyin sanat eseri olabildiği denklem, avangardı müzeye kaldırarak bertaraf eden sanat kurumunca, graffiti salgınının yaşandığı erken dönemden başlayarak kurulmuş bulunmaktadır. Ali Artun (2021), postmodernizmle başlayan *her şey uyar* estetiği bağlamında her şeyin sanat olabileceğine vurgu yapar: "Yeter ki, *sanat* olarak sergilensin ve satılsın. Zaten Baudrillard bütün hayatın estetikleşerek, estetiği topyekûn anlamsızlaştırdığını savunuyor". Bürger'e (2017) atıfla her nesne ve tezahürün sanat alanında ortaya çıktığı sürece eser statüsü talep edebildiği, buna koşut olarak da mübadele değerine sahip olduğu koşulda antiestetik olan da mekandan münezzeh olarak sanatlaştırılabilecektir (s. 187). Graffiti özelinde, bu, Banksy örneğinde olduğu gibi duvarların fiziken yerinden sökülüp galeriye veya koleksiyonlara taşınması şeklinde olabileceği gibi, sokağın ya da kamusal alanın tamamının galerileştirilmesiyle de mümkündür. Armstrong (2019) sokak sanatının kitlesel kabulü ve normalleşmesinin tahmin edilemez bir başarı olarak ifade etmiştir ki böylelikle sokak sanatının duvarlara hükmetme misyonu gerçekleşmiştir. Örneğin, en büyük kentsel sanat projesi olarak görülen Kentsel Sanat Bienali 2011 yılından bu yana Völklingen Ironworks'te (Almanya) gerçekleştirilmektedir (s. 153). Kuşkusuz bu gelişmeler graffiti çok *sanat* alanında yaşanan gelişmeler olarak yorumlanmaya açıktır. Diğer yandan duvarın veya kamusal alanın dışında graffiti vandal ve gururlu şekilde var olmaya devam etmektedir. Banksy'nin 2009 yılında Bristol Şehir Müzesi'nde açtığı sergiyle ilgili olarak Waldemar Januszczak şu ifaderi kullanmıştır: "Asi Banksy güvenebileceğiniz bir sanatçı, kimseye borçlu

olmayan özgür bir sesti. Saygıdeğer müze sanatçısı başka bir şeydir. Burada yok olan Bristol Şehir Müzesi'nin anonimliği değil Banksy'nin varlık sebebidir" (akt. Ellsworth-Jones, 2015, s. 155). Bu ifadelerde Banksy'ye yöneltilen eleştiri graffiti açısından varoluşsal olarak ifade ettiğimiz *duvarların dışında* olma koşuluna ilişkindir; ancak kurumsal sanatın maskeleme ve dolayımleme yetisi bağlamında *sokak* duvarların dışına atıf yapmak zorunda değildir. Dolayısıyla Banksy'nin varlık sebebini kaybetmesi için saygıdeğer müze sanatçısı olması gerekmez, *sanatçı* olarak kabul görmesi yeterlidir.

Graffitinin varlığı, kamusal alanın duvarlarının hiç olmaması üzerine bir talep ve direniştir. Duvar var olduğu sürece vardır. Levisohn'un (2009) ifadesiyle, "sokak sanatçıları, tanımları gereği kuralları çiğneyenlerdir, bu nedenle onları kategorize etmeye çalışırsanız, onları tanımlamak için belirlenmiş kuralları

giderler ve çiğnerler. Bu onların doğası ve türün doğası" (s. 15). Lewisohn'un ifadeleri kullanılan terminolojiden bağımsız olarak graffitiye ilişkin olarak okunmalıdır; zira ortaya konulduğu üzere farkı ortaya çıkaran unsur kamusal alanın içinde veya dışında olunması durumudur. Bu durum Millie'nin "yerleşik olanlar ile dışarıdakiler, biz ve anti-sosyal onlar arasındaki bir sorundur (...) onlar kategorisi, otoritenin estetiğine tehdit oluşturabilecek herkesi içerecektir (...)" ifadesi üzerinden okunabileceği gibi yine Millie'nin paylaştığı görsel üzerinden de okunabilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Banksy'nin Bristol'da bulunan graffiti (solda) ve tipik etiketleme graffitileri (Millie, 2008, s. 385)

Ama sanat olarak sokak sanatı bu duvarın varlığını ihlal etmediği, uzlaştığı ve evcilleştiği düzeyde graffitiden koparken kurumsal sanatın parçası olabilmektedir. Mitchell'e (2014) göre, "kamusal alan ve toplum tanımları evrensel ve ebedi değildir; hem geçmişte hem de günümüzde sürekli mücadeleyle oluşturulan tanımlardır" (s. 204). Graffitinin ne olduğuna yönelik karşıt iki eğilimin de her zaman bir arada var olacağı tezini savunmak, Mitchell'in bahsini ettiği mücadelenin sonucunda kamusal sınırların yok olmadığı veya Fraser'ın umudu gerçekleşmediği sürece mümkündür.

Sonuç

Tarihsel süreçte yaşanan siyasi ve sosyal kırılma noktalarının istisnai durumlar olduğu göz önüne alındığında günümüzde, genel bir dönüşüm sürecinden geçen graffiti, *sokak sanatı* veya *kent sanatı* gibi terimler üzerinden vandalist bir eylem biçiminden küresel bir sanat akımına evrilmiştir. Bu iki karşıt nitelendirme üzerinden günümüzde de sürdürülmekte olan tartışmalar bu çalışmanın kapsamını aşar; çünkü ortaya konulduğu üzere *sanatın ne olduğu* ya da *neyin sanat olduğu* sorusu anlamını yitirmiştir. Bu durumun en açık örneği, graffitinin *vandal* ve/veya *sanat* olarak ya da duvarın her iki yüzünde, eşzamanlı olarak var olabilmesi durumu oluşturmaktadır. Çalışma, graffitinin sokak sanatı veya muadili terimler üzerinden sanat alanına dahil edilmesi sürecinde ortaya çıkan bu çelişik durumu yaratan koşulları kamusal alan kavramı ve yapısal dönüşümüyle kurduğu yakın ilişki bağlamında incelemiştir. Genel olarak sanat ve sanat olmayanı ve özel olarak graffiti ve sokak sanatını birbirinden ayıran duvarın, kamusal alanın kapsamı ve sınırları üzerinden kavranabileceği tezi savunulmuştur.

Graffiti sokağa aittir. O halde sokak graffiti açısından ne anlam ifade etmektedir? 1980'li yıllarda graffitiye karşı temizlik operasyonunun hareket noktası mesajın içeriğinden ziyade fiziksel varlığının kamusal alandaki etkilerine dönüktür; zira bu varlık kamu erkinin, yönlendirilmiş kamuoyunun üretilmiş rızasına dayalı egemenlik haklarına karşı bir ihlal ve istila olarak değerlendirilir. Buna karşın ortaya konulduğu üzere kamu, kamusal alan ve özel alan arasındaki sınır belirginliğini yitirmiştir. Bunun sonucu olarak kamusal alanın sınırları genişlemesine karşın kamusalılığı giderek daralmıştır. Karşıt kamusalılıklar arasındaki mücadelenin sonucu, bağımlı kamusalılıkların yönlendirilmesiyle bağımsız kamusalılıkların bastırılması, ötekileştirilmesi ve marjinalize edilmesidir. Graffiti de bu bağlamda kamusal alanın veya kurumsal sanat alanının sınırının dışında varlık kazanmaktadır. Oluşturulmuş kamusal alanın ürettiği meşruiyet/gayrimeşruiyete dayalı *vandallık* nitelendirmesi bu bağlamda kullanılmaktadır. Buna karşın graffiti duvarın içinde veya meşru yüzünde kültürel bir faaliyet, kentsel dokunun uyumlu bir parçası hatta sanat eseri olarak var olabilmektedir. Bu bağlamda kurumsal sanatın veya sembolik olarak galeri mekanının duvarlarıyla kamusal alanın sınırları paralellik kazanır. Mübadele değerine koşut olarak uzlaşma veya graffitinin evcilleştirilmesi, avangarda atıfla sanatın kamusallaştırılması veya sokağa taşması olarak sunulur. . Fakat kurumsal sanat her halükarda galeriye aittir. Ya sokak galeriye taşınır ya da sokak galeri mekanına dönüşür. Sokak sanatı, graffitinin duvarın içine çekilmesi veya kabul edilmesi sonucu ortaya çıkmış değildir. Duvar yani

galeri mekanı ya da kurumsal sanat graffitiyi içine alacak şekilde sokağa yayılmıştır. Öyle ki, kamusal alan kavramının her daim bir öteki yaratmak zorunda olduğu üzere kurumsal sanat graffiti bağlamında bir dışarıya ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda graffiti duvarın dışındakidir. Graffiti, duvarın içinde yer bulamadığı sürece varlığını sürdürür; bulunduğu ise sokak sanatına dönüşerek özünü kaybeder

Araştırma, graffiti üzerine üretilen ve genellikle bir evrim sürecine işaret eden terminolojik belirsizliğin kurumsal sanat ve/veya sanat piyasası tarafından yürütülen ve kamusal alan kavramının güncel pratiğine temelden bağlı bir metalaştırma ve temellük sürecinden kaynaklandığını göstermektedir. Çalışma kapsamında, yaşanmakta olan sürecin kamusal alan ve kamusal alanın yapısal dönüşümüyle içerdiği paralellik ortaya konulmuştur.

Beyanlar

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, kaynak taraması, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, denetim: SARIKAYA, R. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Anti-social Behaviour Act (2003, c. 38). *Penalty notices for graffiti and fly-posting (Part 6-44c)*. <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/38/part/6>
- Armstrong, Simon. (2019). *Street art*. London: Thames & Hudson.

- Artun, Ali. (2021). Refik Anadol ve algoritma sanatı. *E-Skop*. Erişim Tarihi: 18.10.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/refik-anadol-ve-algoritma-sanati/6111>
- Bürger, Peter. (2017). *Avangard kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dahlgren, Peter. (2012). Kamusal alan ve medya: Yeni bir dönem mi? Ed. Eric Dacheux. *Kamusal alan* içinde, ss. 45-58. Ayrıntı Yayınları.
- Ellsworth-Jones, Will. (2015). *Banksy duvarın ardındaki adam*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Evans, Graeme. (2016). Graffiti art and the city: From piece-making to place-making. Ed. Jeffrey Ian Ross. *Routledge handbook of graffiti and street art* içinde, ss. 168-182. New York: Routledge.
- Floris, Bernard. (2012). Kamusal alanı ve ekonomik alan. Ed. Eric Dacheux. *Kamusal alan* içinde, ss. 65-74. Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal, (2020). Çağdaş sanatta siyasal kavramı. Ed. Ali Artun. *Sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika* içinde, ss. 131-154. İstanbul: İletişim Yayınları
- Fraser, Nancy. (2004). Kamusal alanı yeniden düşünmek: gerçekte varolan demokrasinin eleştirisine bir katkı. Ed. Meral Özbek. *Kamusal alan* içinde, ss. 103-133. Hil Yayın.
- Gastman, Roger. Neelon, Caleb. (2010). *The history of american graffiti*. New York: Harper Design.
- Habermas, Jürgen. (2004) . Kamusal alan. Ed. Meral Özbek. *Kamusal alan* içinde, ss. 95-102. Hil Yayın.
- Habermas, Jürgen. (2018). *Kamusal alanın yapısal dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Harvey, David. (2006). *Postmodernliğin durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David. (2019). *Asi şehirler, şehir hakkından kentsel devrime doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalaycı, Nazile. (2013). Farklılıkların temsili sorunu ve kamusal alan. *Amme İdaresi Dergisi*, 46(4), ss. 1-25.
- Kluge, Alexander ve Negt, Oskar. (2018). *Kamusal alan ve tecrübe, burjuva ve proleter kamusal alanın analizine doğru*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Şehir hakkı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lewisohn, Cedar. (2009). *Street art: the graffiti revolution*. London: Tate Publishing.
- Millie, Andrew. (2008). Anti-social behaviour, behavioural expectations and an urban aesthetic. *British Journal of Criminology*, 48(3), ss. 379-394.
- Mitchell, Don. (2020). *Kent hakkı, sosyal adalet ve kamusal alan mücadelesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Negt, Oskar. Kluge, Alexander. (2004). "Kamusal alan ve tecrübe"ye giriş. Ed. Meral Özbek. *Kamusal alan* içinde, ss. 133-139. Hil Yayın.
- Özbek, Meral. (2004). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil Yayın.
- Smith, Matthew Ryan. (2017). *Indigenous graffiti and street art as resistance*. Ed. Sarah H. Awad ve Brady Wagoner. *Street art of resistance* içinde, ss. 251-274. Cham: Palgrave Macmillan.
- Tate Modern (2008, 04, 02). *Street art at Tate Modern*. Tate Modern. Erişim Tarihi: 26.10.2024. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate->

modern

Wells, Maia Morgan. (2016). Graffiti, street art, and the evolution of the art market. Ed. Jeffrey Ian Ross. *Routledge handbook of graffiti and street art* içinde. ss. 464-474. New York: Routledge.

Zieleniec, Andrzej. (2016). The right to write the city: Lefebvre and graffiti. *Environnement Urbain/Urban Environment [Online], Volume 10*. <http://journals.openedition.org/eue/1421>

Görsel Kaynakça

Anonim. (1970'ler). *New York metro aracında graffiti*. New York: ABD. <http://hilobrow.com/2011/05/21/3d-graffiti/>

Millie, Andrew. (2008). Anti-social behaviour, behavioural expectations and an urban aesthetic. *British Journal of Criminology*, 48(3), ss. 379-394.

Sixeart. JR. ve Faile. (2008). *Tate Modern'in ön cephesinde Sixeart, JR ve Faile'nin eserlerine yer veren Sokak Sanatı sergisi*. Tate Modern-Londra: Birleşik Krallık. <https://www.unit9.com/project/tate-modern-street-art/>



Temsil Sanatlarında Brecht Estetiği ve Eleştirel Bilincin Yeniden İnşası

Brechtian Aesthetics and the Reconstruction of Critical Consciousness in Representational Arts

 Orkun Öngen^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü 
orkunongen@msn.com

Öz

Bu çalışma, temsil sanatlarında dramatik anlatının Aristotelesçi unsurlarının izleyici üzerinde yarattığı estetik ve ideolojik etkilerini tartışmaya açmaktadır. Bu sayede, izleyicinin pasif bir alımlayıcı konumuna nasıl ve ne şekilde indirildiğini ve bu sürecin toplumsal ve ideolojik boyutlarının neler olduğunu göstermek amaçlanmaktadır. Brecht'in epik tiyatro kuramı geleneksel estetik anlayışa karşı bir eleştiri sunar; böylece izleyicinin eleştirel bilincini uyandırmayı hedefler. Çalışma, temsil sanatlarından olan sinema ve tiyatro üzerine yapılan kuramsal analizlerle yürütülmüştür. Adorno, Baudrillard, McLuhan, Boal ve Brecht gibi düşünürlerin eserleri üzerinden yapılan eleştirel değerlendirmeler, Aristoteles'in *Poetika'sı* ve Brecht'in *epik tiyatro kuramı* arasındaki karşıtlıkları inceleyerek, bu iki farklı estetik anlayışın izleyici üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Çalışmada, Brecht'in epik kuramı açıklandıktan sonra Aristotelesçi anlatı biçimini kullanan Hollywood sineması ile benzetmecî tiyatronun estetik ve ideolojik esaslarının neler olduğu ortaya konulacaktır. Brecht'in estetik anlayışı,

Abstract

This study explores the aesthetic and ideological effects of Aristotelian elements in dramatic narratives within representational arts, particularly on the audience. The primary aim of this research is to demonstrate how and in what ways the audience is reduced to a passive receiver, and to examine the social and ideological dimensions of this process. Brecht's theory of epic theatre offers a critique of this traditional aesthetic approach, with the goal of awakening the audience's critical consciousness. The study is based on theoretical analyses of cinema and theatre, both of which are representative arts. Through critical evaluations of the works of thinkers such as Adorno, Baudrillard, McLuhan, Boal, and Brecht, the study examines the contrasts between Aristotle's Poetics and Brecht's Epic Theatre Theory, evaluating the effects of these two distinct aesthetic frameworks on the audience. Following an explanation of Brecht's Epic Theory, the study will outline the aesthetic and ideological principles of Hollywood cinema and Dramatic Theatre, both of which rely on Aristotelian narrative forms. While Brecht's aesthetic approach

geleneksel dramatik yapıların ötesinde toplumsal gerçekleri eleştirel bir perspektifle ele alma potansiyeli sağlasa da bu mecraların ideolojik bir aygıt olarak kitleler üzerinde kullanılması, bu eleştiri biçiminin göz ardı edilmesine veya işlevselliğini yitirmesine neden olabilmektedir. Bu bağlamda, sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarının ideolojik aygıtlar olarak izleyici kitleleri üzerindeki işlevlerini yerine getirmek üzere nasıl kullanıldığını ve Brecht estetiğinin bu kullanıma bir alternatif oluşturup oluşturamadığını tartışmak bu çalışmanın temel konusudur.

Anahtar Kelimeler: temsil sanatları, epik kuram, Brecht, izleyici bilinci.

offers the potential to critically address social realities beyond traditional dramatic structures, the use of these media as ideological tools for mass manipulation can render this form of criticism ineffective. In this context, the primary focus of this study is to investigate how representational arts, such as cinema and theatre, function as ideological tools influencing audiences, and whether Brecht's aesthetics can serve as a viable alternative to this use.

Keywords: representational arts, epic theory, Brecht, audience consciousness.

Atıf için Cite as: ÖNGEN, O. (2025). Temsil sanatlarında Brecht estetiği ve eleştirel bilincin yeniden inşası. *Tykhe*, 10(18), ss. 220-238.



Sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarında anlatı biçimlerinin temel amacı, izleyicide gerçeklik izlenimini artırmak üzerine kuruludur. Bu sayede izleyicinin gerçekliği eleştirel bir şekilde değerlendirmesinden ziyade, pasif bir alımlayıcıya dönüşmesi hedeflenir. Özellikle Aristotelesçi anlatı biçimi, dramatik yapıları bu amaçla kullanarak izleyicinin duygusal olarak manipüle edilmesine hizmet eden bir araca dönüşmektedir. Sinema ve tiyatro sanatları, sanatın kitleler üzerindeki dönüştürücü gücünden sterilize edilerek toplumu yönlendiren, bir nevi ıslah eden, ideolojik aygıtlara dönüştürülür. Böylece kitlelere belirli düşünceleri empoze edecek ideolojik bir aygıt halini alırlar.

Brecht, Aristoteles'in estetik anlayışına karşı epik tiyatro kuramını geliştirerek, izleyicinin eleştirel bilincini uyandırmayı amaçlar. Brecht estetiği, seyircinin izlediği ile kendi arasında oluşan duygu temelli özdeşleşmeyi kırarak, toplumsal gerçekleri eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmesine olanak sağlar. Brecht'in 8 temel estetik ögesi, Aristoteles'in 6 dramatik ögesine karşı bir anlatı olanağı sunar. Bu karşı anlatı unsurları sayesinde Brecht'in estetik anlayışı, toplumsal üretim ilişkileri ile bunların toplum üzerindeki etkilerini görünür kılmayı amaçlar. Brecht estetiği, toplumsal süreçleri eleştirel bir biçimde kavramayı teşvik ederken, sinema ve tiyatro sanatlarının anlatı biçimlerini ideolojik manipülasyona karşı durabilecek bir anlatım biçimine dönüştürür. Bu nedenle Brecht estetiğinin anlaşılması ve uygulanması, temsil

sanatlarının gerçekte sahte temsil alanlarına dönüşümünün engellenmesinde ve izleyiciye eleştirel bir bakış açısı sunması noktasında ciddi bir öneme sahiptir. Fakat bu estetik bakış açısının, genellikle ideolojik aygıtlara dönüştürülmeye çalışılan tiyatro ve sinema mecralarının sunduğu imkân ve olanakların mülkiyetini elinde tutanlar tarafından kullanılması, Brecht estetiğinin izleyici üzerinde hedeflediği toplumsal gerçekleri ortaya çıkaracak eleştirel esasın tersine çalışmasına yol açabilir. Bu noktada Brecht estetiğinin esasının ne olduğunu kavramak büyük önem arz etmektedir.

Bu çalışma, sosyal bilimler araştırma inceleme yöntemlerinden kalitatif (niteleyici) inceleme yöntemini esas almaktadır. Çalışmada, temsil sanatlarından olan sinema ve tiyatro üzerine yapılan kuramsal metinler analiz edilerek, bu sanat dallarının izleyici üzerinde yarattığı gerçeklik algısı ve bu algının yaratımındaki ideolojik süreçler Adorno, Baudrillard, McLuhan, Boal ve Brecht gibi düşünürlerin eserlerinde yaptıkları tespitler ile eleştirel teoriye dayalı bir çerçeve içerisinde yapılan kalitatif değerlendirmelerle incelenecek; Aristoteles'in *Poetika*'sı ve Brecht'in *epik tiyatro kuramı* arasındaki karşıtlıklar üzerinden bu iki farklı estetik anlayışın izleyici üzerinde yarattığı etkiler kalitatif tespitler çerçevesinde değerlendirilecektir. Böylece Aristotelesçi anlatı biçiminin izleyici üzerinde yarattığı etki karşısında, Brecht estetiğinin esasları ile ardında yatan temel felsefi doktrinin özü ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Brecht'in Epik Kuramı

Epik kelimesi, Fransızca *épique* (destansı, destan tarzında) sözcüğünden alınmıştır. Fakat etimolojik olarak Antik Yunan'a dayanır. Eski Yunanca söz, anlatı, destan anlamına gelen *épos* kelimesinden -ik eki alarak türemiştir (Nişanyan, 2015 ve 2017). Antik Yunan'da, epik anlatılar uzun anlatılar şeklinde olup, genellikle kahramanlık, mitolojik olaylar ve tanrıların müdahalesi gibi büyük ölçekli olayları konu alırdı. Bu türdeki en bilinen eserler, Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* destanlarıdır. Eposlar ayrıca mitos veya öykülerden oluşan sözlü anlatıların ölçülü olarak yazıya dökülmüş uzun şiirsel formları olarak tanımlanabilir. Bu ölçülü şiir formuna dönüştürülen anlatılar *epeisódion* (bölüntülere ayırmak) adı verilen bölümlerden oluşurlar. Bu türde düzenlenen sözlü anlatıların temel özelliği, bölümlere ayrılmış olayları birbirinden bağımsız bir biçimde işleyerek uzun bir anlatı dizisi oluşturmalarıdır. Bu nedenden ötürü epik kavramı, dramatik olanın aksine anlatisaldır (Boal, 2011, s. 80). Anlatisal olması nedeniyle Brecht'in epik kuramı özdeşleşmeyi ve dramatik olanı sürekli dışlama eğilimindedir (Brecht, 1997, s. 52). Brecht epik tiyatro kuramının metin düzeyini olayların kesintisiz bir biçimde birbirine

bağlanması yerine, her bir sahneyi izleyiciye eleştirel düşünce fırsatı sunan ayrı birer bölüm olarak tasarlar (Brecht, 1982, s. 109). Bu nedenle Brecht'in oyunları, tek bir olay örgüsü yerine, bir dizi durumdan oluşur. Durumların epik tiyatrodaki asıl görevi, eylemler geliştirmekten çok bu durumları izleyiciye sergilemektir, diğer bir ifadeyle temsil etmektir (Benjamin, 2007, ss. 17-18). Bu sayede, izleyici her bir durumu bağımsız olarak değerlendirmeye teşvik edilir. Brecht'in bir öncül olarak metin düzeyinde belirlediği bu anlatısal yaklaşım, izleyiciye aktarmaya çalıştığı toplumsal eleştiri ile politik mesajları ön plana çıkarmasına olanak tanır.

Brecht epik tiyatro kuramını, geleneksel Aristotelesçi dramatik anlatı yapısına karşı bir duruş olarak tasarlamıştır. Aristotelesçi tiyatrodaki amaç, izleyiciye güçlü bir duygusal deneyim yaşatarak ona bir tür *katharsis* (arınma) sağlamaktır. Ancak Brecht, bu yöntemin izleyiciyi pasif kıldığını ve onları düşünmekten alıkoyduğunu savunur. Ona göre tiyatro, yalnızca duygusal bir deneyim değil, aynı zamanda eleştirel düşünceyi teşvik eden bir araç olmalıdır. Bu yüzden Brecht, tiyatrodaki yabancılaştırma etkisi (Alm. *Verfremdungseffekt*) kullanarak, izleyiciyi sahnede olup bitenlerden duygusal olarak uzaklaştırmayı hedefler. Brecht epik kuramında metin düzeyinde geliştirdiği anlatısal yapının yanı sıra başta yabancılaştırma etkisi ve *gestus* olmak üzere sahne tasarımı alanında da etkisi olacak farklı yenilikçi teknikleri hayata geçirir. Amacı, tiyatro sanatını bir eğlence aracı olmaktan öte, toplumu dönüştüren ve bireyleri düşünmeye sevk eden bir pedagojik araca dönüştürmektir (Brecht, 1981, 1982, 1987, 1990).

Yabancılaştırma etkisi, Brecht'in epik tiyatro kuramının en bilinen yapı taşlarından biridir. İzleyicinin karakterlerle özdeşleşerek kendisini sıralı dramatik anlatının büyümesine kaptırmasını engeller. Brecht, izleyicinin sahnede olup bitenleri nesnel bir şekilde değerlendirmesini, karakterlerle bağ kurmak yerine olayların arkasındaki toplumsal ve politik meseleleri sorgulamasını amaçlar. Bu amaç doğrultusunda, oyuncuların rollerini belirli bir mesafeden oynamalarını istemiş ve sahnede çeşitli yapay unsurların kullanılmasını önererek, seyirciye sahnede gördüklerinin bir kurmaca olduğunu sürekli hatırlatmıştır. Sahnede kullanılan dekorlar genellikle minimalist ve stilize edilmiş olup, sahnelemenin gerçekliğine dair bir illüzyon yaratmaktan kaçınılır. Oyuncuların karakterlerle özdeşleşmemesi gerektiğini ileri süren Brecht, bu noktada *gestus* kavramını yaratır. Brecht'e (1997) göre "Epik oyuncu ağzından çıkan sözle kendisi arasındaki uzaklığı korumalıdır" (s. 198). Oyuncu bu uzaklığı öykünmeci (birine benzemeye çalışmak) tarzdan uzaklaşıp anlatıcı

tarzı benimseyerek sağlayabilir. Oyuncu ile karakter arasında belirli bir mesafe olmalı ve oyuncu karakteri bir nesne gibi ele alarak, onun toplumsal işlevine odaklanmalıdır. *Gestus* her ne kadar Türkçe’de tavır, davranış biçimi anlamlarına gelse de, epik tiyatrodaki bahsedilen tavır bu bağlamın ötesine işaret eder (Oxford University, 1968, s. 764; Tönel, 2012, s. 98). *Gestus*, karakter üzerinden tüm toplumsal durumun okunabileceği, insanların birbirleriyle ilişkisini gösteren bir davranış ya da davranışlar dizisi olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle *gestus*, izleyiciye toplumsalı, topluma dair olanı gösteren bir davranış veya temsil pratikleri bütünüdür. *Gestus* aracılığıyla psikolojik, bilinçaltı ve metafizik olan dışlanarak akılsal, bilinçli ve tarihsel olanın izleyiciye iletilmesi amaçlanır (Çalışlar, 1995, s. 197). Ancak bu sayede izleyici karakterin ardındaki toplumsal yapılar ile üretim ilişkilerini sorgulamaya başlar.

Bertolt Brecht, epik tiyatro anlayışıyla, sanatı siyasal bir araç haline getirirken, aynı zamanda sanatçıyı toplumdan dışlanmış bir konumdan kurtarmış ve toplum içerisinde politik eylemci olarak davranabileceği bir konuma getirmeyi başarmıştır. Brecht, bu anlamda Platon’un tragedyaya karşıtı görüşlerinden esinlenmiş, Aristoteles’in benzetmeci tiyatro anlayışının temellerini oluşturan ilke ve argümanları tersine çevirerek epik tiyatroyu geliştirmiştir (Makal, 2008, s. 44). Brecht’in sanat anlayışının esası *doğru içeriğin yansıtıldığı* bir anlatım tekniği bulmaktır. Bu nedenle Brecht, toplumsal olayların karmaşık gerçekliğini örten, egemen sınıfın düşüncelerini topluma benimsetmeye çalışan sahneleme biçimleri ve temsil tarzlarını eleştiri odağı haline getirir ve kuramının merkezine koyar. Tarihsel-toplumsal belirlenimleri görünür kılan bir sahneleme biçimi geliştirmeye çalışır. Bu sahneleme biçiminin icracısı olarak, sınıfsal ayrımlar ile siyasi dönüşümlerde sanatsal-politik bir amaç ve biçim doğrultusunda politik duyarlılığa sahip, etkin bir özne olarak davranabilen bir oyunculuk biçimini arzular (Karaboğa, 2005, s. 193). Bu nedenle Erwin Piscator’dan (2012) devraldığı “oyuncunun temel işlevinin kişisel öznelliğini oyunculuk yeteneğiyle güçlendirmek değil, insani özelliklerini sanatsal-politik işleviyle ilişkili kılabilme becerisine sahip olması” (s. 90) görüşünü kendi kuramı için benimser. Bu sayede, sadece sanatçının değil, sanatçı aracılığıyla toplumun da özgürleşeceğini savunur. Çünkü izleyici, sanatçı aracılığıyla toplum içerisindeki varoluşunun işlevini kavrayabilecektir. Bu bakış çerçevesinde şekillenen sanat anlayışı, gerçeğin görünmeyen siyasal bağlarını ortaya çıkarabilecektir. Brecht’e (akt. Oskay, 1984) göre sanat kavramı artık sihirli bir illüzyon olmaktan çıkarak, siyaseti de özgürleştirecek bir işleve sahip, epik/diyalektik bir üretim formu halini almalıdır (s. 101). Brecht’in sanat

anlayışı, temel olarak Marksist dünya görüşüne dayanan ve bu görüşü geliştirmeye çalışan bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda, Brecht'in alametifarikası, diyalektik materyalizmi tiyatro sanatına başarıyla entegre etmesinden kaynaklanır. Ancak bu durum, Marksist dünya görüşüne ya da ilgili felsefi donanımına sahip olmayan izleyicilerin Brecht'in oyunlarını anlamasını zorlaştırmıştır. Nitekim Brecht (1987) "Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi" (s. 17) diyerek bu sorunu ifade etmiştir.

Brecht'in estetik kuramı, özetle, yabancılaştırma, epizodik anlatım, gestus, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, göstermeciy oyunculuk gibi özellikleri içerisinde barındıran bir bütünden meydana gelir. Brecht, izleyiciden, toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için sanat yapıtını bir araç olarak kullanmasını beklemektedir. Fakat izleyici bunu böylesine bir araç olarak kullanmak yerine, kendisini eğlendiren, kendisine üretim faaliyeti dışında tanınan boş zamanı sahip olduğu emek gücünü -salt yenilenebilir kılmak uğruna- harcamasını sağlayan, onu her gün gerçekleşen ve sürekli hayatında varolan toplumsal olay, sorun ve sorumluluklardan uzaklaştıran, bunu yaparken de yer aldığı toplumsal ortam içerisindeki eşitsizliklere tamah eden bir araç olarak kullanır (Adorno, 2007, s. 53). Bunun altında yatan temel neden, günümüz toplumsalını oluşturan kitlelerin varoluşları hakkında herhangi bir düşünceye sahip olma isteklerinin, metalaşmış sanat anlayışı tarafından sönmüştür. Brecht'in özellikle tarihselleştirme nosyonu, izleyiciyi mevcut toplumsal koşulları eleştirel bir şekilde düşünmeye sevk eden bir araç olarak işlev görmemektedir.

Brecht'in teorilerinin günümüz modern toplumlarında anlaşılmasının bir diğer nedeni olarak postmodern eğitim anlayışı örnek gösterilebilir. Modern toplumların eğitim sistemleri genel itibarıyla Brecht'in oyunlarında sürekli olarak karşı çıktığı kapitalist çıkarlara hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Bireyin çocukluktan yetişkinliğine kadar geçen süre zarfında giderek daha fazla pragmatik ve mesleki becerilere odaklanan, içinde bulunan toplumsal fabrikanın kâr-zarar eksenine göre şekillenen ve bununla ilişkilendirilen ekonomik yapıya uyumlu bireyler, bu postmodern eğitim anlayışı tarafından yetiştirilmektedir (Giroux, 1997). Toplumsalı meydana getiren sistem, kapitalist rekabet anlayışına dayalı olarak oluşturulduğundan, bireylerin hayatındaki birincil derecede öneme sahip olan konu, hızlı bir şekilde para kazanmak ve gelirlerini sistemin kuralları doğrultusunda arttırmak üzerinedir.

Bu sistem tabiatı itibarıyla bireylerden, tamamen kişi veya kurumların pragmatik çıkarına hizmet edecek davranış kalıplarını benimsemelerini, böylece bu becerileri kendi yaşamlarında ferdi bir tavır ve alışkanlık biçimi oluşturmak üzere tatbik etmelerini ister. Bu anlayış tavrı aynı zamanda toplumun etik ve moral değerlerini belirleyen genel ahlaki değerler silsilesinin yaratılmasında da önemli bir katkı sağlar. Bu sayılan nedenlerden ötürü, toplumların geniş bir kesimini oluşturan alt ve orta sınıfların, tarihsel bilinç ve eleştirel düşünceyi teşvik eden disiplinleri arka planda bırakarak, kişi ve kurumların kısa vadeli çıkarlarına yönelik pragmatist talepleri doğrultusunda kendilerini yetiştirme isteklerinin ortaya çıkması doğal bir sonuçtur. Bu durum insanların geçmişle bugün arasında bağlantı kurma, olayları tarihsel bağlamda değerlendirme, sınıfsal varoluşları üzerine bir bilinç geliştirme, tarih ve toplumsal olaylara yönelik derinlemesine analiz yapma becerilerini sınırlandırır.

Eleştirel düşünce, mevcut yapılar ile statükoyu sorgulama anlamına geldiğinden toplumu yöneten ve yönlendiren elit kesim tarafından sürekli dışsallaştırılma eğilimindedir. Aynı zamanda kitlelerin eleştirel düşünmesini engellemek üzere toplum içerisinde belirli direnç mekanizmaları oluşturulur. Bu direnç mekanizmaları ise -genellikle- Adorno'nun da tabiriyle bireyi rahatlatmak ve günlük sorunlarından uzaklaştırmak üzerine kurulu kültür endüstrisinin -sözde- sanat ve kültür metaları tarafından yaratılır (Adorno, 2007, s. 115). Eğitim ile kültür endüstrisi arasında birbiriyle bütünleşen, birbirinden kopmaz bağlar mevcuttur. Postmodern eğitim anlayışına göre yetişmiş bireyler, doğal olarak postmodern ve popülist tarzda oluşturulmuş kültür ve sanat metalarını talep ederler. Kitleler üzerinde varolan toplumsal düzen ve eşitsizliklerin devamını sağlamak adına, Aristotelesçi yanılsamalar yaratan dramatik filmler ile eğlenceli komedi filmleri üreten medya üretim endüstrisinin metalaştırılmış sanat ürünleri, kitlelerin bu talebini karşılar. Medya endüstrisinin temel amacı, toplumu yöneten elitlerin ekonomik ve politik çıkarları tarafından korunan mevcut düzenin devamlılığını sağlayacak içerikler üreterek, bunların yine aynı kitlelere pazarlanmasını sağlamaktır (Zizek, 2013, s. 55). Bu nedenle eleştirel düşünceyi toplumdan dışsallaştıracak -özellikle bireylere sınıf bilincini unutturacak- ve toplumda var olan eşitsizlikleri devam ettirecek medya içerikleri ile sanat metaları üretmek, bu bahsedilen ilişki bütünü üzerinden okuduğunda ancak anlamlı bir sonuç yaratmaktadır. Brecht'in oyunlarında, tarihsel materyalizm aracılığıyla eleştirdiği toplumsal ve ekonomik süreçlerin oluşumu, postmodern eğitim sistemi ile kültür endüstrisinin birbiriyle olan görünmez ilişkisi nedeniyle

izleyici üzerinde eskisi gibi bir karşılık bulamamaktadır. Zira kitleler, içinde varoldukları koşullar itibarıyla sorgulama ve eleştirel düşünme beceresinden daimî olarak uzaklaştırılmaktadır. Brecht'in amaçladığı izleyicilerin sahnede izledikleri olaylar üzerinden kendi çağlarının sorunlarını görme ve eleştirme becerisi de bu paralelde körelmektedir.

Sanatın günümüzdeki işlevi realiteyi gösterip onu yeniden üretmek üzerine kuruludur. Fakat toplumu yöneten elitlerin ekonomik ve politik çıkarları tarafından korunan mevcut düzen, kendi göstermek istediği realiteyi yeniden üretip mülkiyeti dahilinde olan medya araçları üzerinden topluma sunmaktadır. Yeniden üretilen realite kendisini sanki bir gerçekmiş gibi gösteren/sunan bir *simülakra*¹ dönüşmektedir. Kendisini toplum nezdinde gerçekmiş gibi göstermeye çalışan görüngü, izleyicinin zihnindeki yanılsamalara her geçen gün yenilerini eklemeye devam etmektedir. Bu yanılsamaların kırılabilmesi, Brecht'in epik kuramının toplum nezdinde yeniden anlaşılmasıyla mümkün olabilir.

Brecht Estetiğinin Önemi

Brecht çalışmalarını 1920'li yıllardan 1956 yılındaki ölümüne kadar sürdürdüğü pratik çalışmalar aracılığıyla kuramsallaştırarak epik tiyatro kuramını meydana getirmiştir. Brecht'in estet bakış açısı, tarihi materyalist felsefe ile diyalektik kavramlarından oluşur. Brecht, toplumu maddeci bir bakışla değerlendirerek toplumsal olay ve olgular arasında bir neden sonuç zinciri kurmaya çalışır. Bunu yapmasındaki amaç, olaylara eleştirel bir perspektif doğrultusunda yaklaşmaktır. Bu nedenle Aristoteles'in seyircide yarattığı özdeşleşme duygusu ile oyunun sonunda yaşanan *katharsisi* (duygusal arınma) tersine çevirip işlevsiz kılmak ister. Bunu gerçekleştirebilmek için Brecht *katharsisi* sağlayan bir olgu olan *empfindung* (duygu temeli üzerinde yaşantı birliği) kavramından bahseder. Seyirci Freytag anlatı eğrisinin bölümlerine göre kurgulanmış dramatik eğrinin olay örgüsü sonucunda *katharsise* ulaşır. Anlatı biçimi ise genellikle seyircinin toplumla uyumlu bir bütün oluşturmak üzere tasarlanmış *Poetika*'nın öngördüğü ilkelere göre yapılır. Aristotelesçi anlatı biçiminde amaç, kahramanı sahnede temsili yapılan olay ve durumlarla kendi iç dünyasını dışarı vurabileceği ruhsal çatışmalara sürüklemektir (Brecht, 1981, s. 168). Bu sayede kahramanla özdeşleşme duygusu kuran seyirci aslında duygu temeli üzerinde yaşantı birliği kurmuş olur. Kahramanın içinde bulunduğu ruhsal çatışma ve ikilemlerle yaşama dair

¹ Kendisini bir gerçeklik olarak algılatmak isteyen görünüm. Tanım ve ayrıntı için ayrıca bkz. (Baudrillard, 2016, p. 16)

kendi duygusal deneyimlerini birleştirir. Böylece içinde bulunduğu realiteyi değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından uzaklaşır. Aristotelesçi anlatı geleneğinin gerçeği yansıtabilme ereği, seyircinin bilincini susturarak onu gerçeklerden uzaklaştırmak, realiteyi göz ardı etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle Brecht gerçeğin dönüştürülebilir olduğunu savunarak gerçeği eleştirel ve diyalektik bir estetikle yeniden yorumlanması gerektiğini öne sürer. Bu önermeler ve çıkarımlar minvalinde Brecht'in estetik kuramı şu 8 öğeden oluşur: I. Naivete, II. Mesel Çalışması, III. Epizodik Anlatım, IV. Gestus, V. Yabancılaştırma, VI. Tarihselleştirme, VII. Anlatımcı Yapı, VIII. Göstermeci Oyunculuk (Parkan, 1983, s. 29). Bu Aristoteles'in *Poetika*'sındaki anlatı öğelerine karşı Brecht'in oluşturduğu karşıt anlatı yapısıdır.

Aristoteles *Poetika*'da 6 temel öğeden bahseder. I. Öykü, II. Karakter/Karakterler, III. Dil/diksiyon, IV. Düşünce/Düşünceler (Dionia), V. Dekor, VI. Müzik'tir (Aristoteles, 2007, s. 23). Bunlar başı ve sonu belirli olan klasik anlatının oluşmasını sağlayan özel araçlardır. Brecht'in klasik anlatı biçimine karşı geliştirdiği bu farklı estetik bakış açısının temel amacı, gerçeğin üzerindeki sır perdesini kaldırarak gerçeğin temsil ettiği hakikate ulaşmaktır. Gerçek kendisini var eden formun (temsilin) ardına gizleyerek kendini olduğu gibi göstermez. Çünkü form (görünüş) gerçeğin yerini alarak gerçekle yer değiştirmiştir. Yaşam gerçeğini diğer bir ifadeyle hakikati yönlendiren yasalar görünüşün (formların) ardında kaybolmuştur. İnsan bu yasaları ortaya çıkaran süreci kavramakla yükümlüdür. Bu nedenle Brecht duyguları aslında reddetmez, onları sınıfsal temellere dayandırır (Brecht, 1982, s. 152). Duyguların dışavurum biçimleri her defasında belirli bir tarihsel süreç içerisinde, kendine özgü yasalarla sınırlı ve bağımlıdır. İnsanların tümüne özgü (evrensel) olmamakla birlikte belirli bir zaman ve mekândan bağımsız nitelikleri yoktur. Bu sayede Brecht, tarihsel bakış açısına göre konumlandığı duyguları diyalektik bir çözümlemeden geçirerek titiz bir biçimde eleştirir.

Bu bağlamda Brecht'in epik kuramı ile tiyatro anlayışını somut bir şekilde gözlemleyebileceğimiz önemli eserlerden biri *Cesaret Ana ve Çocukları* adlı oyunudur. Brecht, bu eserinde 30 Yıl Savaşları sırasında hayatta kalmaya çalışan Cesaret Ana karakteri üzerinden savaşın bireyler üzerindeki ekonomik ve ahlaki etkilerini sorgular (Brecht, 1967). Oyunun ana karakteri Cesaret Ana, savaşın acımasız koşullarında çocuklarını kaybetmesine rağmen hala silah ticareti yapmaya devam eder. Bu süreç ve eylemi dolayısıyla da ana karakterle seyircinin özdeşleşme kurması engellenir. Brecht, karakterin kaderini, dramatik bir trajedi anlatımı yerine toplumun işleyişinin bir unsuru

(dişlisi/mekanizması) olarak sunar. Bu anlatı tavrı, Brecht'in eleştirel üslubunun ana eksenini oluşturur. Seyirci, Cesaret Ana'nın sınıfsal konumuna yapılan vurguyla, onun bireysel seçimlerinden ziyade tarihsel ve toplumsal koşullarla şekillenen bir karakter olduğunu kavramaya başlar. Brecht, seyircinin Cesaret Ana ile duygusal bir özdeşleşme kurmasını engelleyerek, ana karakterin duyguları ile eylemlerinin bireysel değil, sınıfsal ve tarihsel yasalar tarafından yönlendirildiğini çarpıcı bir üslupla gösterir. Böylece sahnedeki olaylar, bireysel (bireye özgü) trajediler olarak değil, toplumsal dinamikler çerçevesinde değerlendirilmesi gereken olgulara dönüşür.

Brecht'in geliştirdiği bu estetik anlayışın etkileri tiyatro ile sınırlı kalmamış, modern sinemada da kendisine önemli bir referans noktası bulmuştur. Lars von Trier'in *Dogville* (2003) adlı filmi, Brecht'ten yabancılaştırma tekniklerinden beslenen bir karşı anlatı biçimi ortaya koyar. Film, geleneksel sinema estetiğinden farklı olarak neredeyse tamamen boş bir sahne tasarımı ile inşa edilmiştir. Mekânlar ve objeler hayali çizgilerle belirtilerek seyircinin hayalgücüne bırakılmıştır. Bu minimalist sahneleme, Brecht'in epik tiyatrodaki vurguladığı sahne illüzyonunu kırma tekniğiyle benzerlik gösterir. Trier, bu yöntemi kullanarak izleyicinin olay örgüsüne kendini duygusal olarak kaptırmasını engelleyerek, karakterlerin toplumsal konumları ile etik ikilemleri üzerinde düşünmeye yönlendirir. Filmde, ana kahraman Grace'in içine düştüğü toplumsal yapı ve maruz kaldığı şiddet, bireysel bir trajedi olarak değil, sınıf ve iktidar ilişkilerinin bir sonucu olarak ele alınır. *Dogville* filminde karakterlerin duygusal tepkileri, içinde bulundukları toplumsal düzene ve güç ilişkilerine göre şekillenir. Grace'in başlangıçta kasaba halkına duyduğu güven ve minnettarlık, yaşadıklarından sonra zamanla yerini zorbalık ve sömürüye karşı duyduğu öfkeye bırakırken, ana kahramanın bu dönüşümü bireysel bir duygusal değişimden çok, güç ve sınıfsal konumlanış ile şekillenen bir sürecin sonucu olduğu filmdeki son sahneyle kanıtlanmış olur. Trier, Grace'in yaşadığı sömürü döngüsünü seyircinin empati kuracağı şekilde anlatmak yerine, bu döngüye eleştirel mesafede kalarak, sınıfsal ve ideolojik yapıların bireyin duygularını nasıl ve ne şekilde yönlendirdiğini Brecht'ten bir anlatı biçimiyle seyirciye göstermeyi tercih etmiştir. Yönetmen tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilen bu tercih, filmi klasik dram sanatının seyirci üzerinde yaratmaya çalıştığı Aristotelesçi özdeşleşme etkisinden uzaklaştırarak toplumsal norm ve iktidar ilişkilerinin sorgulandığı eleştirel bir anlatıya dönüştürmüştür.

Günümüz İzleyicisinin Estetik Yanılgısı

Hollywood sinemasının temel düşüncesi, ekranda oluşan gerçeğe sahip çıkmak değildir. Tam tersine gerçeğin temsilcisi olmayı amaçlayan görüntünün inandırıcılığını arttırmak amacıyla gerçekleştirilen kollektif bir çaba ile bu doğrultuda harcanan devasa bütçelerin gerçeği yeniden replika etmesinden ibarettir. Çünkü önemli olan gerçeğin kendisi değil, gerçeğin izleyici üzerinde yarattığı izlenimdir. Başka bir ifadeyle sinema, izleyicisinin estetik algısı üzerinde yaratılan gerçeklik izlenimini -sürekli olarak- arttırmak üzerine kuruludur. Senaryonun, provaların, çekim ve kurgu aşamalarının hepsi izleyici üzerindeki gerçeklik hissini(izlenimini) arttırma amacına yönelik bir araya getirilmiş araçlardır (Parkan, 1983, s. 17). Bu tespit, sanatın günümüzdeki realiteyi izleyiciye gösterip onu yeniden üretmek teziyle paraleldir. Bu noktada izleyici üzerinde yaratılan gerçeklik hissiyatı, günlük hayatın aleladeğinde görünen olay ve problemlere kendisini kaptırmasına neden olacak şekilde tasarlanmaktadır. Basit bir aşk hikayesi filminde -genellikle- iki aşğın birbirine kavuşamama durumu ve bunun birey üzerinde yarattığı acı, elem ve ızdırap duyguları ele alınır. Böyle bir film ya mutlu sonla (iki aşğın kavuşması) veya tragedyavari acı bir sonla (iki aşğın sonsuza dek kavuşamaması) bitirilir. Burada eksik olan nokta, toplumsal süreçlerin kendi şahsına münhasır karakteristik özellikleridir. Kahramanların sahip oldukları sınıfsal konumlarına veya sınıfsal bilince dair bir konunun işlenmesi bir yana, özellikle kendi bireysel sorunlarıyla -tıpkı günümüz bireyi gibi- baş başa bırakılmışlardır. Film sırasında başlarına gelen olaylar hayatın sıradan gerçekleridir. Bireyi günlük yaşamda bezdiren o sonu gelmez çaresizlik anlarının, bu tarz filmlerde sürekli olarak yinelenmesi aslında bireyin tek başına varoluşunu sürdürebileceği vaadine dönüşür. Bu vaat aracılığıyla kültür endüstrisi bireyler üzerinde sahte bireyselleşme duygusu yaratır. Bireyin sınıfsal konumu ve konumun yarattığı diyalektik -özellikle var olduğu sistem içerisindeki çaresizlik duygusu ile sistem tarafından sömürüldüğü hissiyatı- önemini kaybeder; asıl önemli olan bireyin kendi duyguları, kendi hisleridir. Çünkü onlar gerçektir ve toplumdan kopuk, bağımsız bireye özgü niteliklerdir. Bu nitelikler toplumdan bağımsız sanki bireye özgüymüşçesine filmler aracılığıyla izleyiciye pazarlandığından özünde düzeni onaylayan ideolojik bir araç haline gelirler. Adorno'nun (2007) tabiriyle trajik olan (Aristotelesçi olan) toplumu ıslah etme kurumuna dönüşmüştür (s. 89).

Bu yaklaşımın benzeri benzetmecî tiyatro anlayışı içinde de söylenebilir. Seyirci derin anlamı değil gösterinin üzerinde yaratacağı etkiyi arzular (Baudrillard, 2006, s. 17). Kâr amacı güden teatral performanslar, metin ve

prodüksiyonlarını seyircinin bu talebini karşılamak üzere oluştururlar. Prova süreci ve oyuncunun seyirci üzerinde yarattığı etki hep bu yaratılan gösteri arzusunun tatmin etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle daimî olarak Aristotelesçi estet değer yargıları üzerine kurulan eserler tiyatro izleyicisine sunulur. Seyirci, sahnede izlediği olay karşısında bilinçlenip birtakım etkin kararlar vermek yerine, bilinçaltına yerleştirilen yargıları edilgen biçimde kabul eden birer alımlayıcıya dönüşür.

Aristotelesçi estet değer yargıları üzerine kurulan dram sanatı, yüzlerce yıl boyunca tiyatro aracılığıyla izleyici üzerinde yarattığı bu etkiyi 1895'ten itibaren sinema sanatına devretmeye başlamıştır. Seyirci, izleyici, alımlayıcı veya kitle adına ne denirse densin, bulunduğu konum, algılayış ve zihinsel dünya açısından çok değişmemekle beraber sadece izlediği şey, etkinlik veya mecra (tiyatrodan-sinemaya) değişime uğramaktadır. Günümüzde tiyatro ve sinema sanatlarının diğer yeni medya türleriyle girdiği ilişki biçimi, seyircinin izleme edimini her an ve her yerde deneyimlenebilir bir konuma getirmiştir. Bu durum seyirci üzerinde yaratılan gerçeklik izleniminin arttırılmasını amaçlarken gerçeğin bizzat kendisinin önemini yitirmesine yol açar. Artık izleyici için gerçeğin kendisinin bir anlamı yoktur. O yaratılan gerçeklikle -diğer bir ifadeyle replikayla, *simülakr* ile- meşgul edilmektedir. Yaratılan gerçekliğin artık yapaylığı ve sahteliği de söz konusu değildir. Çünkü yaratılan yapıntı kendisini gerçek olarak kitlelere kabul ettirmekte, bir nevi yutturmaktadır. Seyirci üzerinde yaratılan bu türde bir deneyimleme hali, onu etkin katılımcı konuma sokmak yerine, enerjisinin sürekli olarak sömürüldüğü/emildiği/tüketildiği edilgen bir konuma doğru indirger. Bu noktada, tiyatro sahnesinde veya sinema perdesinde yaratılan gösterenin ne ifade ettiği veya ne temsil ettiği sorusu, seyircinin izlediği gösterge üzerinde aslında bir temsil krizinin varolduğunu göstermektedir.

Günümüz kapitalist toplumlarında sadece sinema ve tiyatro üzerinden izleyici olgusunu değerlendirmek yanıltıcı olabilir. İzleyici etkileşimi ve bunun üzerinden izleyici metası kavramının ne şekilde yaratıldığını açıklamak gerekir. Günümüz kitle iletişim araçlarını güdümü altında toplayan medya endüstrisi, izleyiciyi yalnızca ilgili tiyatro ve sinema etkinliklerine yönlendiren ve seyircilerin estetik algılarını etkileyen bir araç olmanın ötesinde aynı zamanda izleyicileri varolan ekonomik yapının içinde üretketici² bir meta olarak yeniden tanımlar. Smythe'in (1981) ifade ettiği üzere, izleyicinin medya araçları

² Kavram için bkz. (Fuchs, 2016, p. 2)

üzerinde geçirdiği süre, medya kuruluşları için ekonomik anlamda değer yaratan bir tür emeğe dönüşmektedir. Geleneksel medya araçları, bu süreci tüketim mallarına olan talebi sürekli artıracak şekilde organize ederken, günümüz dijital medya platformları bu döngüyü daha derinleştirerek ileri noktalara taşımıştır. Günümüz izleyici metası kavramını sadece geleneksel medya araçları üzerinden değil aynı zamanda dijital sosyal medya platformları üzerinden de okumak gerekir. Fuchs'un (2016) belirttiği üzere, günümüz sosyal medya kullanıcılarının etkileşimleri sırasında ürettikleri veriler, bu platformların ekonomik modellerinin temelini oluşturur (s. 2). Bu temel, ticari reklamcılıkla finanse edilen geleneksel medya kurumlarının ekonomik modellerini içermekle beraber bu modellerden daha kapsamlı ve hedefli reklamcılığa dayalı, algoritma tabanlı güçlü bir yönlendirme sürecini meydana getirir. Kullanıcıların profilleri, beğenileri ve dijital davranışları, masum bir etkileşim ağı gibi görünmekle birlikte, gerçekte bu platformlar kullanıcılardan elde ettiği verileri, kâr amacıyla 3. kişi ve kurumlara yeniden pazarlanacak verilere dönüştürmektedir (Fuchs, 2015, s. 356). Bu süreçte, kullanıcıların dikkatini sürekli kontrol altında tutma stratejisi, bireyin serbest zaman etkinliklerinin dahi sermayenin kendi ilgili alanına göre (kâra göre) şekillendirildiğini gösterir (Cleaver, 2000, s. 123). Dijital medya platformları bireyin boş zamanını, kârlılık adına dijital emeğe dönüştürerek onu bu platformlara sürekli içerik üreten bir özne hâline getirir. Bu durum, bireyi hem her an çevrimiçi kalmaya zorlamakta hem de bu dikkat ekonomisi içinde edilgen bir biçimde yönlendirilen bir metaya indirgemektedir. Smythe'in işaret ettiği izleyici emeği (1977) kavramı, geleneksel medya araçlarının dikkat çekme stratejilerinden, dijital kapitalizmin kullanıcı etkileşimlerini de içerisinde barındıran ve bu etkileşimleri doğrudan ekonomik kazanca dönüştüren yeni ve güçlü bir mekanizmaya dönüştürmüştür (s. 7). Özellikle internet bağlantısının küresel çapta yaygınlaşmasıyla birlikte kullanıcılar, kendi üretken emeklerinin farkına varmaksızın platformların veri sağlayıcılarına dönüşmeye başlamıştır. Bu durum yalnızca bireyin dijital varlığını ekonomik bir kaynak haline getirmekle kalmaz, aynı zamanda dijital medyanın toplumsal gündemi belirleme gücünü daha da pekiştirir (Fuchs, 2015, s. 181). Dijital medyanın bu gündem belirleme ve kitleleri yönlendirme gücünü ve süreçlerini anlamak, günümüzde temsil sanatlarının kültürel bir ürün olarak sundukları etkinliklerin, kitleler tarafından talep görmesini ve kitleler nezdinde kendilerini görünür kılmasını sağlayan dinamiklerin (izleyici metasının oluşumu) anlaşılmasını sağlayacaktır.

Gerçeklik ile gösterinin kitleler üzerinde yarattığı hissiyat, duyguların modern toplumlarda giderek bireye özgü bir hale gelmesiyle sonuçlanır. Oysaki Brecht (1982), duyguların her zaman için belirli sınıfsal temellere dayandığını savunmaktadır (s. 152). Duyguların dışavurum biçimi her defasında tarihsel, kendine özgü, sınırlı ve bağımlıdır. Fakat film metaları ve burjuva tiyatrosu aracılığıyla duyguların temsili, sanki insanların tümüne özgü evrensel niteliklermiş gibi kitlelere sunulur. Bunun ardında, kültür endüstrisinin kitleleri yeniden biçimlendirme, hiçbir sapmaya imkân vermeden kitlelere aynı davranış şemalarını talim ettirme amacı yatar (Adorno, 2007, s. 118). Maksat sahte bireyselleşme duygusu içerisinde bireyin *ben* zayıflığının teşvik edilerek sömürülmesidir. Kültür endüstrisi tarafından yaratılan *sen* zamiri üzerinden bireye aşırı bir benlik duygusu empoze edilir. Bireyselleştirici ekosistem tarafından üretilen kültür ürünlerinin -sözde her farklı üründe- birbirine benzer derecede yeniden üretilip bireye empoze edilmesi aslında propagandanın kilit sözcüklerinin kitleler üzerinde durmadan yinelenmesiyle benzer bir durumdur. Bu yineleme bir süre sonra insanların davranışlarını manipüle etme yöntemine dönüşerek, onları sistemin sözde değiştirilemez gibi görünen değer yargılarına koşutlu bireyleri haline getirir. Günümüz izleyicisinin estetik yanılgısı, ona sunulan bu *sözde* kültür ve sanat metalarını, diğer bir ifadeyle bu metalar üzerinden toplumu yöneten elitlerin kendi ekonomik ve politik çıkarlarını koruma güdüsü etrafında belirlenen/yaratılan bu *sözde* gerçekliği/realiteyi kabul etmesiyle başlar.

Mecraların İdeolojik Bir Aygıtı Dönüşümü

Tiyatro ve sinema birbirinden ayrı mecralardır. Bu mecraların toplumun ideolojik aygıtlarına yön verenler tarafından araçsallaştırılması, bu mecralar aracılığıyla kitlelere aşılacak düşüncelerin belirli bir ideolojik doktrin etrafında sistematize edilmesi vasıtasıyla gerçekleştirilir. Bu noktada insan, içinde bulunduğu toplumun üretim ilişkilerinin oluşum süreçlerini ortaya çıkaran olguları kavramadıkça, kendini ve içinde bulunduğu doğal ilişkileri de kavrayamaz. Sinema sanatında, izleyiciyle olay arasında yer alan kamera alıcısı bir çeşit *aracı*dır. Aracı (İng. *medium*) kavramı, Marshall McLuhan'ın 1960'ların sonlarında ortaya attığı *aracı mesajdır önermesinden* kaynağını almaktadır (McLuhan ve Fiore, 1967). Aracı bir nevi, olay ile izleyici arasında aracılık eder. Bu nedenle *aracının* nasıl çalıştığını anlamadan toplumda meydana gelen sosyokültürel değişimleri anlamak imkânsızdır. Sinema sanatında -özellikle kültür endüstrisinin sözde sanat metalarında- kamera (alıcı), küresel sermaye güçleri ile başat ideolojinin hamiliğini yapan hegemonyanın bir savunucusu olarak konumlandırılır. Bu durum kameranın (alıcının) küçük burjuva değerleri

ile onun ideolojik bakışını (estet değerlerini) yaygınlaştırmaya hizmet eden bir ideolojik araca dönüşmesine neden olur. Bu nedenle kamera *aracıyı* kendini teknolojik bir temel üzerinde var ediyormuş gibi görünmesine rağmen bilimsel bir töz olmaktan uzaklaşmaktadır. Çünkü bilimsel tözü oluşturacak olan *aracıyı* yönlendiren, ona yön veren insan aklıdır. İnsan ancak üretim ilişkilerinin bir sonucu olan metalaşma kavramının sırrına vakıf olmaya başladığında, kendi duygu dünyasında yer alan noksanlıkları giderebilir. Diğer bir ifadeyle toplumu yöneten yasaları ortaya çıkararak zihnindeki yanılsamayı ortadan kaldırabilir.

Kamera tek başına bir bakış açısı yaratsa bile sinemayı bütünleyen diğer öğelerin bir araya gelmesiyle (kurgu, oyunculuk, senaryo vb.) sinema belirli bir ideolojik işleve bürünmeye başlar. Bu durumun benzeri tiyatro için de geçerlidir. Tiyatroda sahne ve görsel tasarımın yanı sıra oyunculuk ve metin tasarımı belirli bir estet bakış açısına göre yapılır. Bu estet bakış açısı ise genellikle toplumu oluşturan egemen güçlerin estet değerleri, yargıları ve toplumu dönüştürmek istedikleri yön ve biçim doğrultusunda şekillenir. Piscator ve Brecht'in çalışmalarına kadar tiyatroda eleştirel estet kendine kısıtlı bir yer ve uygulama alanı bulabilmiştir. Özetlemek gerekirse, temsil sanatı olma niteliği taşıyan tiyatro ve sinema sanatlarında içerik -genel itibariyle- topluma aşılacak istenen doktrinler doğrultusunda belirlenmektedir. Temsil sanatlarında içeriğin oluşmasının temel kurallarını belirleyen *Poetika* -ve bu estete göre yazılan sinema senaryosu, tiyatro metni vb. dram veya komedi eserleri- sinema ve tiyatronun temsil niteliğini de kullanarak belirli bir ideolojik toplumsal işlevi gerçekleştirecek kusursuz bir araca dönüşmüş olur. Aristoteles'in *Poetika*'sı, Boal'ın (2011) tabiriyle seyircileri toplumu değiştirme kapasitesine sahip düşünce ve yeteneklerden arındırmanın (sterilize etmenin) doğru yöntemini gösteren, onları uyumlu bir bütün oluşturmak üzere bir araya getirerek eğiten ideolojik bir araç halini alır (s. 54).

Sonuç

Brecht'in kuramını anlamak için öne sürdüğü ilke ve araçlardan ziyade (yani formlardan, görünüşlerden ziyade) temel doktrini üzerinden ele alarak değerlendirmek gerekir. Bu temel doktrin, gerçeğin özünü (nesnelerin gizini) anlamak üzerine kuruludur. Bu nedenle sanattaki öz ve biçim arasındaki tartışmadan yola çıkarak Brecht (akt., Parkan, 1983) bir film, içeriğiyle -özü itibarıyla- ilerici, biçimiyle gerici olabilir, tespitinde bulunur (s. 19). Özetle, Brecht estetiği kullanım biçimine göre ilerici veya gerici bir özellik kazanabilir. Buna verilebilecek en doğru örnek reklam filmleridir. Reklam filmleri Brecht'in

yabancılaştırma efektini tersine çevirerek ilgili ürünü kitlelere pazarlamak için kullanır. Bu sebeple reklamlardaki aktörler kamaranın içine bakarak yani direkt izleyiciye yönelerek *Siz hala satın almadınız mı? Denemediniz mi?* gibi sorular sorar. Bu kullanım biçimi epik kuramın seyirciyi yabancılaştırarak gerçekle yüzleştirmek adına geliştirdiği anlatımcı yapısının tersine kullanıldığını gösteren bariz bir örnektir. Reklamların bir diğer özelliği propaganda dilinin sahip olduğu kilit sözcükleri durmadan yinelemesiyle ilişkilidir. Bu dilin kitleler üzerinde etkili olması adına bilindik, çarpıcı, akılda kalıcı sözcükler kullanılır. Özellikle kültür endüstrisi metaları aracılığıyla kitlelere pazarlanan bu dil, kendi başarı modellerini yaratır. Bireyler bu başarı modellerine göre kendilerini uyumlandırmaya çalışırlar. Reklamın başarısının sırrı kültür endüstrisi tarafından yaratılan davranış kalıplarının ilgili kültür metaları üzerinden yine aynı kitlelere pazarlanmasında yatar. Tüketiciler sahte olduğunu bildikleri halde bastırılması zor bir istekle bu kültür metalarını alıp kullanmaya devam ederler (Adorno, 2007, s. 107).

Brecht'in epik kuramındaki temel esas, sahnede bir görüş ve amaçtan yoksun hiçbir şey yansıtılmaması üzerine kuruludur. Yönetmen ya da oyuncu ya da diğer bir ifadeyle sahnede bir şey anlatmak isteyen bir sanat insanı, çağının toplumsal yaşamı hakkında bilgiye sahip olmak zorundadır. Brecht'e (1990) göre sanatçı, bunu, sınıflar arasındaki savaşıma bizzat kendisini dahil ederek edinir (ss. 32-33). Bu önermeden hareketle sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarında bir eser meydana getirmek isteyen sanatçı, içinde yaşadığı toplumun üretim ilişkilerini bilmeli ve bu üretim ilişkileri minvalinde ortaya çıkan sınıf bilincine sahip olmalıdır. Dolayısıyla gerekli sanatsal bakış açısının seçilmesi, sinema, tiyatro veya oyunculuk sanatlarının salt kendi içinden değil bunların dışındaki sosyal bilimlerin felsefe, tarih, sosyoloji gibi diğer alanlarla yapılacak disiplinlerarası çalışmalardan da seçilmesi gerektiğini bizlere göstermektedir. Toplumsal bilinç, bireyin içinde bulunduğu toplum içindeki konumu ve varoluşu üzerine yürüttüğü eleştirel bakış ve sorgulamalar ile ancak yaratılabilir. Bu da toplum içerisinde meydana gelen olay ve durumlar üzerinden gerçekleştirilecek tarihsel materyalist değerlendirmelerle olası gözükmetedir. Brecht'in epik kuramında savunduğu ve izleyiciden beklentisi de zaten bu temel üzerine kuruludur.

Gerek sinemada gerekse tiyatrodaki Brecht estetiğinin temel amacı, insanın gerçek yaşamda, onu var eden, ortaya çıkaran üretim ilişkileri içerisindeki toplumsal konumunu -yaşamdaki pratik faaliyetini- göstererek izleyicinin rasyonel aklıyla bu toplumsal süreçlere dair eleştirel bir tavır takınmasını

sağlamaktır. Bu amaca hizmet etmeyen her türlü teatral veya sinematik anlatı, toplumsal olandan/topluma dair olandan diğer bir ifadeyle gerçeklerden kopuşa hizmet eder. Epik kuramın esası, izleyiciyi toplumsal meseleler ve tarihsel bağlamlar üzerine düşünmeye teşvik etmektir. Fakat sinema ve tiyatro gibi temsil sanatları, içinde yer aldıkları kapitalist sistemin bir parçası olarak hareket ederler. İzleyiciyi eleştirel düşünceden uzaklaştırıp pasif tüketici öznelerle indirgemeye çalışırlar. Günümüz modern toplumu içerisinde kültür endüstrisi tarafından üretilen popüler medya içeriklerinin, toplumsal gerçekleri ele almak yerine izleyiciyi gerçeklerden uzaklaştıran, yalnızca eğlenceyle meşgul eden bir yapıya doğru evrildiği tespiti yapılabilir. Sonuç olarak bu durumun, Brecht'in epik teorisinin temelini oluşturan eleştirel bilinci yaratma ve onu yeniden inşa etme amacına hizmet etmediği açıkça anlaşılmaktadır.

Brecht'in eleştirel estetik anlayışı, sinema ve tiyatro sanatlarında hala uygulanabilir olsa da bunun için bu sanat dallarının ticari kaygılardan bağımsız toplumsal işlevlerini yerine getirebilecek şekilde yeniden yapılandırılması büyük önem arz etmektedir. Aksi takdirde, tiyatro ve sinema sanatları izleyiciye eleştirel bir bilinç kazandırmak yerine mevcut koşulları onaylatan, onları toplumsal gerçeklikten uzaklaştıran, yeknesak bir ideolojik aygıt olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. Bu nedenle, sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarında, Brecht estetiğinin özünün anlaşılması ve bu öze göre kurgulanan yeni anlatım biçimlerinin yaratılmasına ihtiyaç gittikçe artmaktadır. Bu ihtiyaç giderilmediği takdirde hem sinema hem de tiyatro giderek derin felsefi düşüncelerle karşılaşmak istemeyen, bu düşünceleri anlamayan izleyici kitlelerine hitap eden, sahte/kurgusal temsil alanlarına dönüşecek ve böylece gerçeğin izleyicilere gösterimine/sunumuna dair var olan temsil krizi derinleşmeye devam edecektir.

Beyanlar

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, kaynak taraması, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, denetim: ÖNGEN, O. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2007). *Poetika*. Remzi Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2006). *Sessiz yığınların gölgesinde toplumsalın sonu*. Doğu-Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon*. (10. Basım). Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2007). *Brecht'i anlamak*. (Çev. H. Barışcan ve G. Işısağ). Metis Yayınları.
- Boal, A. (2011). *Ezilenlerin tiyatrosu*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Brecht, B. (1967). *Cesaret Ana ve çocukları*. (Çev. İ. S. Damgacı ve M. Sencer). Sıralar Matbaası.
- Brecht, B. (1981). *Epik tiyatro*. (2. Baskı). Say Kitap Pazarlama.
- Brecht, B. (1982). *Oyunculuk sanatı ve dekor*. (I. Baskı). Say Kitap Pazarlama.
- Brecht, B. (1987). *Sanat üzerine yazılar*. (Çev. K. Şipal). Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1990). *Tiyatro için küçük organon, sanat üzerine yazılar* (Çev. K. Şipal). Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro*. Cem Yayınevi.
- Cleaver, H. (2000). *Reading capital politically*. Calverts Press.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fuchs, C. (2015). *Dijital emek ve Karl Marx*. Nota Bene Yayınları.
- Fuchs, C. (2016). *Sosyal medya eleştirel bir giriş*. Nota Bene Yayınları.
- Giroux, H. (1997). *Pedagogy and the politics of hope: Theory, culture, and schooling: A critical reader*. Routledge.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Makal, O. (2008). Bertolt Brecht ve epik kuram, sinemada etkileri üzerine. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), ss. 40-71.
- McLuhan, H. M., & Fiore, Q. (1967). *The medium is the message*. Bantam Books.
- Nişanyan, S. (2015). *Epik. Nişanyan sözlük* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/epik>
- Nişanyan, S. (2017). *Epos. Nişanyan sözlük* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/epik>

- Oskay, Ü. (1984). Kahraman ve tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin. *Yazko Çeviri, Mart-Nisan, (18)*, ss. 93-101.
- Oxford University. (1968). *Gestus. Oxford latin dictionary* içinde. Oxford University Press.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Piscator, E. (2012). *Politik tiyatro*. (Çev. M. Ünlü ve S. Güney). Agora Kitaplığı.
- Smythe, D. W. (1977). Communications: Blindspot of western Marxism. *Canadian Journal of Political and Social Theory I, 1(3)*, ss. 1-27.
- Smythe, D. W. (1981). *Dependency road: Communications, capitalism, consciousness and Canada, Norwood*. Ablex Publishing Corporation.
- Tönel, A. (2012). Tiyatro oyunculuğu ve gestus. *Art-e Sanat Dergisi, 5(10)*, ss. 97-106. <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.05568>
- Trier, L. von (Yönetmen). (2003). *Dogville* [Film]. Zentropa Entertainments, Isabella Films B.V., Something Else B.V.
- Zizek, S. (2013). Çok kültürcülük ya da çok uluslu kapitalizmin kültürel mantığı. A. Artun (Ed.), *Çağdaş sanat ve kültürizm* içinde, ss. 53-94. İletişim Yayınları.



Stoa Felsefesine Eleştirel Bir Yaklaşım: Gladyatör Filmi

A Critical Approach to Stoic Philosophy: The Movie Gladiator

 Çağan Bir^a

^a Dr., caganbir@yahoo.com.tr

Öz

Bu çalışmada *Gladyatör* (Ridley Scott, 2000) filmi Stoa felsefesinin eleştirisi ve tartışılması olarak ele alınmaktadır. Maximus karakterinin Stoacı ideale uygunluğu ve filmin Stoacılığa dair eleştirileri ve Stoacılığın sınırları gösterilmektedir. Stoa felsefesi için gerçekten iyi olan erdemdir. İnsan kontrolü dışındakileri değil, kendi duygularını kontrol edebilir. Maximus; cesaret, adalet, bilgelik, ölçülü olmak, dostlarına sadık davranmak gibi pek çok erdeme sahiptir; ün ve zenginlik peşinde değildir. Filmin antagonisti olan Commodus ise hiçbir erdemi taşımamaktadır. Film, bu iki karakter arasındaki bir intikam hikayesinin yanı sıra erdem ve erdemsizlik arasındaki mücadeleyi de ele almaktadır. Çalışma, filmde Stoacılığa yöneltilen eleştirileri bazı temel meseleler üzerinden incelemektedir. İlk bilgenin yanılmazlığı meselesidir. Maximus ve Aurelius iyi ve erdemli insanlar oldukları için karşı tarafın kötülüğünü anlayamamaktadırlar. İkincisi diğer insanların onaylarının, tanınmalarının önemidir. Maximus, Stoacılığın aksine kölelikten kurtulmak için halkın sempatisini ve etrafındakilerin onayını alması gerektiğini fark etmektedir. Diğer mesele ailesi öldürülmüş ve köle yapılmış bir adam için *apatheia* durumunun mümkün olmamasıdır. Stoacı öfkeye kapılamaz ama Maximus'u motive eden intikam isteği,

Abstract

In this study the movie *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) is discussed as a criticism and discussion of Stoic philosophy. The character of Maximus's suitability to Stoic ideal and the movie's criticisms on Stoicism, and the limits of Stoicism are pointed out. According to Stoic philosophy what is truly good is virtue. Maximus possesses many virtues such as courage, justice, wisdom, temperance, being loyal to his friends and does not seek fame and wealth. On the other hand, Commodus, the antagonist of the movie, does not possess any virtue. In addition to being a story of revenge between these two characters, the movie also explores the struggle between virtue and vice. This study examines the criticisms directed at Stoicism in the movie through some fundamental issues. The first one is the infallibility of the sage. Since Maximus and Aurelius are good and virtuous people, they cannot understand the evil of the other side. The second is the importance of other people's approval and recognition. Contrary to Stoicism, Maximus realizes that in order to be freed from slavery, he needs to gain public sympathy and the approval of those around him. The other issue is that *apatheia* is not possible for a man who is enslaved and whose family has been murdered. The Stoic cannot give in to anger but what motivates Maximus is the desire for revenge, resentment and

hınç ve öfkedir. Bu bağlamda MacIntyre'in dediği gibi *apatheia* üst sınıflara uygun olabilir ama köle konumunda olan biri için ya da alt sınıflar için uygunluğu tartışmalıdır. Stoacılar için doğa yasaları, toplum yasaları, bireysel akıl hepsi evrensel aklın bir parçasıdır. Bu durum Stoacılığın yazgıcılığının (doğaya, evrensel akla uygun yaşama düşüncesinin) kültür ve politika alanında ne kadar etkili olduğu sorununu doğurmaktadır. Genel olarak Stoacılığın reel olan toplumsallık ve politikliği doğru değerlendiremediği eleştirisi filmin Stoacılığa yönelttiği bir başka eleştiri olarak değerlendirilebilir. Stoacılığın değiştirilemez olan skalası belirsizdir. Bu bağlamda erdem anlayışı önemli olmakla birlikte Stoa felsefesinin alt sınıflar nezdinde neden yaygınlık kazanmadığı filmin de getirdiği temel eleştiri kabul edilerek tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Stoacılık, Gladyatör, erdem, bilgelik, *apatheia*.

anger. In this context, as MacIntyre states, *apatheia* may be suitable for the upper classes, but its relevance for those in slavery or from the lower classes is debatable. For the Stoics, the laws of nature, the laws of society, individual reason are all parts of universal reason. This raises the question of how effective Stoic fatalism (the idea of living in accordance with nature and universal reason) is in the field of culture and politics. In general, the criticism that Stoicism fails to evaluate real sociality and politics correctly can be considered as another criticism that the movie directs towards Stoicism. The unchangeable scale of Stoicism is ambiguous. Accordingly, while the concept of virtue is significant, the movie raises a central critique regarding why Stoic philosophy has failed to gain widespread acceptance among the lower classes – a point that this discussion takes as a basis.

Keywords: Stoicism, Gladiator, virtue, wisdom, *apatheia*.

Atıf için Cite as: BİR, Ç. (2025). Stoa felsefesine eleştirel bir yaklaşım: Gladyatör filmi. *Tykhe*, 10(18), ss. 239-256.



Bu çalışmada *Gladyatör* (Ridley Scott, 2000) filmi Stoa felsefesinin değerlendirilmesi, eleştirisi ve tartışılması amacıyla ele alınmaktadır. Dolayısıyla film, Stoacı anlayışın sınırlarını gösteren bir anlatı olarak değerlendirilmiştir.¹ Çalışmanın önemi Stoacılık üzerine, yine Stoa felsefesinin ortaya çıktığı dönemde geçen bir hikaye üzerinden düşünme ve değerlendirme olmasıdır. Filmin kahramanı olan Maximus Stoacı bir figür olarak ele alınmaktadır. Fakat hikayesi, davranışları ve inandığı değerler Stoa felsefesinin sınırlarına dair bir tartışma olarak görülmektedir. Çalışmada öncelikle Stoacılığa dair genel bilgiler verilmiş; Stoa felsefesinin doğa, evrensel akıl, erdem yani ahlak anlayışı, kayıtsız olunanlar ve bilgelik anlayışından

¹ Stoa felsefesi ve *Gladyatör* filmi arasındaki bağlantıları birlikte ele alan iki akademik çalışma vardır. Gilmore'un (2017) çalışması üç nokta üzerinde yoğunlaşmaktadır; kişinin ahlaki görevi, politik yozlaşma ve kozmopolitanizm. Sellars'ın (2003) çalışması ise Gilmore'un aksine Maximus'u intikam hırsı olduğu ve felaketlere karşı dayanıklı olmadığı için Stoacı olmayan bir karakter olarak görmektedir. Bu çalışma ise söz konusu iki çalışmadan daha geniş bir perspektifle ve daha kapsamlı olarak Stoa felsefesi ve film arasındaki tartışmayı ele almaktadır. Hem ana karakterleri değerlendirmekte hem de bilgenin yanılmazlığı, toplumsal onay ve Stoacı ideal ile politik/sınıfsal gerilimleri ele almaktadır.

bahsedilmiştir. Stoa felsefesinin ne yönden eleştirilebileceği ya da açmazları bu bölümde değil fakat üçüncü bölümde film üzerinden gösterilmiştir.

Filmde imparator olarak görülen Marcus Aurelius gerçek bir tarihsel kişidir. Hem imparator hem de bir Stoacı filozoftur. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümü, filmin ana karakterleri olan Maximus, onun akıl hocası rolündeki Aurelius ve Aurelius'un oğlu olan Commodus'un Stoa felsefesi karşısındaki konumlarını yani onların özellikle de erdem meselesi üzerinden karakterlerinin ve davranışlarının Stoa felsefesine ne kadar uygun olup olmadığını el almaktadır. Film Aurelius'u tarihsel gerçek kişiliğine benzer olarak resmetse de hikayenin temelindeki erdem-erdemsizlik çatışmasını daha belirgin kılmak için Commodus'u ve aralarındaki ilişkiyi olduğundan farklı göstermektedir. Maximus ise tamamen kurgusal olup Stoa felsefesinin sınırlarını işaret eden bir karakterdir. Bu çalışma, getirdiği eleştirileri asıl olarak Maximus karakteri ve onun hikayesi üzerinden serimlemektedir.

Üçüncü bölüm ise filmin Stoa felsefesindeki hangi meseleleri ele aldığını gösteren bölümdür. İlk olarak bilginin yanılmazlığı meselesi ele alınmakta ve erdemli olanların, erdemsiz olanların kötülüğü karşısında düştükleri acizlik tartışılmaktadır. İkincisi onay ve diğerlerinin düşüncelerinin önemidir. Köleliğe direnmek, kölelikten kurtulmak ve daha erdemli olmak için halkın ve dostlarının onayı gereklidir. Stoacılık duyguların akıl tarafından kontrol edilmesini ve aşırı tutkulardan kaçınılması gerektiğini savunur. Stoacılık, akli ön plana çıkararak duyguları kontrol altında tutmayı ve tutkusuzluk (Yun. *apatheia*) durumuna ulaşmayı hedeflemektedir. Fakat filmin protagonisti olan Maximus bir köledir ve ailesi öldürülmüştür; bu yüzden onun için bu mümkün değildir. Maximus'u harekete geçiren şey, Stoacı anlayışa zıt bir biçimde, öfke ve intikam isteğidir. Bu bağlamda tartışılan üçüncü mesele budur.

Devam eden kısımda hem felsefi olarak hem de tarihsel gerçeklerle Stoa düşüncesinin daha çok üst sınıfa uygun olduğu gösterilmektedir. Asıl tartışma doğa, evrensel akıl ve toplumsal politik yapının ne düzeyde beraber düşünüleceğinin belirlenmesidir. Çünkü onlara göre yazgı gereği en nihayetinde *doğa* ve *akıl*ın durumu kendi lehine çevireceğine inanmak gerekir. Politikaya, topluma bakarken bunların değiştirilemeyeceğini düşünmek insanın kendisini fazlasıyla güçsüz gördüğü bir yanılgıya götürmektedir. Stoa felsefesinin bu bağlamda değiştirilemez olan skalası belirsizdir. Değiştirmeme meselesi aynı *apatheia* fikrinde olduğu gibi üst sınıflara daha uygundur. Bu erdem anlayışının önemsiz olduğunu göstermemektedir. Fakat özellikle alt

sınıflar için ne yapmaları gerektiği açık değildir. Bu bağlamda Maximus'un Stoacı bengi dönüş düşüncesi yerine Elysium'a² inandığı görülmektedir. Bu da tartışılan bir başka noktadır. Sonuç bölümü ise önceki bölümlerde anlatılan meseleleri toparlamakta ve genel bir değerlendirme sunmaktadır.

Stoa Felsefesi

Stoa felsefesi İ. Ö. 3. yüzyılda Kitionlu Zenon tarafından kurulmuş ve geleneksel olarak üç döneme ayrılmıştır. Zenon, Kleanthes ve Khrysippos'un yer aldığı Eski Stoa; İ. Ö. 2. yüzyılda Babil'li Diogenes, Tarsuslu Antipater, Rodoslu Panetius, Apameli Posidonius'un olduğu Orta Stoa; İ. S. 1. ve 2. yüzyıllardaki İmparatorluk dönemi Stoası ise Seneca, Musonius Rufus, Epiktetos, Marcus Aurelius ve kısmen Cicero gibi filozoflardan oluşmaktadır (Brun, 2006, s. 13). Cevizci'ye (2015) göre "Stoacılık da Helenistik dönemde ortaya çıkan diğer okullar gibi, daha ziyade etik görüşüyle seçkinleşmiştir" (s. 147)³.

Ahlak felsefesinin amacı iyi bir insan olmanın, erdemli olmanın yolunun ne olduğunun gösterilmesidir. Bu bağlamda Stoacılar doğaya uygun yaşamının gerekliliğini savunurlar. Panteist oldukları için doğa ve tanrı özdeştir. Dolayısıyla Stoa felsefesinde doğa tanrısal, evrensel akılla özdeş hatta tanrının kendisi olarak görülmektedir (Brun, 2006, s. 53). Tanrı, evreni bir arada tutan, şekil veren yaratıcı bir güçtür, evrenin dışında ve tinsel bir varlık değildir. Gerçeklik bu tanrısal akılla yönetilir. Bu aynı zamanda evreni yöneten bir yasa ve bu yasa, evreni adil kılan ve kaosa dönüşmesini engelleyen bir adalet yasasıdır (Barbosa, 2020, parag. 2). Tanrısal yasa kaderi ya da yazgıyı (tanrısal öngörü) gerçekleştirmektedir. Kader ebedi değiştirilemez birbirine bağlı olaylar silsilesidir. Yazgı, yaşamın içinde yer alan doğal, ahlaki ve teolojik bir gerçekliktir (Brun, 2006, s. 63). Aynı zamanda Stoacılıkta bengi dönüş düşüncesi de vardır (Stock, 2021, s. 77). Yani her şey olduğu gibi aynı şekilde sonsuzluk boyunca yeniden varolacaktır.

Stoacılar göre evrende her şeyin bir rolü vardır. Şeylerin doğasını anlamak ve ona uygun bir şekilde yaşamak yani doğaya uygun yaşamak Stoacı ahlakın temelidir. Akıl dünyanın esas doğasını anlamak için kullanılmalıdır. Ancak bu durumda insan evreni ve içerisindeki yerini anlayabilir. İnsan doğası gereği akıl sahibidir ve onun doğasını asıl olarak akıllı bir varlık olması belirler (Stock,

² Yunan mitolojisinde Elysium, ölümden sonra kahramanların ve iyi olanların mutlu bir hayat sürdüğü bir ölüm sonrası yaşam inancıdır.

³ Makalenin içeriği gereği mantık ve fizik görüşleri değil, yalnızca ahlak felsefesi ele alınmaktadır.

2001, s. 46). Dolayısıyla duygularını ve tepkilerini kontrol edebilmelidir. Bu içsel kontrol insanın doğasında olduğu için ona uygun yaşamayı seçtiğinde doğaya uygun yaşamış olur. Duygulara akılla tepki vermek gerekmektedir. Tutku ise ölçsüzdür ve akla yani doğaya karşıttır. Öfke, kaygı, kıskançlık gibi negatif duygular en az düzeyde olmalıdır. Negatif duygular insanın başına gelen şeylerdir. Bunları bastırmak değil, bunlara ihtiyaç duymayacak hale gelmek gerekir (Kıymaz, 2022, s. 24). Bu tür duygular doğal olsalar da insanın hayatını, aklını olumsuz şekilde etkilemeyecek kadar zayıflamaları gerekmektedir. Tutkulara kapılmak bir akılsızlaşma durumudur. Olaya dair yanlış yargıyla ilişkilidir. Bazı duygular eğer tutku değilse iyidir. Sevgi ve empati gibi duygular da dozunda olduğu sürece olumludur, akla aykırı değildir.

Stoacılar dünyayı insanın kontrolünde olanlar ve olmayanlar olarak ikiye ayırmaktadırlar. Kişi dışındaki olayları kontrol edemez ama kendi düşüncelerini, duygularını, tepkilerini, kararlarını, eylemlerini kontrol edebilir. İnsan kontrolü altında olmayanlarla ilgili kaygı duymamalıdır. Çünkü aksi durum rahatsızlık ve mutsuzluk getirecektir. Epiktetos'a (2013a) göre:

Bazı şeyler elimizdedir, bazıları değildir. Elimizde olanlar, kanaatlerimiz, meşgalelerimiz, arzularımız, nefretlerimiz, yani kontrolü bizden olan şeylerdir. Elimizde olmayanlarsa, servet, şöhret, makam gibi şeylerdir. Elimizde olan şeyler, doğası icabı özgür, kısıtlanmamış, engellenmemiş şeyler iken, elimizde olmayanlar, boyunduruk altında, sınırlandırılmış, başkalarına ait şeylerdir (s. 9).

Bu durumda, insan kontrolü altında olmayanlarla ilgili kaygı duymamalıdır. Çünkü aksi durum rahatsızlık ve mutsuzluk getirecektir.

Stoa ahlakı için önemli olan erdemli bir yaşamdır. Çünkü tek gerçek iyi erdemdir bu yüzden kendisi için istenmelidir. Doğal düzene rıza göstermek erdemlidir. Amaç acı çekmemek değil, insanın başına gelenleri daha erdemli olmak için bir basamak olarak kullanmasıdır. Talihsizlikler kişinin kendi erdemini geliştirmesi için fırsattır. Seneca'ya (2021) göre "erdem bir ruhu çelikleştirdiği andan itibaren hiçbir silah ona işlemez artık" (s. 81). Doğal ya da toplumsal tüm koşullara cesaretle katlanılmalıdır.

Şeylerin oldukları gibi olması arzulanırsa mutlu olunur. Stoacılığın amacı kişinin başına gelenlere nasıl tepki vereceğini seçebilmesidir. Çünkü kişinin mutluluğunu belirleyen o tepkilerdir. Erdemli davranan da mutlu olur çünkü hem kendi doğasıyla hem de kozmik doğayla uyum içinde olur. Erdem bütündür. Erdem kişinin kendi elindedir ve kimse bunu elinden alamaz. Erdem insan rasyonalitesinin en mükemmel halidir, bilgi de insanların eriştiği en

yüksek rasyonel mertebedir o yüzden erdem bir bilgi biçimidir (Durand, Shogry ve Baltzly, 2023, s. 21). Stoacılar dört ana erdemi en önemli erdemler olarak kabul etmiştir: Ahlaki bilgelik, cesaret, adalet ve ölçülülük. Erdem kendi için aranmalıdır. Erdem araç değildir, hayatın amacıdır. Haz peşinde koşulmamalıdır. Arzu, korku, acı, haz bu dört ilksel tutkudan arınmak gerekmektedir (Stock, 2001, s. 43). Tutkulardan kurtulmak huzur ve dinginlik (Yun. *apatheia*) getirecektir. Kastedilen bilgelik, insanın seçim ve davranışlarında somutlaşan, insanın karakteri haline gelen bir bilgeliktir. Stoacılıkta kişinin kendi çıkarı ile başkalarının çıkarı arasında çatışma yoktur çünkü başkalarına yardımcı olarak, adil olarak kendisini erdemli olma yolunda şekillendirir, yani başkasına yapılan iyilik aynı zamanda kişinin kendisi için de iyidir çünkü iyi herkes için iyidir (Kıymaz, 2022, s. 25). Faydanın değil ama kozmosun bütünlüğüne ve kadere dair düşüncelerin bu fikirde doğrudan etkisi vardır. Aurelius'a (2019) göre "başımıza gelen her şey bütüne yararlıdır. Bu kadarı da yeterlidir. Dikkatlice bakacak olursan, bir insana yararlı olan şeyin genellikle diğerlerine de yararlı olduğunu kavrarsın" (s. 62). İnsan doğası herkes için aynı olduğundan kişi, ortak olana katkı sağladığında doğasını yerine getirmiş olmaktadır.

Aurelius'a (2019) göre:

Bir insana iyilik yaptığında daha fazla ne isteyebilirsin ki? Kendi doğanla uyumlu bir şey yapmış olmak sana yetmiyor mu? Bir mükafat mı bekliyorsun? Eğer öyleyse bunun, gözün gördüğü için, ayakların da yürüdüğü için mükafat talep etmelerinden farkı yok. Bu uzuvlar, kendilerine özgü olan bu işleri yapmak için yaratılmıştır; iyilik yapmak için dünyaya gelen insan da, herhangi bir iyilik yaptığında ya da ortak çıkara faydalı olduğunda sadece kendi payına düşeni yapmış olur ve bunun sonucunda alacağı mükafat da budur. (s. 99)

Stoacılar farksızlar ya da kayıtsızlar (Yun. *adiaphora*) kavramını erdem kavramı dışında kalan durumlar için kullanmışlardır. Erdem iyi, kusurlar ise kötüdür. Kayıtsızlık iyi ile kötü arasındadır. Stoacılar erdemlerin arzu edilir olduğunu fakat kusurlardan uzaklaşmak gerektiğini iddia etmektedirler (Jankovic, 2021a, parag. 3). Gerçek iyi erdem olduğundan bunun dışında kalan ölüm, sağlık, zenginlik gibi durumlar Stoacılar için esas önem arz eden durumlar değildir. Çünkü bunlar kendiliklerinden ne yarar ne de zarar verirler. Jankovic'e (2021b) göre:

Bilge insanlar gerçekleşen her şeyin bizim için kayıtsız olduğunu bildiğinden kaderi kabullenirler ve asla ona karşı çıkmazlar. Zihinlerine tutunmayı ve dışsal, kontrol edilemeyen şeyler tarafından sarsılmamayı seçerler. Zorlu kaderin rüzgarına karşı erdemli ve güçlü kalmak için zihinlerini güçlendirmeye çalışırlar. Değişen durumlara karşı bu ağırbaşlılık nihayetinde bilgeliliğin ve sonucunda da mutluluğun anahtarıdır. (parag. 10)

Bilgelik ulaşılması gereken idealdir. Bilge doğaya dolayısıyla evrensel akla göre yaşayandır. Bir ideal olarak düşünülen bilge hep mutludur. Mutluluk ise kendinden hoşnut olmaktan kaynaklanır ki bu tarz bir mutluluk ebedidir. Stoacı felsefenin amacı bilgece yaşam olduğu için bunun temeli, gerçek dışı beklentilerin yok edilmesi ve mutluluğu erdemde bulmaktır. Erdem, korku veya umuttan ya da herhangi bir dışsal faktörden etkilenmeden, erdemin kendisi için kovalanmalıdır. Stock'a (2001) göre "Zenon'un ifade ettiği gibi, yaşama yayılan erdem daimi mutluluktur" (s. 47). Dışsal takıntılar bırakılınca içsel özgürlük kazanılır. Bilgelik, öz disiplin ve erdem en büyük güçtür. Bilge bu yetkinliğe ulaşan kişidir; dışsal şeylere ve yitirilmelerinin acısına maruz kalmaz, olması gerekeni ister, yalnızca azla yetinir. Tutkuları yoktur, açık yürekli sevgi doludur. Brun'a (2006) göre "Bilge kişi acıyı tanımaz, bilgisi en yüksek olandır, masumdur, acımasız ama geçimlidir. Tek zengin olan odur, tek özgür olan odur" (s. 103). Kendine bağlı olanları ve olmayanları bilir, acı ve ölümü küçümser: "Şatafat, şehvet, şan hep boş şeylerdir ve küçümsenmeyi hak eder; ölüm, doğanın bir işlemidir, dolayısıyla ondan kaygı duymamalıyız, doğaya yararlıdır, çünkü kendisinden başka şeylerin doğacağı bir çözüldür" (Brun, 2006, s. 107). Dolayısıyla bilge iç özgürlüğe sahiptir. Akılsız insan ise köledir, edimlerinin nedenini anlamaktan acizdir. Fakat Epiktetos bilgenin gerçekten varolmak yerine bir ideal olduğunu da söylemiştir bilgeliği tam olarak gerçekleştirebilen biri yoktur. Evrensel aklın her durumda neyi gerektirdiğini bilmek olanaksızdır. Bilgelik ulaşılmazsa da sakinimlik ve akla uygun düşünme insanın ulaşabileceği bir aşamadır (Rodier'den aktaran Brun, 2006, s. 109).

Stoacı Perspektiften *Gladyatör* Filmi

Bu bölüm iki alt başlığa ayrılmaktadır. İlk kısımda Maximus, Aurelius, Commodus ve bir yan karakter olarak Proximo'nun Stoacı ideale yakınlıkları/uzaklıkları gösterilmektedir. İkinci kısım filmin Stoacılığa yönelttiği eleştirilerin açıklanması olarak tasarlanmış; bilgenin yanılmazlığı, toplumsal onay, *apatheia* durumu ve bu durumun sınıfsal-politik yönüne dair bir tartışmaya yer vermiştir.

Filmdeki Ana Karakterlerin Stoa Felsefesine Göre Konumları

Filmdeki tarihsel yanlışlıklar⁴ bir yana Marcus Aurelius gerçek bir tarihsel kişiliktir. Stoacı bir filozof olan Marcus Aurelius 180 yılında ölmüştür. Filmdeki

⁴ Belgesel olmadığı için tarihsel hatalar veya farklılıklar olması normaldir. Tarihsel yanlışlıkları da tarihe dair yanlış fikirler edinmemek için bilmek gerekmektedir. Bu konuda yazılmış *Gladiator: Film and History* (Winkler, 2004) akademik bir çalışma olarak dikkat çekicidir. Ancak

olaylar da bu yıl yaşanmaktadır. Filmde imparator ve filozof olarak görünen Marcus Aurelius gerçek hayatta da imparator ve Stoacı bir filozoftur. Maximus karakteri ise gerçek bir tarihi figüre dayanmamaktadır ve Aurelius onun akıl hocası olarak gösterilmiştir. Filmdeki tetikleyici olay Aurelius'un ölmeden önce, bir general olan filmin kahramanı Maximus'a imparatorluk görevini vermek istemesidir. Maximus'un filmin başında söylediği *"bu hayatta yaptıklarınız sonsuzlukta yankılanır"* sözü Aurelius ya da Stoa felsefesinin sonsuz dönüş fikrinden etkilenmektedir. Maximus'un film boyunca söylediği bazı sözler, onun Aurelius'un felsefesinden etkilendiğini göstermektedir. Örneğin, filmin sonunda ona ihanet eden Quintus'a söylediği söz Aurelius'un *Kendime Düşünceler* kitabında geçen bir sözdür. Aurelius'a (2019) göre: "Hiç kimsenin başına yaratılışı gereği katlanamayacağı hiçbir şey gelmez" (s. 48). Aurelius, filmde Maximus'a sonuçlarını düşünmeden geçici süreyle sezarlık görevini teklif etmektedir. Erdemli bir adam olduğu için, ülkesi için doğru olduğunu düşündüğü şeyi yaparak görevi kendi oğluna vermek yerine Maximus'a vermek istemektedir.

Filmin protagonisti Maximus, Aurelius'un teklifini reddederek emekli olmak, evine dönmek, ailesiyle birlikte olmak ve tarım yapmak istemektedir. Stoacıların önemsemedikleri ve kendinde iyi olarak değerlendirmedikleri ün ve zenginlik gibi amaçların peşinde değildir. Maximus, cesur olmak, adil olmak, bilgelik, ölçülülük, öz kontrol, dostlarına sadık davranmak gibi pek çok erdeme sahip bir karakterdir. Aurelius'un öldürülüşünden sonra temkinli davranmamıştır fakat sonra temkinli olmaya başlamıştır. Filmin sonunda kendisine kurulan tuzağa kadar da temkinli olmaya devam etmiştir. Askerlerine gösterdiği saygı, dostlarını gözetmesi, hayatlarını kurtarması, etrafındakilere yardım etmeye çalışması erdemli olanı yapmaya çalıştığını göstermektedir. Dostluk erdemle olanaklıdır ve bilgelikten sonra tanrıların insanlara verdiği en iyi şey dostluktur (Cicero, 1998, s. 73). Stoacılar başlarına gelebilecek sıkıntıların onları kötü bir insan yapmayacağını, erdemin yalnızca kendi seçim ve eylemlerinde olduğunu düşünmektedirler. Bu bağlamda Maximus'un köleleştirildikten sonra erdemli olmaya devam ettiği görülmektedir. Maximus köle olunca durumu kabullenmekte zorlanmamıştır. Başına gelen şeyleri daha erdemli olmak ve imparatorlardan daha güçlü olmak için kullanmaktadır.

Maximus kendi ölümünü öfke veya üzüntü olmadan karşılamaktadır. Stoacı bir şekilde ölümü sahiplenmektedir. Hatta Commodus'a, babasına yani Aurelius'a

Stoacılığın eleştirisi bağlamında bu çalışmayı ilgilendiren, hikayenin kendisidir tarihsel olgulara uyup uymaması değildir.

ait olduğunu söylediği şu sözü söylemektedir: *Ölüm hepimize gülümser, insanın tek yapabileceği de ölüme gülümsemek*. Aurelius'un böyle bir sözü olmasa da onun felsefesine uygun bir sözdür. Ölümün sevecenlikle karşılanması gerektiğini çünkü doğadaki herhangi bir şey gibi doğal olduğunu söylemektedir (Aurelius, 2019, s. 91). Toplumun bir üyesi olan Stoacı bilgenin, kamusal yaşama katılması, gerekirse politikaya atılması hem kendisi hem de ülkesi için acı çekmeye ve ölmeye hazır olması gerekmektedir. Maximus'ta bu görülmektedir. Filmin son bölümünde kişisel intikam hikayesi politik bir hale bürünmektedir. Ölürken arkadaşlarına sadık olarak Aurelius'un dilediği gibi yönetimin senatoya geçmesini istemektedir. Çünkü gerçek hayatta olmasa da filmdeki Aurelius cumhuriyet istemektedir. Maximus ölürken cumhuriyetçi ve halkçı bir senatöre görev vermektedir.

Bu niteliklerin ötesinde Maximus'un Stoacılar da olan *oikeiosis*, bilinen deyişle kozmopolitanizm anlayışını taşıdığı görülmektedir. Savaş sahnesinde yaverinin *insan fethedildiğini bilmeli* sözüne *ben bilir miydim, sen bilir miydin* diye cevap vermektedir çünkü bu görüşe göre insan olmak bakımından herkes aynıdır. Sınırlar, milletler vs. yapaydır. Herkesin akıllı evrensel logostan pay almaktadır o yüzden ulus, soy, zenginlik statü çok da önemli değildir. Stoacılar insanın esas özelliğini düşünebilmek olarak gördüğünden, geriye kalan özelliklerin önemsenmemesi gerektiğini düşünmektedirler. Irk, ekonomik durum veya siyasal bir topluluğa üye olmak, insanlığın asıl özelliği değildir. Özel durumlarda önemli olsalar da akıllı varlıklar olarak insanların onurlu ve saygıdeğer kimliğinin olmazsa olmazı değildirler. Stoacılar tek bir dünya devletini savunmamıştır; yalnızca, ahlaki pusulanın sadece kişinin kendi devletini değil de insanlığı göstermesi gerektiğini ifade etmişlerdir (Meany, 2021, parag. 20). Seneca, biri yaşanılan kent diğeri de insanlığın cumhuriyeti olmak üzere iki cumhuriyete birden hizmet edilebileceğini ifade etmektedir fakat Cicero'nun aksine zarar vermekten kaçınmakla yetinmeyip tanıyor olup olmamaktan bağımsız olarak herkesin iyiliği için çabalamak gerektiğini düşünmektedir. Akıl ve yasalar tek ise, her insan aklın yasalarına göre yaşamalıdır. Aynı yasalar altında yaşayanlar *vatandaş* olduğundan, akla sahip her insan dünyanın vatandaşıdır. Maximus'un hem barbarlara hem de diğer kölelere yönelik tutumundan Stoacı *oikeiosis* anlayışına sahip olduğu görülmektedir.

Filmin antagonisti olan Commodus ise hiçbir erdemi taşımamaktadır. Kendisi bu erdemleri taşımadığını bilmektedir fakat başka erdemleri olduğunu söylemektedir. Bunlar hırs, beceri, cesaret ve bağlılıktır. Commodus, insanı mükemmelleştirdiği sürece hırsın erdem olabileceğine inanmaktadır. Fakat

Stoa felsefesi için hırs erdem değildir. Tam tersine erdemden uzaklaştıran bir tutkudur. Söylediği diğer özellikler de kendisinde yoktur yani becerikli, cesur veya ailesine bağlı değildir. Babasını öldürerek imparator olmuştur. Stoacılığın önerdiği bilgeliğin ve erdem yolunun tam tersi bir karakterdir. Onay beklemekte ama kimseden onay alamamaktadır. Kendi aklı dışında bir şeyin onayını aradığı için onlara karşı savaşırken bir yandan da onların kölesi olmaktadır. O yüzden hep mutsuzdur. İhtişamlı gladyatör gösterileri düzenleyerek, insanların en ilkel dürtülerine hitap ederek halkın kendisini sevmesini istemektedir. Tamamen bu yönde irrasyonel kararlar alarak, ileride kıtlık çıkacak olmasına rağmen tahılları satmaktadır. Senatoyu fesh etmek istemektedir. Tiran olmaya çalışan Commodus, kız kardeşiyle ensest ilişkiden çocukları olmasını ve *saf kan* yöneticilerle imparatorluğun bin yıl devam etmesini arzulamaktadır. Aslında erdemsizliğin ötesinde iktidar hırsı sapkınlığa dönüşmüş bir karakterdir.

Bir yan karakter olarak Proximo'dan da bahsetmek gerekmektedir. Sellars (2003) çalışmasında filmdeki asıl Stoacı karakterin Proximo olduğunu söylemektedir. Fakat bu doğru değildir. Sellars Proximo'nun koşullara uyum sağlaması, arenadaki ölümleri doğal karşılaması, bazı repliklerin Epiktetos ve Aurelius'un sözlerini andırması (insanın sadece *gölge ve toz* olduğunu söylemesini de eklemekte) ve Aurelius'a bağlılığını ve ülkesinin iyiliği için ölümü göze almasını kanıt olarak göstermektedir. Bunların arasında yalnızca Aurelius'a bağlılığı ve ölümü bilgece karşılaması ve *kendi ölümümüze biz karar veririz* sözü Stoacıdır diğerleri ise Stoacı değildir. Sadece zenginlik için yaşayan bir köle sahibi, ölüm anı dışında erdemli olmayı amaçlayan bir yaşam peşinde değildir. Arenadaki ölümleri doğal karşılama Stoacı değildir ileriki sayfalarda gösterilecektir. Arenada insanlar başkalarının zevki için öldürülmektedir ve bu doğal değildir. *Gölge ve tozuz* sözü de Stoacı değildir çünkü Stoa felsefesine göre insan asıl olarak akıldır. Hayat geçici de olsa akıl ve erdem kalıcıdır.

Filmde Stoa Felsefesinin Tartışıldığı Temel Meseleler

Stoacılar için doğa yasaları, toplum yasaları, bireysel akıl hepsi evrensel aklın bir parçasıdır. Mesele yazgıyı anlayıp ona göre davranan bir bilge olmaktır. Aurelius erdemli davranıp cumhuriyet kurulana kadar görevi Maximus'a vermekte ama Commodus'un nasıl davranacağını göz ardı etmektedir. Maximus ve Aurelius iyi ve erdemli insanlar oldukları için karşı tarafın kötülüğünü anlayamazlar. *Evrensel logosa* uygun davransalar da ona uygun davranmayan insanlar karşısında savunmasız kalırlar. Halbuki Stoacılar bilginin aldatılmaz, sarsılmaz olduğunu düşünürler (Stock, 2001, s. 62). Bu, filmin eleştirilerinden

biridir. Erdemli bir bilge ya da Stoacı olmak aldatılmamaya yetmemekte, insanın zayıflığını görememektir, *yüreği* ayarlamak tamamen insanın elinde değildir. Commodus, babasının sevgisini görmediğini ve babasına ondan neden nefret ettiğini sorduğunda, Aurelius hemen diz çöküp *senin hataların baba olarak benim başarısızlığım* diye oğlundan özür dilemektedir. Aurelius duygularına yenik düşünce Commodus babasını öldürmektedir. Kısaca erdemsiz olanı, kötüyü anlayıp ona göre temkinli davranmamaktadır. Maximus da Aurelius'un öldürüldüğünü anlayınca temkinli davranmamaktadır. Bunun sonucunda ailesi öldürülmektedir. Temkinli davranrsa yine de Commodus ailesini ve kendisini bir rakip olduğu için öldürebilirdi ama ailesini kurtaracak bir vakit kazanabilirdi. Dolayısıyla eğer Maximus Stoacı ilkelere uygun bilgeye yakın bir karakter olarak ve Aurelius da Stoacı bir bilge olarak düşünülürse, burada bilgenin aldatılmazlığı ve sarsılmazlığına dönük bir eleştiri görülmektedir.

Stoacılıkta başka insanların, halkın değerlendirmelerine önem verilmemektedir. Başka insanların onayına ihtiyaç duymak kişinin kendisinden ödün vermesi demektir. Epiktetos'a (2013a) göre "tanık kendiniz olun bu yetecektir" (s. 32). Maximus her şart altında erdemlidir. Ancak filmde kölelikten kurtulmak için halkın sempatisini ve diğer gladyatörlerin saygısını kazanması gerektiğini fark etmektedir. Çünkü amaçları için belirli bir güce ulaşması gerekmekte bu da başka insanların onayından geçmektedir. Bu gerçeklik filmin başka bir eleştirisidir. Filmde köle sahibi Proximo kalabalığı kazanmak gerektiğini söylemektedir; özgür olmanın yolu oradan geçmektedir. Senatörler kendi aralarında konuşurken kalabalıkların Roma olduğunu onu kontrol edenin Roma'yı kontrol ettiğini söylemektedirler. Stoacılık insanın toplumsal yanının bir parçası olan tanınma isteği ve gerekliliğini önemsizleştirmektedir; örneğin, Epiktetos'a (2013a) göre "başka birinin senin hakkında dediklerine kulak asma, çünkü bu senin kontrol edebileceğinin ötesinde bir şeydir" (s. 65). Fakat bu, insanın hem toplumsal yanı gereği hem de o sözün toplumsal etkileri yani diğer insanların yaklaşımlarını değiştireceği için anlamlı değildir. Maximus'un, Commodus'un kız kardeşi Lucilla'yla konuşunca intikamdan Roma'yı kurtarma düşüncesine geçtiği görülmektedir. Çünkü iyi olana, daha erdemli olana yönelme tanınma ve onaylanmayla bağlantısız değildir. Etrafındaki arkadaşlarının, halkın, Lucilla ve Commodus'a karşıt senatörlerin onaylamaları olmasa başarılı olması mümkün değildir.

Stoa felsefesine göre bilge, yalnızca servetini değil, arkadaşlarını ve ailesini yitirdiği bir yangın enkazından kurtulmayı başardığında, hafif bir tebessümle

hiçbir şey yitirmedeğini söyleyecektir. Bilge kendi içine yoğunlaşmayı önemsemektedir. Çünkü talihin bir tek bunu elinden almayacağından emin olabilir. Stoacılar köleliğin de gerçek özgürlükle ilgili olmadığını düşünmektedirler. Özgürlük dışsal koşullarla ilgili değil, içseldir. Gerçek özgürlük felsefeye, tanrıya hizmettir. Bu da belirli bir zihin durumunda olmak demektir. Efendi, özgür ya da köle bu zihin durumunda gerçekten özgür olabilir (Stock, 2001, s. 85). Köle duygulara bağlı olmadan akla dayalı yaşarsa *özgür* olabilir. İnsanın kendisine ait olmayan her şeyden vazgeçmemesi asıl köleliktir. Epiktetos'a (2013b) göre "Bütün tutkularından arınmalı, yalnızca iradenin hükmü altındaki şeylerden kaçınmalı; beden, servet, şöhret, kitaplar, kalabalıklar, güç, saygınlık gibi bütün arzularından vazgeçmelisin. Bundan başka hangi yola gidersen git bir köle olursun" (s. 382).

Acı Stoa felsefesine göre haz, umut ve korku gibi göz ardı edilebilirdir ama gerçekte bu mümkün değildir. Ailesi öldürülmüş ve köle yapılmış bir adam için *apatheia* mümkün değildir. Bilge öfkeye kapılamaz ama Maximus'u motive eden intikam isteği, hınç ve öfkedir. Stoacılık aşırı duygulardan, ihtiraslardan ve tutkulardan sakınmayı salık vermektedir. Ölümü küçümsemektedir. Bunlar Maximus'ta da vardır ama intikam ihtirası da vardır. Fakat mesele yalnızca intikam tutkusuyla değil ülkesinin ve dostlarının iyiliğiyle ilişkilidir. Ama yine de bu iyilik intikam hissiyle yapılmaktadır, ona asıl güç veren budur. Stoacılık açısından bunu gerçekleştirmesi mi gerekir yoksa köleliği kabullenerek intikamı reddetmesi mi gerekir? Stoa felsefesine göre intikam ihtirası gibi bir his duyması evrensel akla ve yazgıya ne kadar uygundur? Dahası bu his olmadan salt akılcı düşünerek adaleti nasıl sağlayacaktır? Filmin eleştirilerinden birisi de budur. Stoacılığın bir hatası duygu ve akli ayırması halbuki doğruyu bulmak için duygu doğru oranda gereklidir. Duyguların kendileri değil ama rasyonel olmayan hallere bürünmeleri sorundur. Stoacılıkta duygu, alışkanlık, dış faktörlerden kopmak bunlardan etkilenmemek erdemle özdeşleşmektedir. Ama önemli olan tutkular olsa da etkilenmeden aklın öne çıkmasıdır. Burada söz konusu olan, aklın duyguları kontrol etmedeki rolünün abartılmasıdır. Maximus intikam isteği, tutku, duygu olmadan köleliğe dayanamayabilirdi. Dolayısıyla Stoacılığın bu noktada kişinin duygusal tepkileriyle başa çıkmada gerçekçi olmayan bir yaklaşıma sahip olduğu filmin kahramanı üzerinden söylenebilir.

Çıkarsız olmak, saygı göstermek, bencilce eylemde bulunmamak, topluluğun hizmetinde olmak, kötü eylemlere karşı gelmek gerekir. Ama Stoacılık için bunlar geçersiz olursa gerçeklik olduğu gibi kabul edilmelidir. Gücü aşan bir

durum varsa kadere isyan etmemek gerekir (Hadot, 2012, s. 223). Bugün, kötü gibi de görünse evrensel aklın ya da doğanın nihai zaferi kazanacağına inanmak gerekir. Epiktetos'a (2013a) göre "şeylerin senin arzu ettiğin gibi olmasını isteme, nasıl oluyorsa öyle olmalarını iste, böyle yaparsan her zaman mutlu olursun" (s. 17). Fakat Hadot bu düşüncüyü *gelenin* en iyi olduğu anlamında yorumlamamak gerektiğini söylemektedir (Hadot, 2012, s. 223). Başa gelen ne iyi ne kötüdür. Düşünce ve irade olanlara bu tür anlamlar vermekte, gerçekte ise sadece bir olay olmaktadır. Asıl kötü ahlaki kötüdür ama hastalık, ölüm, yoksulluk kendi başına kötü değildir. Bu düşüncede olay iyi veya kötü değildir denmektedir ama bu gerçekçi bir yaklaşım değildir özellikle bir kişinin ailesinin öldürülmesi ve kendisinin köleleştirilmesi gibi uç bir deneyimde. Epiktetos'un aforizmasında evrene rıza gösterme teması vardır. Bu durum Stoacılığın yazgıcılığının (doğaya, evrensel akla uygun yaşama düşüncesinin) kültür ve politika alanında ne kadar etkili olduğu sorununu doğurmaktadır. Yazgı gereği en nihayetinde *doğa* ve *akıl*ın durumu kendi lehine çevireceğine yani *akıl*ın nihai zaferi kazanacağına inanmak gerekmektedir (Hadot, 2012, s. 223). Ama burada şu soru ortaya çıkmaktadır: Maximus intikamı bıraksa daha mı iyi olacaktır? İçsel özgürlük, dayanıklı ve sakin bir karakter sağlamaktadır ama intikamını almadıktan sonra bunların ne önemi olacaktır? Sadece kısa bir süre huzurlu yaşamasına sebep olacaktır.

Kölelikten kurtulmak istemesi veya yönetimin değişmesi talebi Stoacılığa göre ne kadar istenebilir bir şeydir? Epiktetos'un anlayışı, değiştirmek elinde değilse senin için hiçbir şeydir gibi bir yaklaşıma varıyor ama gerçekte öyle değildir. Buradaki soru şudur: Maximus gücü dahilinde olmayan şeylerle mi uğraşıyor yoksa Epiktetos'un anlayışı kaderciliğin aşırıya kaçması mıdır? Epiktetos'un yaklaşımındaki sorun, insanlar kendilerini gereksizce güçsüz görebilirler. Fakat Maximus'un Commodus'u öldürmeyi ve yönetimin değişmesini istemesi intikamın ötesinde topluma bir iyilik yapma isteğini de içermektedir. Bu istek doğaya ve evrensel akla ters midir? İktidarı ele geçirenin bir zorba, tiran olduğu düşünülürse onun elinden alması yanlış değildir. Commodus'un öldürülmesi temel erdemler olan adalet, cesaret, ölçülülük ve bilgelige ters değildir. Fakat başarısız olursa da zarar görecektir pek çok iyi insan vardır. Dolayısıyla eylemin Maximus'un elinde olup olmaması ve ne yapması gerektiği net değildir. Halbuki Stoacılık kişinin elinde olanlar ve olmayanlar sınırının net olduğunu belirtir. Erdem anlayışı nasıl yapılacağını söylemektedir belki ama ne seçileceğini söylememektedir. Filmin başında da Maximus'un ahlaki bir ikilemde olduğu görülmektedir. Maximus, Commodus'un adamı olma teklifini kabul etse ailesi belki ölmeyecekti ama o zaman da katile katılmış olacak ya da belki yine de

öldürülecek ve ailesi rehin alınacaktı. Çünkü Commodus, babasının Maximus'u kendisi yerine düşündüğünü bilmektedir. Belki önce boyun eğip sonra Commodus'u öldürse daha iyi olacaktı ama neticede Maximus temkinli davranmamaktadır (elbette ortaya bir hikaye çıkması için böyle olmak zorundadır). Maximus öfkeyle hareket etmektedir. O halde filme göre olaylara temkinli yaklaşmamak yanlıştır fakat tamamen kadercî yaklaşmak da yanlıştır.

Stoacılığın gerçek hayatta köleliğe yaklaşımı kendisi de hayatının bir döneminde köle olan Epiktetos'a bakıldığında görülebilir. Filozof, kölelerden tanrıların oğulları diye bahsetmektedir (Hadot, 2012, s. 237). Seneca insan kutsaldır diyerek suçluların arenada öldürülmesini eleştirmektedir. Stoa felsefesi için ahlak ve politika arasında sınırlı bir ilişki vardır o yüzden bir devlette politik faaliyette bulunulmamalıdır. Yoksa kişi ahlaki ilkelerinden vazgeçmek durumunda kalabilir. İ. Ö. 3. yüzyılda Sparta kralı Cleomenes Stoacı Sphairos'tan etkilenerek yurttaşlar arası eşitlik, kadın erkek arasında eşitlik, toprakların paylaşımı gibi konularda reformlar yapmıştır. Yoksullara karşı merhamet veya köleliğin kaldırılması gibi programları olan yöneticilerle bazı Stoacıların sıkı ilişkileri vardır. 1. yüzyılda Stoacılar imparatorluğa muhalefet yürütmüşlerdir. Marcus Aurelius reformlar tasarlamamıştır ama kitaplarında yasalar önünde eşitliği, ifade özgürlüğü ve tebaanın özgürlüğü için savaşan herkese övgüler düzen şeyler yazmıştır. Yurttaşları devlet görevlerinin istismarından korumak, savunma hakkı için adli süreçleri uzatmak ve kölelerin azat olmasını kolaylaştırmak gibi faaliyetleri olmuştur. Bir imparator için gereksiz sayılacak ama halk için önemli ayrıntılarla ilgilenmiştir. Vergiyi azaltmak ve köylere kaynak sağlamak için imparatorluk ailesine ait malları satmıştır. Bu örnekler Stoacıların topluma ve politik kavrayışlarına dair bazı ipuçları vermektedir.⁵

Stock'a (2001) göre "toplumun bir üyesi olan bilge, kamusal yaşamda kendine düşen rolü oynayacaktır. Bu, teoride her zaman doğrudur; pratik söz konusu olduğunda ise ancak gerçek düzen ideal olana kabul edilebilir ölçüde yaklaştığında, bilge kamusal hayata dahil olacaktır" (s. 59). Çünkü politika tehlikelidir, koşullar uygun olduğunda yasa koyucu olacak ya da kitap yazarak insanlığı eğitecektir. Filmde ise Maximus erdemli olduğu için ahlakın gereği olarak politikaya müdahil olmaktadır.

⁵ Bu paragrafta verilen bilgiler Pierre Hadot'nun (2012) *Yaşam İçin Felsefe* kitabından alınmıştır.

Logosun, evrensel aklın veya ilahi düzenin toplumda ve politik düzende de olduğunu başka deyişle doğa yasası, evrensel akıl, ilahi düzen ve politik düzenin aynı olduğunu düşünmek bazı sorunlara yol açmaktadır. Var olan durumu anlamakla başka türlü olamaz demek farklı şeylerdir. Kültüre, insani dünyaya olanaklı dünyaların en iyisi veya tarihin sonu olarak bakmak tarihsel değişimi tamamen reddetmek anlamına gelmektedir. Kadercilik, toplumsal olan durumun belirli tarihsel toplumsal güçlerle olduğu gerçeğini görmeyerek toplumun değiştirilemeyeceği inancını getirmektedir. Olan biten değiştirilemez fikri yanlıştır ki filme göre Maximus'un değiştirdiği görülmektedir. Genel olarak Stoacılığın reel olan toplumsallık ve politikliği doğru değerlendiremediği eleştirisi filmin Stoacılığa yönelttiği bir başka eleştiri olarak değerlendirilebilir. Çünkü Stoacılığın değiştirilemez olan skalası belirsizdir.

Politik olanı reddetme ve değiştirilemezlik düşüncesi, toplumsal düzenin değişmeden kalmasını isteyenlere daha uygun bir felsefe gibi görünmekte, üst sınıflara daha uygun bir anlam dünyası oluşturmaktadır. Mesela *apatheia* düşüncesi de üst sınıfa uygun olabilir ama köle konumunda olan biri için ya da alt sınıflar için uygun değildir. Zaten Stoa felsefesi halka yayılmamıştır, eğitilmiş aristokrasi arasında kalmıştır.

Brun'a (2006) göre:

Stoa düşüncesi canlılığını sürdürse de, asla halk arasında yayılmadığının altını çizmek gerekir, bu düşünce hep eğitilmiş bir aristokrasiye özgü olarak kaldı; kuşkusuz Zenon, gösterişten uzak koşullardaki insanlara sesleniyordu ve Epiktetos bir köleydi; ama felsefeleri, Hristiyanlığın yapacağı gibi her soydan her türden insan arasında yaygınlaşmadı. (s. 30)

Burada bir noktadan daha bahsetmek gerekmektedir. Stoacılık bengi dönüşü dayanan bir ontolojiye (kozmooloji ve eskatolojiye de) dayanmaktadır. Bu da her şeyin sonsuza kadar aynı şekilde tekerrür etmesi anlamına gelmektedir. Bilgeliğe ulaşma amacı vardır fakat kurtuluş düşüncesi yani ölüm sonrası yaşam (cennet) gibi bir düşünce yoktur. Örneğin Hristiyanlıkta günahkar bir yaratılış ve tanrı arasında aracılık eden insan tanrı ya da yarı tanrı vardır. Bu bağlamda Stoa'da olmayan ruhun kurtuluşu fikri Hristiyanlıkta kitlelere bir coşku getirmiştir denebilir (Brun, 2006, s. 31). Alt sınıflar ya da köleler için sonsuz dönüş çekici bir düşünce değildir. Maximus'un hem filmin başında askerlerine Elysium'dan bahsettiği hem de sonunda ölmek üzereyken eşi ve oğlunu Elysium'da gördüğü dikkate alındığında, onun da Elysium'a inandığı söylenebilir. Anlaşılan odur ki, Maximus bengi dönüşü değil ama Elysium'da ailesiyle yeniden görüşeceğine inanmaktadır. Halkın ya da alt sınıfların

inancıyla üst sınıfların inancı arasında fark vardır. Halkı zaptetmek için Roma'da inanç, boş inançlara dayanmıştır. MacIntyre'a (2001) göre:

Dinin böyle manipülatif olduğu yerde, orta ve üst sınıfın üyeleri, politik amaçlar için kullandıkları dine katılamaz hale gelirler. Onlar kendi standartlarınca akılsal olan inançlara [...] kamusal ödevden el etek çekmeyi haklı çıkaracak inançlara ihtiyaç duyarlar. Bu ihtiyaçlar Stoacılık ve Epikürosçuluk tarafından hayranlık uyandıracak şekilde karşılanır [...] [Fakat] yoksulluğa, hastalığa, ölüme ve yöneticilerinin ve çoğu zaman da sahiplerinin iradesine maruz bırakılmış olanlar, nasıl yaşamaları gerektiğini ve kendilerinin durumunda erdemin ve mutluluğun ne olabileceğini hala sorup dururlar. (s.123)

Sonuç

Yukarıda değinildiği gibi üst sınıf öğretisi olarak *apatheia* ve genel olarak bilgelik anlayışı mülksüzlere verilecek öğütler değildir. *Gladyatör* filmi de bu meselede benzer bir eleştiri getiriyor denebilir. Bu, Stoacı erdem anlayışının önemsiz olduğunu göstermemektedir. Maximus için Stoacılık felsefesi yetersizken filmin antagonisti olan Commodus gibi bir karakter için Stoacılık, onu mutluluğa götürecek bir düşüncedir. Commodus şayet Stoacılık öğretisine bağlı bir şekilde yaşayan biri olabilseydi, aşırı tutkulara ve duygulara kapılmadan evrendeki yerini kabullenerek erdemli ve bilgece bir hayat yaşasaydı, mutluluğa erişebilir ve hem kendisi hem de toplum için faydalı olurdu. Fakat film Stoacılığın sınırlarını göstermektedir. Maximus ve Aurelius karakterleri üzerinden bilginin yanılmazlığı meselesini, erdemli olanı görürken erdemsizin nasıl davranacağını görememe problemini göstermektedir. Bunun ötesinde tanınma ve onaylanmanın önemsizleştirilmesi tartışılmaktadır. İnsanları kazanmak da erdemi ve iyiliği gerçekleştirmek için önemlidir. Diğer bir tartışma *apatheia* anlayışının olanaklılığıdır. İntikam isteği ve öfke gibi bir duygu olmadan kahramanın köleliğe dayanma gücü düşük olacaktır. Dolayısıyla Stoacılığın bu noktada kişinin duygusal tepkileriyle başa çıkmada gerçekçi olmayan ya da gerçekleşmesi çok zor olan bir yaklaşım sergilemesi, filmin kahramanı üzerinden tartışılan bir konudur.

Fakat asıl mesele Stoacılığın yazgıcılığının (doğaya, evrensel akla uygun yaşama düşüncesinin) kültür ve politika alanında ne kadar etkili olduğu sorunuyla ilgilidir. Maximus'un Commodus'u öldürmeyi ve yönetim biçiminin değişmesini istemesi intikamın ötesinde topluma bir iyilik yapma isteğini de içermektedir. İktidarı ele geçirenin bir zorba ve tiran olduğu düşünüldüğünde onun elinden alması yanlış değildir. Stoacı filozoflar köleliğe olumlu bakmamaktadır. Ancak kölelik gibi bir kuruma, toplumsal ve politik bir gerçeklik olarak somut yaklaşımın ne olacağı belirsizdir. İntikamın, Maximus'un elinde olup olmaması

veya ne yapması gerektiği net değildir. Halbuki Stoacılık kişinin elinde olanlar ve olmayanların sınırının net olduğunu söylemektedir. *Logosun*, evrensel aklın veya ilahi düzenin toplumda ve politik düzende de olduğunu başka deyişle doğa yasası, evrensel akıl, ilahi düzen ve politik düzenin aynı olduğunu düşünmek bazı sorunlara yol açmaktadır. Genel olarak Stoacılığın reel olan toplumsallık ve politikliği doğru değerlendiremediği eleştirisi filmin Stoacılığa yönelttiği bir başka eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Stoacılık üst sınıflara daha uygun bir değer dünyasına sahiptir. Mesela *apatheia* düşüncesi de üst sınıfa uygun olabilir ama köle konumunda olan biri için ya da alt sınıflar için uygun değildir. Bununla birlikte dini anlamda özellikle ruhun kurtuluşu bağlamında, Hristiyanlık bu kitlelere bir umut ve coşku getirmişken, alt sınıflar ya da köleler için bengi dönüş çekici bir düşünce değildir. Stoacılığın değiştirilebilir ve değiştirilemez olanlara dair düşüncesi belirsizdir. Genel olarak Brun ve MacIntyre'in dikkat çektiği noktaya yani Stoa felsefesinin üst sınıfa uygun olduğu ve tarihsel olarak da onların arasında kaldığı, alt sınıflara uygun olmadığı eleştirisi *Gladyatör* filminin de yaptığı eleştiri olarak görülebilir.

Beyanlar

Bu çalışma 10 Aralık 2023 tarihinde *SineFilozofi Dergisi 6. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu*'nda sunulmuştur. Sempozyumun tam metin kitabında yayınlanmamıştır.

Teşekkür: Editörlere, hakemlere ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım– ilk taslak hazırlığı, yazım–gözden geçirme ve düzenleme, doğrulama ve denetim: BİR, Ç. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Aurelius, M. (2019). *Kendime düşünceler*. (Çev. Y. E. Ceren). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barbosa, C. (2020, Aralık, 29). Doğaya uygun yaşamak. *Öncül Analitik Felsefe Dergisi*. <https://onculanalitikfelsefe.com/dogaya-uygun-yasamak-carina-barbosa/>
- Brun, J. (2006). *Stoa felsefesi*. (çev. M. Atıcı). İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe tarihi*. Say Yayınları.
- Cicero, M. T. (1998). *Yaşlılık-Dostluk*. (çev. A. Sarıgöllü ve T. Tunga). Cumhuriyet Gazetesi - Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Durand, M., Shogry, S. ve Baltzly, D. (2023, Mart, 2). Stoacılık (Stanford Felsefe Ansiklopedisi). *Kualia Analitik Felsefe Dergisi*. <https://kualiafelsefedergisi.com/2023/03/stoacilik-stanford-felsefe-ansiklopedisi/>
- Epiktetos. (2013a). *Kılavuz kitap*. (çev. S. Adem). Şule Yayınları.
- Epiktetos. (2013b). *Söylevler*. (çev. B. Akar). Divan Kitap.
- Gilmore, R. (2017). *Searching for wisdom in movies*. Palgrave Macmillan.
- Hadot, P. (2012). *Yaşam için felsefe*. (çev. K. Kahveci). Pinhan Yayıncılık.
- Jankovic, I. (2021a, Ocak, 7). Stoacı kayıtsızlık ne anlama gelir?. *Öncül Analitik Felsefe Dergisi*. <https://onculanalitikfelsefe.com/stoaci-kayitsizlik-ne-anlama-gelir-igor-jankovic/>
- Jankovic, I. (2021b, Ocak, 7). Stoacılık sizi daha mutlu yapar mı? Stoacılar daha mutlu mudur?. *Öncül Analitik Felsefe Dergisi*. <https://onculanalitikfelsefe.com/stoacilik-sizi-daha-mutlu-yapar-mi-stoacilar-daha-mutlu-mudur-igor-jankovic/>
- Kıymaz, T. (2022, Ocak). Bir yaşam felsefesi olarak çağdaş stoacılık. *TED Meşale Dergisi*. 33. 22-25. <https://viewer.joomag.com/ted-meşale-dergisi-33-sayı/0490913001642513767>
- MacIntyre, A. (2001). *Ethik'in kısa tarihi*. (çev. H. Hünler ve S. Z. Hünler). Paradigma Yayınları.
- Meany, P. (2021, Mart, 2). Milliyetçiliğe karşı Stoacılık. *Öncül Analitik Felsefe Dergisi*. <https://onculanalitikfelsefe.com/milliyetcilige-karsi-stoacilik-paul-meany/>
- Scott, R. (Yönetmen). (2000). *Gladiator* [Sinema Filmi]. Dreamworks Pictures, Universal Pictures, Scott Free Productions.
- Sellars, J. (2003). *Stoics on the big screen: Marcus and Maximus* [Bildiri Metni]. Classical Association Conference, University of Warwick. <https://studylib.net/doc/8435517-stoics-on-the-big-screen---creighton-university-bscw>
- Seneca, L. A. (2021). *Teselliler*. (çev. K. Sarılioğlu). Fol Kitap.
- Stock, G. (2021). *Stoacılık*. (çev. M. Molacı). Fol Kitap.
- Winkler, M. M. (2004). *Gladiator: Film and history*. Blackwell Publication.



Tekno-Feodalizm Perspektifinden Sinema Sektöründe Üretken Yapay Zekâ Teknolojisinin Analizi

Analysis of Generative AI Technology in Cinema Industry from a Techno-Feudalism Perspective

 Bahadır Kapır^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi 
bahadir.kapir@marmara.edu.tr

Öz

Bu çalışma, medya ve sinema sektörünün yapay zekâ teknolojileri ile yakınsaması neticesinde bilhassa sinematografik görsel üretim pratiklerinde etkin bir şekilde kullanılmaya başlanılan üretken yapay zekâ modellerinin tekno-feodalizm perspektifinden eleştirel bir çözümlemesini sunmaktadır. Betimsel analiz yöntemi kullanılan çalışmanın temel savı, sinematik içerik üretimi için yapay zekâ teknolojisini kullanan bireysel ve kurumsal üreticilerin, teknoloji şirketlerinin yapay zekâ platformlarına ve bulut sistemlerine sistematik olarak daha çok bağımlı hale geldiğidir. Bu bağlamda çalışma, teknolojik dönüşümü ve bu dönüşüm sürecinde gelişen güç ilişkilerini eleştirel ekonomi-politik bir perspektiften ele almaktadır. Çalışmada yapay zekâ teknolojisinin tarihsel gelişimi ile toplumsal, kültürel ve ideolojik boyutları kapsam dışında tutulmuştur. Bununla birlikte yapay zekâ teknolojisi, salt ekonomik analizin ötesine geçilerek, tekno-feodalizm kavramsal çerçevesi içinde yeniden tanımlanmıştır. Çalışmanın sonucunda, medya ve sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinde dijital dünyaya hâkim olan birkaç teknoloji şirketinin kontrolünün giderek güçleneceği ve bu durumun tekno-feodal yapıyı

Abstract

This study presents a critical analysis of generative AI models from a techno-feudalism perspective, which have begun to be effectively utilized in cinematographic visual production practices as a result of the convergence of media and cinema sectors with AI Technologies. Using descriptive analysis method, the study's fundamental argument is that individual and institutional producers using AI technology for cinematic content production are systematically becoming increasingly dependent on technology companies' AI platforms and cloud systems. In this context, the study examines technological transformation and power relations developing during this transformation process from a critical political-economic perspective. While the historical development of AI technology and its social, cultural, and ideological dimensions are excluded from the scope, AI technology is redefined within the conceptual framework of techno-feudalism, going beyond purely economic analysis. The study concludes that the control of a few technology companies dominating the digital world will increasingly strengthen in the production, distribution, and exhibition processes of the media and cinema industry, thereby reinforcing the

pekiştireceği saptanmıştır. Büyük teknoloji şirketlerinin üretken yapay zekâ alanına yaptığı stratejik yatırımlar ve start-up satın almaları, pazarın giderek tekelleşeceğini göstermektedir. Bu yapılanma, medya üretimindeki platform bağımlılığını derinleştirirken, bireysel ve kurumsal üreticilerin özerk üretim olanaklarını da sınırlandırmaktadır. Böylece dijital lordlar olarak konumlanan teknoloji şirketlerinin hem abonelik sistemleri üzerinden gelir elde etmesi hem de kullanıcı verilerini kontrol etmesi yoluyla oluşan çift yönlü sömürü mekanizması güçlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: tekno-feodalizm, üretken yapay zekâ, platform bağımlılığı, sinema endüstrisi, dijital tekelleşme.

techno-feudal structure. Strategic investments and startup acquisitions by major technology companies in the field of generative AI indicate growing market monopolization. While this structure deepens platform dependency in media production, it also limits the autonomous production capabilities of individual and institutional producers. Consequently, the dual exploitation mechanism is strengthened as technology companies positioned as digital lords generate revenue through subscription systems and control user data.

Keywords: techno-feudalism, generative artificial intelligence, platform dependency, cinema industry, digital monopolization.

Atıf için Cite as: KAPIR, B. (2025). Tekno-feodalizm perspektifinden sinema sektöründe üretken yapay zekâ teknolojisinin analizi. *Tykhe*, 10(18), ss. 257-285.



Teknoloji, toplumun ekonomik, kültürel, siyasi, hukuki ve sosyal yapısını hem etkileyen hem de bu olgulardan etkilenen bir konumdur. Bu sebeple, yeni bir teknolojik aygıtın ya da teknik bir alanda gerçekleşen öncü gelişmelerin ilk defa duyurulduğu veya tartışıldığı bir zamanda yaşanan gelişmeler üzerine konuşmak ya da keskin sınırlar çerçevesince fikir beyan etmek oldukça zordur. Teknolojik alanda yaşanan yeni bir gelişme ya da icat, son kullanıcı olarak sıradan insanın kullanımına açılıp gündelik yaşamda karşılık bulan bir pratiğe dönüştüğünde ise ekseriyetle popülist bir yaklaşımla karşılanmıştır. Hatta çoğu zaman bu yaklaşım, yeni teknolojilerin gündelik yaşama kazandırdığı konformist faydalar göz önünde tutularak deyim yerindeyse kutsallaştırılmıştır. Bu durum, çoğu teknolojik gelişmenin ekonomik veya ideolojik olmak üzere iki temel etken göz önünde bulundurularak geliştirildiğinin göz ardı edilmesine sebebiyet vermiştir. Benzer sürecin günümüz popüler teknolojisi olarak nitelendirebileceğimiz üretken yapay zekâ teknolojilerine olan yaklaşımlarda da görüldüğünü söylemek mümkündür.

Yapay zekâ teknolojisi özellikle günümüzde bilgisayar teknolojilerinde yaşanan gelişmelere paralel olarak kısa bir süre içerisinde üssel bir oranda gelişim sağlamış ve bu gelişme sonucunda yapay zekâ uygulamaları birçok alanda sıradan insanın dahi fayda sağlayacağı bir şekilde kullanıma sunulmuştur.

Yapay zekâ teknolojisinin gündelik hayatımıza bu denli hızlı girişi ve bu teknoloji ile tasarım, programlama, kurgu, animasyon veya sinematografik video üretimi gibi birçok özellik ve uzmanlık gerektiren işlerin ulaşılabilir olması, büyük bir hayranlıkla karşılanmıştır. Ancak bu hayranlık, yapay zekâ teknolojilerinin geliştirilmesi ve işletilmesi aşamalarında yaşanan ekonomik yapılanmayı, üretken yapay zekâ platformlarına sahip şirketlerin sektörel alanlarda gerçekleştirdiği finansal örgütlenmeyi ve son olarak belirli bir ücret, abonelik veya bir programın ücretli eklentisi olarak kullanıma açılan yapay zekâ uygulamalarının kar maksimizasyonu odaklı geliştirilmesini ve kullanımını görünmez kılmıştır. Nitekim belirtmek gerekir ki yapay zekâ teknolojisi üzerine gerçekleştirilen somut çalışmalar büyük oranda Google, Facebook, Microsoft, Apple ve Amazon gibi uluslararası düzeyde faaliyet gösteren teknoloji şirketleri tarafından yürütülmektedir. Aynı zamanda bu teknoloji devleri tarafından birçok ufak çaplı girişim desteklenmekte ve çeşitli ortaklıklar kurulmaktadır. Bu düşünceden hareketle, çalışmada, yüksek prodüksiyon maliyetlerini düşürmesi, üretim süreçlerini hızlandırması ve yapım şirketlerine maliyet avantajı sağlaması sebebiyle sektör içerisinde kullanımı giderek yaygınlaşan üretken yapay zekâ platformları eleştirel ekonomi-politik perspektiften incelenecektir. Çünkü, günümüzde medya ve sinema sektörünün üretken yapay zekâ teknolojileri ile yakınsaması, uluslararası sermayenin yeni kâr maksimizasyonu alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu süreç teknolojik bir gelişmeden ziyade, küresel ölçekte yeni tekelleşme biçimlerinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Medya pazarının 2025'te 1.706 milyar dolar hacme ulaşması ve 2029 yılında toplam gelirinin %50,58'inin dijital medya gelirlerinden oluşması öngörülmektedir (Statista, 2024c). Dünya sinema pazarının 2025 yılında 86.10 milyar dolara (Statista, 2024d), üretken yapay zekâ pazarının ise aynı yıl 62.72 milyar dolarlık hacme ulaşması beklenmektedir (Statista, 2024e). Bu üç dev pazarın birleşimi, uluslararası teknoloji şirketleri ve küresel içerik üreticisi konumundaki yapım şirketleri için yeni bir sermaye birikim alanı oluşturmaktadır. Bu durum çalışmanın, medya ve sinema sektörü içerisinde kullanılan yapay zekâ platformlarının ekonomik yapılanmasına odaklanmasının temel gerekçesini oluşturmaktadır.

Çalışmanın temel varsayımı, sinematik anlamda herhangi bir içerik üretmek için yapay zekâ teknolojisini kullanmak isteyen bireysel ve kurumsal kullanıcıların hali hazırda tekelleşmiş bilişim teknolojileri şirketlerinin yapay zekâ platformlarına veya bulut sistemlerine giderek bağımlı kılındığı ve özellikle bireysel kullanıcının bu sistemleri kullanmak için belirli bir ücret

ödemek durumunda kaldığı, bu durumun ise veri depolama merkezleri ve internet ağ altyapısına sahip olan teknoloji devlerinin hâkimiyetini pekiştirerek tekno-feodal bir dijital ekonomik düzen yarattığıdır. Bu bağlamda çalışmanın teorik temeli tekno-feodalizm kavramı çerçevesince oluşturulacaktır. Kavrama yönelik eleştirilerin başında ise kapitalist piyasa dinamiklerinin hala işler olduğu, kapitalizmin şekil değiştirerek kendini yeniden ürettiği ve bu sebeple günümüz dijital ekonomik yapılanmasının hala kapitalizm olarak nitelendirilmesi gerektiği düşüncesi yer almaktadır. (Prado, 2021; Morozov, 2022; Gane, 2024, s. 2; Gilbert, 2024). Ancak çalışmanın sınırlılıkları dahilinde, tekno-feodalizm kavramına yönelik eleştirilere kapsamlı bir yanıt üretilmeyecek ya da kuramsal açıdan detaylı bir karşılaştırma analizine yer verilmeyecektir. Kavram, araştırmanın varsayımı olan yapay zekâ teknolojisinin artan popülaritesi sebebiyle ekonomik işleyişinin görünürlüğünü kaybettiği savını açıklamak için temel alınacaktır. Zira kavram, günümüz yapay zekâ teknolojilerinin ekonomik örgütlenmesini, platformların kâr odaklı yapılanmasını ve bu platformlarda ortaya çıkan yeni değer yaratma süreçlerini açıklamada yol gösterici niteliktedir. Bununla beraber, yapay zekâ teknolojisinin tarihsel gelişim süreci de çalışmanın kapsamı dışında tutulacak, ancak bu teknolojinin eleştirel ekonomi-politik perspektiften yeniden tanımlanmasına ve kavramsallaştırılmasına yer verilecektir. Bu doğrultuda çalışma, platform sahipliği yapılanması, veri toplama ve işleme pratikleri, kullanıcı emeğinin metalaşması, medya üretimi için giderek artan bir şekilde platform bağımlılığı gibi temel konular üzerinden ilerleyecektir. Çalışmanın verileri ise teknoloji şirketlerinin yıllık raporları ve pazar araştırma kuruluşlarının istatistiklerinden elde edilecektir.

Ekonomi-Politik Açıdan Teknoloji

Teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin insan emeğini etkisiz ve gereksiz hale getireceği konusu üzerindeki endişeler günümüz toplumunda özellikle yapay zekâ alanında yaşanan gelişmelere paralel olarak en üst seviyeye ulaşmıştır. Ancak bütünsel olarak teknolojik gelişmelerin toplum ve toplumsal yapı üzerindeki etkisi göz önüne alındığında özellikle teknolojik bir gelişme olarak mekanizasyon ve otomasyonlaşmanın insan emeği üzerine etkisi çerçevesince oluşan endişelerin tarihsel süreç boyunca neredeyse yaşanan her teknik gelişmenin ardından tartışıldığı görülmektedir (Acemoğlu ve Restrepo, 2018, s. 1489). Teknolojinin özellikle üretim ilişkileri üzerindeki belirleyici rolü, onun sermaye birikimi, emek süreci ve toplumsal sınıflar arasındaki ilişkileri şekillendiren bir unsur olduğunu göstermektedir. Nitekim teknolojik gelişmeler, bir yandan üretim araçlarının dönüşümünü sağlarken, diğer yandan

emek süreçlerinin organizasyonunu, iş bölümünü ve üretim ilişkilerinin yapısını da biçimlendirmiştir. Aslında, teknolojik yeniliklerin sermaye birikimine olan katkısı, sermayenin teknoloji ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin emek süreçleri üzerindeki etkisi, teknolojinin kendini sürekli yenileyerek farklı biçimlerde varlığını sürdürmesine rağmen değişmemektedir. Özellikle teknoloji, tarihsel süreç içerisinde sermaye birikimini artırmak, üretim süreçleri üzerinde denetim sağlamak ve küresel ölçekte pazar hakimiyetini güçlendirmek amacıyla kullanılagelmıştır. Bu kullanım amacı, günümüz dünyasının altyapısını oluşturan ve genel çerçevede enformasyon devrimi olarak tanımlanan dijital teknolojilerin kullanım alanı içerisinde de geçerliliğini korumaktadır (Kumar, 1999, s. 45). Teknolojinin sermaye ile kurduğu bu yakın ilişki, onun yapısı itibarıyla kapitalist üretim mantığının bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Nitekim Morozov'un (2024), 1971 yılında *Radical Software* adlı dergide yayımlanan bir manifestodan alıntılanarak belirttiği gibi teknoloji, özünde güç ilişkilerinin bir sorunudur. Morozov'un aktardığı manifestoda özellikle bu durum "teknolojinin herhangi bir toplumda üstlendiği biçim, en azından kısmen temel sosyal ilişkilerinin bir yansıması, bir 'nesneleştirme'dir. Bizim sorunumuz soyut 'teknoloji' değil, özellikle kapitalist teknolojidir" (Aquarius Project, 1971) ifadesi ile betimlenmiştir. Bu yaklaşım, teknolojinin kendisinden ziyade, onun içinde şekillendiği toplumsal ve ekonomik güç ilişkilerine odaklanılması gerektiğine işaret etmektedir. Özellikle dijital teknolojilerin gelişim evresinde gereksinim duyulan yüksek sermaye birikiminin büyük ölçekli sermaye yapıları tarafından karşılanması, teknolojinin toplumsal ve ekonomik güç ilişkilerine olan bağımlılığını arttırmış ve teknolojik gelişmelerin bu yapıların çıkarları ve talepleri doğrultusunda evrilmesine ve kullanılmasına sebebiyet vermiştir (Aksoy, 2018, s. 1701; Bakın, 2022, s. i). Ancak, teknolojik gelişim ile kapitalizm ya da başka bir deyişle çağdaş toplumsal üretim ilişkileri arasındaki diyalektik ilişki, sadece tek yönlü bir belirlenim değil, karşılıklı bir etkileşim ve dönüşüm süreci olarak da ele alınmalıdır. Kapitalist üretim ilişkileri teknolojik gelişmelerin yönünü ve niteliğini belirlerken, teknolojik gelişmeler de kapitalist birikim süreçlerini ve sermaye yapılanmalarını, emek süreçlerini yeniden biçimlendirmektedir. Özellikle dijitalleşme ve yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi, çağdaş kapitalizmin dinamiklerinde önemli dönüşümlere yol açmıştır. Bu gelişim neticesinde iki temel görüş ortaya çıkmıştır. Birinci görüşe göre, dijital dönüşüm geleneksel kapitalist üretim ilişkilerini derinden sarsmış ve "kapitalizmden belirli ölçüde bir kopuş" yaşanmıştır. Buna karşılık ikinci görüşü savunan teorisyenlere göre yaşanan teknolojik gelişmeler kapitalizmin özünü değiştirmemiş; aksine onu daha da güçlendirmiştir (Atabek, 2020, s. 58-59).

Bu düşüncelerin karşı kutbunda ise özellikle teknolojik gelişmeler ekseninde yaşanan dijital tekelleşme merkez noktası alınarak kapitalizmin sonunu ilan eden görüşler yer almaktadır. Bu doğrultuda kapitalizm, yerini kendisinden daha acımasız bir sisteme bırakmıştır. Dean'e¹ (2020) göre, kapitalizm kendini neo-feodalizme dönüştürmüştür. Dönüşümünün en belirgin göstergesi, büyük teknoloji şirketlerinin adeta feodal lordlar gibi davranmasıdır. Dijital platformlar, tıpkı feodal dönemdeki lordların toprakları üzerinde kurdukları mutlak hakimiyet gibi, dijital alanda tekel konumuna yükselmiştir. Milyarlarca internet kullanıcısı ise bu yeni düzende köylüler olarak konumlanmaktadır. Bu dönüşümün en önemli özelliklerinden biri, sermaye birikiminin artık klasik kâr yoluyla değil, kira ve borç yoluyla gerçekleşmesidir. Benzer bir düşünce yapısı ile Mazzucato (2019) ise günümüzde platform şirketlerinin, tıpkı feodal dönemdeki toprak sahipleri gibi tekel konumlarından rant elde ettiğini, 17. yüzyılda toprak sahipleri arazi fiyatlarından gelir elde ederken, bugün platform şirketlerinin dijital hizmetlerden rant sağladığını, şirketlerin kişisel verilerimizi en değerli meta haline getirdiğini belirterek dijital feodalizmde platformların yarattığı haksız gelire vurgu yapmaktadır.

Bu yeni düzende, klasik kapitalist sistemdeki sermayedarların yerini, teknoloji lord sınıfı almış ve kapitalizmin sömürü mekanizmaları daha da derinleşmiştir. Varoufakis (2024c) ise keskin bir dille kapitalizmin ölümünü ilan ederek tekno-feodal² yapılanmaya geçildiğini belirtmektedir. O'na göre "güç artık makinelerle sahip olanların elinde değil, yeni dijital topraklar olan bulut sermayesinden kaynaklanmaktadır" ve bu dönüşüm, kapitalizmin basit bir evrimi değildir. Bu sözler ile tamamen yeni ve daha sömürücü bir sistemin ortaya çıktığı savunulmaktadır³. Varoufakis'e (2021) göre, "artık kâr odaklı üretim anlayışı dönüşüme uğramış ve değer yaratımı, Facebook ve Amazon gibi dijital platformlara kaymıştır; bunlar oligopolistik firmalar gibi değil, daha ziyade özel derebeylikler veya mülkler gibi faaliyet göstermektedir". Kısacası bu yeni dönemde üretimin yerini rant almış ve dijital platformlar üzerinden

¹ "Dean, dijital feodalizm ya da neo-feodalizm olgusunu iletişimsel kapitalizmin yoğunlaşp içeri dönmesi sonucunda ortaya çıkan sistem olarak tanımlar. Dean'e göre, iletişimsel kapitalizmde fikrî mülkiyet haklarından elde edilen 'rant' geliri, emtia üretiminden elde edilen geliri aşmaktadır" (Yılmaz, 2023).

² "Tekno-feodalist yaklaşımı bilimsel olarak ilk öne süren, Harvard Business School profesörü Shoshana Zuboff'tur. Yazar, 2018 yılında yayınlanan *The Age of Surveillance Capitalism* adlı kitabında bu terimi ilk defa kullanan kişi olarak biliniyor" (Elmacı, 2023).

³ Ayrıca Varoufakis'e (2021) göre geleneksel kapitalizm tamamıyla ortadan kaybolmamıştır. Nasıl ki 19. yüzyılın başlarına kadar etken sistem kapitalizm olsa da feodalizm ilişkileri bölgesel olarak hala devam etmiştir. Günümüzde de kapitalist ilişkiler devam etmekle birlikte tekno-feodalist düzen giderek yaygınlaşmaktadır.

gerçekleşen yeni bir sömürü düzeni kurulmuştur. Ancak, bu yeni kurulan düzen pandemi, sürekli yenilenen finansal krizler, sosyal medya videolarından kaynaklı dikkat dağınıklığımızdan ötürü fark edilmemiştir (Varoufakis, 2023).

Nitekim söylenebilir ki dijital teknolojilerin etkisiyle şekillenen yeni kapitalist düzen, klasik kapitalist yapıdan oldukça farklı bir boyuta evrilmiştir. Tekno-feodalizm tezi de tam bu noktadan hareketle, bilinen kapitalizmin daha sert bir evreye dönüştüğünü ve bu yeni düzenin, tıpkı Orta Çağ'daki mutlak güç sahiplerinininki gibi bir tahakküm oluşturduğunu öne sürerek mevcut yapılanmaya eleştirilerini yöneltmektedir. Bu açıdan bakıldığında, tekno-feodalizmin yükselişi kaçınılmaz bir sonuç olarak görünmektedir.

Tekno-Feodalizmin Yükselişi

Tekno-feodalizm, 1990'lardan başlayıp özellikle 2008 krizi sonrası hızlanan, ekonomik ve politik gücün az sayıda şirket etrafında yoğunlaştığı bir süreci tanımlamaktadır. Tekno-feodalizm'in temel özelliği finansal gücü elinde bulunduran siber seçkin sınıfın, dijital teknolojiler sayesinde hem devletler hem de piyasalar üzerinde hakimiyet kurmasıdır⁴. Bu yeni düzende sermaye, üretken yatırımlar yerine finansal rant elde etmeye odaklanmıştır (Alemdar, 2024). Kısacası "argümanın özünde, günümüz kapitalistlerinin kârlarını, üretimi genişletecek ya da emek verimliliğini artıracak yeni kapasiteler geliştirmek üzere yeniden yatırıma dönüştürmedikleri fikri yatmaktadır" (Harris, 2022). Bununla beraber tartışmalar, feodal sistemde toprak sahipliğiyle şekillenen güç ilişkilerinin, dijital çağda yerini platform tekellerine bıraktığı savı üzerinden de ilerlemektedir⁵.

Varoufakis'in (2024c) argümanına göre özellikle günümüzün teknoloji şirketleri, feodal dönemin lordlarına benzer bir konum işgal etmektedir. Feodal

⁴ Bu güç yoğunlaşmasının en çarpıcı örneklerinden biri, Twitter'ın dönemin ABD Başkanı Donald Trump'ın hesabını askıya almasıdır (M. Bojić, 2022, s. 17). Benzer şekilde, 2024 ABD seçimlerinin ardından Elon Musk'ın kabineye girerek Hükümet Verimliliği Bakanlığında görev alması, aynı zamanda Musk'ın uzun süreler ulus devletlerin kontrolünde olan uzay araştırmalarında büyük başarılar yakalayarak ulus devletlere bu alanda rakip olması, 2023 yılında OpenAI'nin CEO'su Sam Altman'ın Fransa Cumhurbaşkanı Emmanuel Macron ile görüşmesi gibi örnekler, teknoloji lordlarının uluslararası arenada kazandığı gücü ve iktidar hakimiyetini göstermektedir.

⁵ Morozov (2022) ise tekno-feodalizm kavramının hem sağ hem de sol görüşe sahip düşünürler tarafından kullanıldığına dikkat çekerek terimin dijital platformların gücüne ve teknoloji şirketlerinin veri kontrolüne göndermede bulunduğunu belirtmekte ve özellikle silikon vadisinde yaşanan gelişmeler ekseninde popülerlik kazandığına dikkat çekmektedir. Ancak Morozov, tekno-feodalizm tezinin belirli zayıf yönleri olduğunu söyleyerek bu tezin, analitik açıdan yetersiz olduğunu da belirtmektedir (ss. 123-126).

lordların toprak üzerindeki mülkiyeti ve kontrolü, yerini dijital ekosistemin kontrolüne bırakmıştır. Bu dijital lordlar, kullanıcıların emeği üzerinden değer elde eder, ancak bu değerın büyük kısmı platform sahiplerine aktarılır. Ayrıca, bulut ortamı algoritmik kodlarla bu şirketlerin kontrolü altındadır, bu da onlara ekonomik değer yaratma süreçlerini şekillendirme gücü verir. Bu sistemde bir ürün üretmek ya da bir içerik yayınlamak için dijital toprak lordlarının mülkiyeti kiralanır. Yeni düzende bulut (İng. *cloud*) rantı hâkim olmuş ve piyasaların yerini dijital derebeylikler almıştır. Platform sahipleri ya da Varoufakis'in (2024c) deyimiyle dijital lordlar, dijital altyapıyı kontrol ederek diğer işletmeleri de platformlara bağımlı hale getirmiştir.

Platformlar aynı zamanda kullanıcıların dijital emeğini de sömürmektedir. Geddes'e (2020) göre bu durum, "tıpkı serflere tarımsal üretimleri karşılığında arazi kullanım hakları verilmesi gibi, dijital hizmetlere erişim karşılığında büyük miktarda ücretsiz veri sağlanması" (s. 478) şeklinde gerçekleşmektedir. Varoufakis (aktaran Forno, 2023) ise kullanıcıları bulut-serfleri olarak tanımlamaktadır. Bu serfler dijital medyada gezinerek dijital lordlara orantısız bir şekilde fayda sağlamak için ücretsiz veri üreticileri olarak çalışmaktadır Varoufakis (2023), platformların bu hegemonik işleyişinin klasik kapitalist piyasa rekabetinden farklı olduğunu vurgular. Ona göre bu sistem, teknoloji devlerinin mutlak kontrolüne dayanan yeni bir ekonomik düzen oluşturmaktadır. Amigud (2024) ise bu süreci şu şekilde betimlemiştir:

Toprak sahibi aristokrasi, seri üretimin ilerlemesiyle birlikte, üreticiler ve tüccarlar tarafından yerinden edildi ve onlar da bilgi teknolojilerinin ilerlemesiyle birlikte, digerati (Tr. *dijital elit*) tarafından yerinden edildi. ...Kira talep eden toprak sahiplerinden, malları kâra dönüştüren tüccarlara ve şimdi de teknoloji platformlarının kira talep eden feodallerine geri dönüldü. (s. 7)

Bu durumda günümüzde gücün kaynağının, kâr amaçlı üretimden değil, dijital uzamın temel bileşenlerine (bulut sistemleri, veri depolama merkezleri ve ağ altyapısı) sahip olmaktan geldiği söylenebilir (Geddes, 2020, s. 475). Yılmaz'ın (2024) da belirttiği gibi "değer üretimi fabrika tabanlı endüstriyel üretimin dışına çıkmış ve tıpkı feodalizmdeki gibi dar bir rantıye sınıfı kullanıcıların verileri üzerinden değer elde etmektedir". Nitekim klasik kapitalist işleyiş, yerini giderek yeni hiyerarşik yapılar, dijital bağımlılık ilişkilerine bırakmış; büyük teknoloji şirketleri sadece çalışanlarını değil sanal ortamda var olan tüm üreticileri ve üretim süreçlerini sömürür hale gelmiştir. Bu düzende kapitalizmin rekabetçi özelliği kaybolmuş; üretkenlik yerini yeni bir ürün yaratmadan gelir elde etme mantığına bırakmıştır.

Günümüz ekonomik yapısını tanımlamaya çalışan tekno-feodalizm kavramı eleştiri oklarını üretimin ve üretkenliğin yerine kira gelirinin, kârın yerine rantın aldığı yeni ekonomik düzene yöneltmiştir. Ayrıca Varoufakis'e (2024b) göre, "tekno-feodalizm, post-kapitalist bir sistemin post-Marksist bir analizi değildir. Çağdaş sermayenin işleyişinin, neden temel bir mutasyona uğradığını açıklamaya çalışan tamamen Marksist bir analizdir". Bu analizin temel noktasında ise özellikle yapay zeka teknolojisi ile oldukça bağlantılı gözetim, veri kontrolü, dijital hakimiyet, eşitsizlik, üretim ve kullanım için platform bağımlılığı, dijital sömürü konuları yer almaktadır.

Yapay Zekâ Teknolojisini Tekrardan Tanımlamak

Teknolojik yenilikler ortaya çıktıkları sosyokültürel ve ekonomik ortamın izlerini taşımaktadır. Her yeni teknolojik gelişme, toplumun değerlerini, ihtiyaçlarını, güç ilişkilerini ve tarihsel bağlamı yansıtır. Bu bakış açısından hareketle, günümüz ekonomik sisteminin kendi mantığı içinde işlev gören yapay zekâ algoritmalarının, rekabet baskısı, kâr maksimizasyonu ve sermaye birikimi ihtiyaçlarını karşılamak için programlandığını söylemek mümkündür (Prodnik, s. 218-221). Nitekim, yapay zekâ teknolojisi büyük oranda piyasa koşulları çerçevesince geliştirilen bir teknoloji olarak karşımıza çıkmaktadır. Verdegem'in (2024) da belirttiği gibi, yapay zekâ teknolojisi küresel ölçekte hakimiyet gösteren uluslararası büyük teknoloji şirketleri tarafından geliştirilmektedir. Bununla beraber derin öğrenme ve makine öğrenmesi gibi yapay zekâ modellerini geliştirmek ve eğitmek için gerekli olan veri de yine bu birkaç teknoloji şirketinin elindedir. Bu sebeple yapay zekâ kavramını piyasa dinamikleri bağlamında analiz etmek (s. 728) ve bu doğrultuda yapay zekâ teknolojisinin tanımını yeniden değerlendirmek gerekmektedir.

Yapay zekâ ve büyük veri üzerine bu perspektiften bir tanım yapmak gerekirse yapay zekâ; ideolojik olarak tarafsız olmayan, piyasa yapılanması çerçevesince geliştirilen ve toplumun dinamiklerini de bu perspektifte değiştiren bir teknolojidir. Bu teknolojinin kullanımı ise özellikle insan emeğinin devre dışı bırakılarak üretim kapasitelerinin hızlandırılması ve arttırılması amacı taşımaktadır (Walton ve Nayak, 2021, s. 1). Crawford (2021) da *Atlas of AI* adlı kitabında yapay zekânın kapitalist ekonomik yapılanma çerçevesince tanımını yaparak eleştirel bir perspektiften yeni bakış açıları sunmaktadır. Crawford'a (2021) göre yapay zekâ, somut ve maddi bir yapı içerisinde bir dizi politik ve sosyal olguya bağımlıdır. Algoritmaların eğitildiği veri setleri, baskın ideolojik yapıyı yansıtmaktadır. Bu kod parçaları özellikle ekonomik çıkarları maksimize etmek amacı ile kodlanmaktadır. Bu düşünce çerçevesince yapay zekâ

teknolojisini bir iktidar sicili olarak adlandıran Crawford, yapay zekânın tarafsız veya nesnel değil, aksine mevcut güç yapılarını pekiştiren bir teknoloji olarak tanımlamaktadır (s. 8). Benzer şekilde Reid (2023) ise sıradan insanın yapay zekâ teknolojisinden elbette bazı faydalar göreceğini; ancak bu teknolojiden asıl fayda ve maddi çıkarı egemen sınıfın elde edeceğini belirtmektedir (s. 6). Yapay zekâ algoritmalarına Reid ile paralel bir bakış açısından yaklaşan Vargas (2024) da yapay zekâyı yüzyıllardır süren sömürü düzenini sürdüreceğ çağdaş bir araç olarak betimlemekte ve yapay zekâyı, üretimi hızlandırmak için veri setlerindeki kalıp yargıları kullanan, eşitsizlikleri yeniden üreten bir makine olarak tanımlamaktadır (ss. 1-3).

Yapay zekâ araçları, klasik kapitalist paradigmanın özünü oluşturan kâr maksimizasyonu, rekabet ve sermaye birikimi gibi temel prensipleri daha sofistike ve etkili bir şekilde kullanan araçlar haline gelmiştir. Bu bağlamda yapay zekâ, kapitalist sistemin içsel çelişkilerini çözmekten ziyade, bu çelişkileri yeni bir düzeyde yeniden üretmekte, değiştirmekte ve derinleştirmektedir. Parisi'ye (2015) göre de günümüz kapital sisteminin merkezinde yer alan algoritmalar, işgücünden finansal piyasalara kadar birçok alanı etkileyerek dönüştürmektedir. Bu sebeple Parisi, dijital kapitalizmin yeni aşaması olarak tanımladığı algoritmik kapitalizmin⁶ sadece insani düşüncenin mekanikleştirilmesi olarak tanımlamanın eksik olacağını vurgulamaktadır. Parisi, özellikle hız ve zamanın parasal değerine vurgu yaparak, algoritmaların dijital otomasyon üzerine programlanarak hesaplamalı süreçleri insan yeteneğinin asla ulaşamayacağı bir düzeyde hızlandırdığını söylemektedir (ss. 125-126). Bu sebeple yapay zekâ araçlarını sadece üretim ve otomasyon süreçlerinde kullanılan teknik araçlar olarak düşünmemek gerekir.

Bahsedildiği üzere yapay zekâ sistemlerinin geliştirilmesi için gereken büyük veri setleri, yüksek işlem kapasiteli bilgi işlem gücü ve algoritmik kod yapılarının eş zamanlı uyumu, bu teknolojinin geliştirilmesini ve kontrolünü belirli sermaye yapılarının tekelinde toplamaktadır. Bu durum, uluslararası teknoloji şirketlerini yapay zekâ yarışında öne çıkarırken, diğer kullanıcıların bu sistemlere erişimini platform sahiplerinin izin ve kısıtlamalarına bağımlı kılmaktadır. Hali hazırda var olan teknolojik bağımlılığı derinleştiren bu yapılanma, tekno-feodal düzeni güçlendirmektedir.

⁶ Timothy Erik Ström' a (2022) göre, teknoloji ve kapitalizmin kesişimini açıklayan algoritmik kapitalizm, platform kapitalizmi, veri kapitalizmi gibi birçok terim, yerini artık dijital feodalizm, tekno-feodalizm gibi feodal sisteme atıfta bulunan kavramlara bırakmıştır. Bu kavramsal dönüşüm hem sol hem de sağ düşünce çevrelerinde, mevcut teknolojik gelişmelerin bir ilerleme değil, aksine feodalizme doğru bir gerileme olarak yorumlandığını göstermektedir.

Üretken Yapay Zekâ: Yeni Sömürü Biçimlerinin Anatomisi

2022 yılının sonlarına gelindiğinde “konuşmalar, hikayeler, görüntüler, videolar ve müzik dahil olmak üzere yeni içerik ve fikirler oluşturabilen bir yapay zekâ türü” (Amazon, 2024) olarak tanımlanan üretken yapay zekâ modellerinin bireysel kullanımlara açılması, yapay zekâ algoritmalarının ekonomik, kültürel ve toplumsal dinamikler üzerindeki etkisini farklı bir boyuta taşımıştır. Wong’un (2024) betimlemesi ile “sadece saniyeler içinde sözde orijinal içerik” olarak resim, metin, kod, ses içeriği üreten üretken yapay zekâ modellerinin günümüzdeki başarısını sağlamak için yaklaşık olarak 80 yıldır büyük teknoloji şirketleri, çeşitli bilimsel araştırmalar gerçekleştirmektedir. Ancak 2022 yılı itibari ile özellikle medyanın da bu alan üzerine odaklanan yoğun ilgisi bu teknolojinin popülerleşmesinde büyük rol oynamıştır (s. 1). Özellikle OpenAI şirketi tarafından piyasaya sürülen ChatGPT modelleri, sıradan insanın dahi yapay zekâ teknolojisine kolayca ulaşabilmesini sağlamıştır. Bu imkân, yapay zekâ teknolojisinin hem toplum içerisindeki popülaritesini arttırmış hem de büyük teknoloji şirketleri arasında var olan yapay zekâ yarışını farklı bir alana taşımıştır⁷. ChatGPT'nin elde ettiği başarı ve popülarlık⁸, Meta, Google gibi büyük teknoloji şirketlerini kendi üretken yapay zekâ modellerini geliştirmeye ve piyasaya sürmeye yöneltmiştir. Birkaç büyük teknoloji şirketinin mevcut pazar koşulları içerisinde var olan tekelleşmeyi daha da kuvvetlendirecek olan bu yarış, her ne kadar çıkar çatışması ve pazar hakimiyeti çerçevesince endişe verici bir düzeyde gerçekleşse de (Grill, 2024, s. 1838) netice itibari ile piyasaya sürülen farklı üretken yapay zekâ modelleri sayesinde sıradan insan gerçek hayatta eşzamanlı olarak yapay zekâ teknolojisini özellikle görsel ve işitsel içerik üretimi alanında deneyimleme imkanına kavuşmuştur. Bu sayede yapay zekâ özellikle rutin olmayan, zihin gücü ve sanatsal yaratıcılık gerektiren işlerde kullanılmaya başlanmıştır (Sætra, 2023, ss. 1-3).

Yapay zekâ teknolojisinin sıradan kullanıcılar tarafından yoğun kullanımı, bu alandaki yatırımların artmasına ve uluslararası rekabeti kızıştırmasına da

⁷ Şubat 2022 ile Haziran 2024 tarihleri arasında Google arama trendleri incelendiğinde, “üretken yapay zekâ” teriminin özellikle Haziran 2023 itibarıyla belirgin bir ivme kazandığı ve arama hacminde kayda değer bir artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Özellikle ChatGpt-4 modelinin Mart 2023 tarihinde piyasaya sürülmesinin bu artış üzerinde büyük bir etki yarattığı söylenebilir (Bianchi, 2024).

⁸ ChatGPT, 2022 yılının kasım ayında piyasaya sürülmesinden 5 gün sonra 1 milyon ve iki ay içinde 100 milyon kullanıcı sayısına ulaşmıştır. Bu oranlar ChatGPT'yi tarihin en hızlı büyüyen ikinci tüketici uygulaması konumuna getirmiştir (Bianchi, 2024).

sebebi olmuştur. Ancak yapay zekâ alanında gelişim göstermek, özellikle yüksek işlem gücüne sahip donanımsal altyapı gerektirdiğinden, ciddi bir sermaye yatırımı gerektirmektedir. Bu durum, yapay zekâ yarışını teknolojik bir rekabetten öte, GPU (*Grafik İşlem Birimi*) teknolojileri üzerinden yürütülen yeni bir küresel güç mücadelesine de dönüştürmüştür. Tekno-feodal yapı içerisinde oluşan teknolojik rekabet ortamında ise NVIDIA şirketi GPU pazarındaki hakimiyeti ile tekel konumuna yükselmiştir. Bu hakimiyet, şirketi birçok ulus devletten daha güçlü bir konuma getirmiş ve küresel yapay zekâ pazarı üzerinde devletler üstü bir otorite haline dönüştürmüştür (Williams, 2024). Birçok ülkenin NVIDIA'nın grafik işlem birimlerini stoklamaya yönelmesi, klasik devlet-şirket hiyerarşisinin tersine döndüğünü de göstermektedir. Bu durum, tam olarak tekno-feodal düzenin özünü yansıtmaktadır. Bu teknolojik hakimiyet mücadelesi⁹, dijital lordlar arasında küresel ölçekte bir ekonomik güç savaşına dönüşmüştür. Bu bağlamda, dijital çağın yeni lordları olarak konumlanan teknoloji şirketlerinin üretken yapay zekâ teknolojileri ekseninde kurduğu hakimiyet ilişkilerini ve pazar yapılanmasını detaylı olarak incelemek gerekmektedir.

Dijital Çağın Yeni Lordları: Üretken Yapay Zekâ ve Feodalist Yapılanma

2023 yılında dünya çapında 250 milyondan fazla insanın çeşitli yapay zekâ araçlarını kullandığı bilinmektedir. 2030 yılında bu sayının 700 milyonu aşması beklenmektedir (Statista, 2024). Yapay zekâ teknolojileri pazarı ise 2023'te yaklaşık olarak 200 milyar dolarlık bir hacme ulaşmıştır. 2022 yılı itibari ile geliştirilen ve piyasaya sürülen Midjourney, Dall-E ve NightCafe adlı görüntü oluşturma modellerinin elde ettiği başarı ve popülerite, yapay zekâ yatırımlarının özellikle üretken yapay zekâ modellerinin geliştirilmesi için kullanılmaya başlanmasına sebebiyet vermiştir (Thormundsson, 2024). Büyük teknoloji şirketlerinin yapay zekâ alanında yaptığı bu yatırımlar ve teşvikler Joel Kotkin ve Marshall Toplansky'nin (2023) belirttiği üzere batının dijital feodalleşmesini hızlandırarak ekonomik gücü yapay zekâ teknolojisini hâkim birkaç şirkette toplayacaktır. Çünkü internet teknolojisi bağımsız şirketlerin

⁹ Bu teknolojik hakimiyet mücadelesinin küresel dinamiklerinde 2025 yılının başında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Yapay zekâ teknolojileri üzerindeki Batı merkezli hegemonyaya yönelik ciddi bir meydan okuma olarak Çin merkezli DeepSeek şirketinin geliştirdiği açık kaynak kodlu yapay zekâ modeli kullanıma açılmıştır. OpenAI, ChatGPT platformu için sadece 2024 yılında 5 milyar dolar harcamıştır. DeepSeek modeli ise 5.6 milyon dolar gibi görece düşük bir maliyetle geliştirilmiş ve lokal olarak çalışabilecek şekilde açık kaynak olarak kullanıma sunulmuştur. Bu durum teknolojik hegemonyanın sorgulanmasına yol açmıştır (BBC, 2025; Jamali, 2025). Bu gelişmeler, tekno-feodal düzende açık kaynak teknolojilerinin alternatif bir güç olabileceğini gösterirken, aynı zamanda küresel teknolojik güç dengesinin Doğu'ya kayma potansiyelini de ortaya koymaktadır.

ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak yapay zekâ teknolojisi özellikle birkaç büyük teknoloji şirketi tarafından yönlendirilmektedir. Bu büyük teknoloji şirketlerinin start-up projelerine yapmış olduğu yatırımlar, yapay zekâ teknolojisinin var olan dijital hegemonya ve hiyerarşik düzen etrafında gelişmesine sebebiyet vermektedir. Bu süreçte özellikle toplamda yaklaşık 7 trilyon dolar piyasa değerine sahip olan ve dijital dünyanın dinamiklerini kontrol ederek yönlendiren Google, Amazon, Meta, Apple ve Microsoft'un yapay zekâ alanına yaptığı yatırımlar dikkat çekmektedir (Clement, 2024). Bu teknoloji devleri, üretken yapay zekâ teknolojilerine yönelik yatırımlarını hızla arttırmaktadır.

Üretken yapay zekâ modellerini eğitmek ve işletmek, yapay zekâ teknolojisinin doğası gereği büyük bilgi işlem gücü ve bulut alt yapısı gerektirmektedir. Analistlere göre GPT-3 gibi büyük bir dil modelini eğitmenin 4 milyon dolardan fazlaya mal olabileceği tahmin edilmektedir (Leswing, 2023). Google şirketine ait olan Gemini Ultra modelinin 191 milyon dolar, OpenAI'nin GPT-4 modelinin ise 78 milyon dolar eğitim maliyetlerinin olduğu tahmin edilmektedir (Stanford HAI, 2024, s. 63). Bu sebeple start-up aşamasındaki birçok yapay zekâ şirketi büyük teknoloji şirketleri ile ortaklık kurmayı tercih etmektedir. Örneğin, OpenAI şirketi tarafından oluşturulan GPT modellerinin geliştirilmesi ve sürdürülebilmesi için gerekli teknik altyapı desteği Microsoft ile yapılan bir dizi anlaşma ile sağlanmıştır. Bu anlaşma sayesinde iki şirket yapay zekâ üzerine yapmış olduğu çalışmalardan maksimum verim almayı hedefleyerek yapay zekâ yarışında ön plana çıkmaya çalışmıştır. Ayrıca bu modellerin geliştirilmesi, yüksek hesaplama gücü gerektirmektedir. Bu sebeple modeller ancak büyük teknoloji şirketleri veya bu teknoloji şirketlerinin desteklediği projeler sayesinde geliştirilebilmektedir (Microsoft, 2023).

2023'te yapay zekâ girişimlerine en çok yatırım yapan beş teknoloji şirketi ise Amazon, Google, Microsoft, NVIDIA ve Salesforce olmuştur. Amerika ise 328.548 milyar dolar ile yapay zekâ teknolojisine en çok yatırım yapan ülke konumundadır (Edgadelta, 2024). 2023 içerisinde, yapay zekâ start-up'larına ve projelerine toplam 27 milyar dolar tutarında finansman sağlanmıştır. Bu meblağın önemli bir kısmı, yaklaşık 18 milyar doları, sektörün önde gelen üç şirketi Amazon, Microsoft ve Google tarafından gerçekleştirilmiştir. En dikkat çekici üretken yapay zekâ yatırımı bahsedildiği üzere Microsoft'un OpenAI'ye yaptığı 10 milyar dolarlık yatırımı olmuştur. OpenAI'yi takiben, en yüksek fon desteği alan ikinci üretken yapay zekâ girişimi ise Anthropic olarak kayıtlara geçmiştir. Anthropic, e-ticaret devi Amazon'dan yaklaşık 4 milyar dolar

değerinde bir yatırım elde etmiştir (Hammond, 2023). Mevcut veriler ışığında, büyük teknoloji şirketlerinin dijital ekosistem üzerindeki hegemonik konumunun yapay zekâ teknolojileri bağlamında sürdürüldüğü gözlemlenmektedir.

Üretken yapay zekâ teknolojileri alanında gerçekleştirilen yenilikçi girişimler, büyük teknoloji şirketleri tarafından finansal ve teknik destek sağlama argümanı ile kendi kurumsal yapılarına entegre edilmektedir. Bu süreç, sektördeki oligopol yapılanmayı güçlendirmekte ve teknolojik inovasyonun merkezileşmesine yol açmaktadır. Üretken yapay zekâ pazarı küresel ölçekte 2023 yılında 17,65 milyar dolar, 2024 yılında ise yaklaşık 25 milyar dolar büyüklüğe ulaşmıştır. Bu pazarın lideri ise Kuzey Amerika kıtasıdır (Precedence Research, 2024). Bu veriler dahi üretken yapay zekâ pazarının Amerika'da konumlanmış büyük teknoloji devleri tarafından yönlendirildiğini göstermektedir.

Medya ve eğlence sektörü özelinde ise küresel ölçekte 2023 yılında yapay zekâ pazarının büyüklüğü 15,11 milyar dolar olarak ölçülmüştür. Bu pazarın özellikle 2032 yılında 121 milyar dolar büyüklüğe ulaşması beklenmektedir. Sektörde yapay zekâ pazarının büyümesinin temel itici güçleri ise şu şekilde sıralanabilir: içeriklerin kişiselleştirilmesi, yüksek çözünürlüklü grafik üretimi, görsel efekt (VFX) uygulamalarının yaygınlaşması ve artırılmış gerçeklik (AR) ile sanal gerçeklik (VR) teknolojilerinin prodüksiyon süreçlerine entegrasyonu. Yapılan araştırmalar, özellikle bu alanlarda yapay zekâ araçlarının kullanımının giderek arttığını göstermektedir. (Straits, 2024). Sadece üretken yapay zekâ araçları ile görüntü üretimi bölümünde ise pazarın 2030 yılına kadar 917 milyon dolar büyüklüğe ulaşması beklenmektedir (Leonardo.ai, 2024). Özellikle içerik üretimi konusunda üretken yapay zekâ araçlarının kullanıcı sayısı ve piyasa değerleri incelendiğinde ise bu şirketlerin abonelik sistemi üzerinden önemli gelirler elde ettiği görülmektedir. Örneğin 2022 yılının temmuz ayında kurulan görsel üretim platformu olan Midjourney, ilk yılında 50 milyon dolar gelir elde ederken, 2024 yılı için toplamda 300 milyon dolar gelir elde etmesi beklenmektedir. Özellikle Midjourney'in gelirini elde ettiği birincil kaynak ise üyelik sistemidir (GilPress, 2024). Midjourney platformunu sadece 2024 yılının mart ayında 24,7 milyon kişi ziyaret etmiştir. Popüler görüntü oluşturma platformlarından Leonardo AI ise aynı dönemde 13,6 milyon, üretken yapay zekâ ile video oluşturmaya imkân tanıyan Runway platformunu ise 9 milyon kişi ziyaret etmiştir (Liu ve Wang, 2024, s. 12). Leonardo AI, kullanıcılarına hem ücretsiz (sınırlı sayıda üretim) hem de çeşitli ücretli planlar

sunmaktadır¹⁰. 2022 yılının sonlarında kurulan Leonardo AI, aylık 190 milyondan fazla aktif kullanıcıya sahip olan ve 26 milyar dolar değerindeki görsel düzenleme platformu Canva tarafından 2024 senesi içerisinde açıklanmayan bir değer ile satın alınmıştır. Bu satın alma Canva gibi büyük şirketlerin üretken yapay zekâ teknolojilerine olan ilgisini ve bu alandaki stratejik yatırımlarını göstermesi açısından önemlidir. Böylelikle Canva gibi şirketler pazardaki konumunu sağlamlaştırmayı hedeflerken üretken yapay zekâ pazarında tekelleşmenin de giderek artacağı görülmektedir (Fink, 2024). Benzer şekilde, OpenAI şirketinin sahibi olduğu Sora platformu, metin komutları ile sinematik video oluşturma kapasitesine sahip bir üretken yapay zekâ modeli olarak, pazardaki rekabeti yeni bir boyuta taşımıştır. Bu gelişme, üretken yapay zekâ teknolojilerinin sinema sektörü içerisindeki dönüştürücü etkisini hızlandırırken, OpenAI'nin pazar hakimiyetini de güçlendirmektedir. Böylece üretken yapay zekâ teknolojileri alanındaki tekelleşme eğilimi, görsel üretimden video üretime doğru genişleyerek devam etmektedir.

Üretken yapay zekâ alanında, özellikle görsel üretim süreçlerinde, birçok yeni model ve platform ardı ardına pazara girmekte veya mevcut platformlar bu teknolojiyi kendi sistemlerine entegre ederek rekabet güçlerini korumaya çalışmaktadır. Bu platformların çoğu, ücretsiz kullanımda sınırlı üretim hakkı tanıyarak ve tam kapasiteye erişimi ücretli abonelik sistemine bağlayarak çift yönlü bir gelir modeli oluşturmaktadır. Bu yapılanma, bir yandan kullanıcıların platform bağımlılığını derinleştirirken, diğer yandan sosyal medya platformlarında gözlemlenen dijital emek kavramının yeni bir boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Kullanıcıların ürettikleri içerikler ve girdikleri komutlar (İng. *prompts*) platformların veri havuzlarını beslerken, aynı zamanda abonelik sistemi üzerinden ekonomik değer yaratılmaktadır. Bu durum, tekno-feodal yapıda sıradan kullanıcının hem dijital emeğinin hem de ekonomik kaynaklarının eşzamanlı sömürüsüne işaret etmektedir. Bu sebeple, üretken yapay zekâ teknolojisinin gelişimi ve abonelik sistemi üzerinden kurulan ekonomik bağımlılık ilişkileri detaylı olarak incelenmelidir.

Üretken yapay zekâ teknolojisi ve Abonelik Sistemi

Üretken yapay zekâ teknolojilerinin gelişimi ve uygulanması, birkaç kritik faktöre dayanmaktadır. Bu faktörler arasında yüksek performanslı hesaplama gücü, geniş ölçekli veri setleri ve algoritmik kod yapıları ön plana çıkmaktadır. Bu temel bileşenlerin edinilmesi ve etkin kullanımı, kayda değer finansal ve

¹⁰ Midjourney temel planı aylık 10, Mega Plan 120 dolardır. Leonardo AI'nin en üst abonelik paketi yıllık 576 dolardır. Ayrıca Leonardo AI, görüntü üretimlerinde belirli token ücretleri almaktadır.

teknolojik kaynaklar gerektirmektedir. Mevcut pazar dinamikleri incelendiğinde, Google, Meta ve Amazon gibi teknoloji devlerinin, dijital altyapı ve veri birikimlerini kullanarak üretken yapay zekâ modellerinin geliştirilmesinde öncü rol oynadıkları gözlemlenmektedir. Bu durum, yeni yatırımcılar veya girişimler için rekabetçi modelleri geliştirme ve piyasaya sürme sürecini neredeyse imkânsız hale getirmekte ve platformlarının geliştirilmesi ve uygulanması aşamalarında belirgin bir rekabet gücü dengesizliği yaratmaktadır. Bununla birlikte, bazı büyük teknoloji firmaları, önceden eğitilmiş modellerini sınırlı bir kapsamda açık erişime sunarak, araştırmacıların ve küçük ölçekli yapılanmaların bu teknolojileri kullanmasına olanak tanımaktadır. Bu olgunun, yapay zekâ ekosisteminde bir tür *teknolojik feodalizm* veya *AI oligopolisi* oluşturduğu öne sürülmektedir (Clark, 2018; Daly, 2018; García, 2024, s. 2; Mazzucato, 2019). Bu bağlamda, kurumsal altyapı eksikliği yaşayan çoğunlukla ulusal ölçekli şirketler, üretken yapay zekâ teknolojilerini veya otomasyonel düzeydeki yapay zekâ uygulamalarını kullanabilmek için söz konusu teknoloji devlerinin veri havuzlarına ve bulut sistemlerine entegre olmak durumunda kalmaktadır. Bu durumun somut örneklerinden biri, OpenAI şirketinin yapay zekâ modeli ChatGPT ile uluslararası haber ajansı The Associated Press (AP) arasında gerçekleşen işbirliğidir (Ögüç, 2023). Küresel ölçekte benzer örneklerin yaygınlaşması, yapay zekâ teknolojileri üzerine çalışmalar yürütmek isteyen şirketlerin, bahsi geçen teknoloji devleriyle işbirliği yapma zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

Medya kuruluşları ve yapım şirketleri yapay zekâ teknolojisini sıfırdan geliştirebilecek yatırım kapasitesine sahip olmadıklarından, büyük teknoloji şirketlerinin geliştirdiği yapay zekâ sistemlerine bağımlı hale gelmektedir. Bu durum, medya ve sinema sektöründeki yapay zekâ pazarının oligopolistik bir yapıya dönüşmesine zemin hazırlamaktadır. Çünkü teknoloji şirketleri hali hazırda geliştirdikleri yapay zekâ hizmetlerini ve bulut servislerini belirli ücretler karşılığında medya kuruluşlarına ve yapım şirketlerine kiralama modeli üzerinden sunmaktadır. Bu ekonomik model, şirketlerin teknoloji devlerine olan bağımlılığını artırırken, aynı zamanda kendi özerk yapay zekâ teknolojilerini geliştirme potansiyellerini de sınırlandırmaktadır (Kapir, 2022, s. 218). Bu teknolojik dönüşüm süreci, kurumsal düzeydeki bağımlılığın ötesinde, bireysel¹¹ medya üretim pratiklerinde de yapay zekâ platformlarına

¹¹ Amerika da sosyal medya hesaplarından paylaşılan görüntülerin %71'i çeşitli yapay zekâ araçları tarafından üretilen görsellerdir (Capgemini Research Institute, 2023, s. 15; Leonardo.ai, 2024). Aynı şekilde yine Amerika da içerik üreticilerinin beşte birinden fazlasının içeriklerini düzenlemek ve görüntü oluşturmak için çeşitli yapay zekâ araçlarını kullanmaktadır (Leonardo.ai, 2024).

yönelik sistematik bir bağımlılık oluşturmaktadır¹². Sektörün hız ve otomasyon odaklı yaklaşımları, üretken yapay zekâ platformlarının iş akışlarına entegrasyonunu hızlandırmıştır. Bu entegrasyon süreci iki boyutta gerçekleşmektedir: Birincisi, kuruluşların çalışanlarına kurumsal abonelikler yoluyla bu platformlara erişim sağlaması; ikincisi ise bireysel sinematik üretim süreçlerinde üretken yapay zekâ platformlarının yaygın kullanımı. Bu paradigma değişimi, sektördeki hâlihazırda var olan Adobe Premiere, DaVinci Resolve gibi uluslararası içerik düzenleme platformlarına olan geleneksel bağımlılık ilişkisini dönüştürmekte ve bu bağımlılığı üretken yapay zekâ platformlarına kaydırmaktadır. Bu süreçte içeriksel üretim, yapay zekânın sunduğu hız ve otomasyon kapasitesi ile köklü bir değişime uğramakta, özellikle sanatsal üretim süreçlerinde belirgin bir otomasyonlaşma eğilimi gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, çeşitli medya içeriği (ses, müzik, senaryo, grafik, görüntü, animasyon vb.) üretimi için özelleştirilmiş üretken yapay zekâ platformları, içerik üretim süreçlerini tamamen farklı dijital platformlara bağımlı hale getirmektedir. İçerik üreticileri, hız, üretkenlik ve kolaylık parametreleri çerçevesinde bu platformları kullanmaya yönelmektedir. Ancak her platformun spesifik kullanım alanları ve farklılaşan işlevsel özellikleri, içerik üreticilerini birçok farklı platform kullanımına sevk etmektedir. Bu çoklu platform kullanım zorunluluğu, her bir yazılım için ayrı abonelik ücreti gerektirmektedir. Söz konusu durum, yapay zekâ platformlarına olan bağımlılığı derinleştirirken, piyasaya büyük teknoloji şirketleri tarafından sürülen yapay zekâ platformlarının abonelik modeli üzerinden kayda değer gelirler elde etmesini de sağlamaktadır. Bu model, teknoloji şirketlerinin sektör üzerindeki hegemonik kontrolünü pekiştirmekte ve bir bağımlılık döngüsünü hem bireysel kullanıcı hem de kurumsal kullanıcı düzeyinde arttırmaktadır. Kocabay Şener'in (2024) de belirttiği gibi, özellikle medya kuruluşlarının ve yapım şirketlerinin yapay zekâ teknolojilerini kullanma sürecinde karşılaştığı temel sorun, büyük teknoloji şirketlerine artan bağımlılıktır (s. 109).

Yapay zekâ ilişkisi içerisinde platform bağımlılığının ekonomik boyutlarını inceleyen çalışmalar görece az olsa da bu çalışmalarda özellikle yapay zekâ araçlarının kullanıcılar üzerinde oluşturduğu finansal yüke dikkat çekilmektedir. Örneğin Hassan ve Aziz (2025) tarafından yapay zekâ tabanlı

¹² Sektörde faaliyet gösteren büyük işletmelerin %53'ü hali hazırda yapay zekâ ile görsel üretim alanında bu teknolojiye uyum sağlamaya çalıştıklarını belirtmiştir. (Leonardo.ai, 2024). Ayrıca Amerika'da pazarlamacıların %39' u sosyal medya görüntüleri oluşturmak için ve %36'sı web sitesinde yer alacak görüntüleri oluşturmak için üretken yapay zekâ araçlarını kullandığını belirtmiştir. Özellikle bu kullanımların amacı yapılan araştırmalara göre daha hızlı bir şekilde görüntü oluşturmaktır (Statista, 2024b).

çizgi roman (AICS) oluşturma platformlarının abonelik modellerini, fiyatlandırma stratejilerini ve kullanıcı memnuniyetini incelemek amacıyla yürütülen araştırmada kullanıcıların, bu araçların fiyatlandırma ve abonelik maliyetleri konusunda sıklıkla rahatsızlık duyduğu tespit edilmiştir. Ayrıca kullanıcıların özellikle yüksek abonelik ücretleri ve kredi tabanlı ödeme sistemlerinin (token) yarattığı belirsizliklerden memnuniyetsiz oldukları da bulgulanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre bu memnuniyetsizlik, özellikle freemium modellerin ücretli hizmetlere geçişinde belirginleşmektedir. Kullanıcılar tam işlevselliğe erişmek için yüksek ücretlerle karşılaştıklarında platformları terk etmeyi tercih etmektedir (ss. 98-101). Görüldüğü üzere üretken yapay zekâ araçları her ne kadar çeşitli medya içeriklerinin üretimini hızlandırması ve kolaylaştırması aşamasında kullanıcılara çeşitli imkânlar tanısa da, bu platformların yüksek abonelik ücretleri bağımsız içerik üreticileri için en büyük engeldir. Dünya çapında internet erişimi üzerinde bile hala var olan eşitsizlikler düşünüldüğünde, ayrıca bu platformların dolar bazlı ücretlendirilmesi göz önüne alındığında, var olan eşitsizliklerin yapay zekâ teknolojileri ile daha da derinleşeceği söylenebilir. Bununla beraber, bir üretim gerçekleştirebilmek için çoklu platform üyeliği zorunluluğu ise bu eşitsizlikleri daha da katılaştırmaktadır.

Sonuç olarak, yapay zekâ araçlarının sağladığı otomasyon ve hız göz önünde bulundurulduğunda içerik üreticileri, görüntü ve ses gibi içeriksel üretim aşamalarında yapay zekâ araçlarını/platformlarını kullanmak zorunda kalmaktadır. Kısacası içerik üretimi, dağıtımı ve gösterimi, yapay zekâ platformlarına giderek bağımlı hale gelmektedir. Berlinsk, Morales ve Sponem'un (2024) bahsettiği üzere üretken yapay zekâ teknolojileri, gücü merkezileştirme ve bilgiyi standartlaştırma eğilimi göstermekte ve kullanıcı emeğini de sömürerek yeni bir dijital hegemonya kurmaktadır. Yedekci'nin de (2020) belirttiği gibi sanatsal ve yaratıcı bir faaliyet olarak sinemasal üretim, 20. yüzyılın başlarından bu yana pazar mekanizmaları ile yakın bir ilişki içerisinde. Film üretiminin yeni teknolojilere doğrudan bağımlılığı ise sinemasal üretimi diğer sanatsal üretimlerden ayırmaktadır (s. 383). Bu tarihsel perspektiften bakıldığında, üretken yapay zekâ platformlarına olan bağımlılık, sürecin bir devamı gibi görünse de tekno-feodal yapılanma bu bağımlılığı yeni bir boyuta taşımıştır. Artık bağımlılık sadece teknolojik araçlara değil, bu araçları geliştiren ve kontrol eden şirketlere de yönelmiştir. Ayrıca üretken yapay zekâ teknolojileri, sinematik üretimin kolektif yapısını da dönüştürerek, set ortamındaki kolektif emeği ekran başında gerçekleştirilen bireysel üretime indirgemektedir. Bu radikal dönüşüm sebebiyle, üretken

yapay zekâ ve sanatsal üretim ilişkisinin tekno-feodal perspektiften detaylı bir şekilde incelenmesi de gerekmektedir.

Üretken yapay zekâ ve Sanatsal Üretim

Üretken yapay zekâ teknolojilerinin ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, bilgi ve sanatsal üretim sürecini hız, miktar ve nitelik olarak radikal bir şekilde dönüştürmeye başlamıştır. Bu teknolojiler, kullanıcıların kolaylıkla yeni içerikler oluşturabilmesini sağlayarak, geleneksel anlamda sanatsal üretim paradigmalarını tekrardan şekillendirmiştir (Woodruff, ve diğerleri, 2024, ss. 2-3). Bununla beraber üretken yapay zekâ teknolojilerinin yaygınlaşması, yaratıcı üretim süreçlerine çeşitli alanlarda amatör katılımı da artırmıştır. Amigud'un (2024) betimlemesiyle üretken yapay zekâ teknolojileri "herkesin yazar, web tasarımcısı, müzik bestecisi, illüstratör veya mimar olmasını sağlamış" (s. 11) ve bireylerin sanatsal anlamda minimal eğitim veya özel yetenek gerektirmeden içerik üretmelerine olanak sağlamıştır¹³. Bu gelişme, emek süreçlerinin ve yeteneğe dayalı üretkenliğin değersizleşmesi gibi sonuçlar da doğurmuştur. Basit sayılabilecek komutlar aracılığıyla hızlı bir şekilde elde edilen çıktılar, yaratıcı emek sürecini hızlandırmış; zaman ve deneyimin değer kattığı yaratıcı üretim süreçlerinin önemini görece azaltmıştır. Dahası, yapay zekâ tarafından üretilen içeriklerin kalitesi ve çeşitliliği, uzun süreli eğitim ve pratik gerektiren insani yeteneklerin benzersizliğini tehdit etmektedir. Özellikle bu değişim kolektif bir üretim süreci olan sinemasal ürünlerin oluşturulma sürecini de etkilemektedir. Yönetmen, oyuncu, teknik ekip ve kurgu gibi çok sayıda uzmanın kolektif emeğini gerektiren sinemasal üretim süreçleri, üretken yapay zekâ araçları/platformları sayesinde bireysel kullanıcıların metin komutlarıyla sürdürebileceği bir sürece dönüşmektedir. Somut bir örnek üzerinden bu dönüşümü incelemek gerekirse, sinemasal üretimin kolektif yapısındaki değişim, yapay zekâ araçları ile üretilen filmlere yönelik film festivallerinin artışında da görülmektedir. Türkiye'de 2024 yılı içerisinde sadece yapay zekâ araçları ile üretilen filmlerin yarıştığı bir film festivali (AİTFF) düzenlenmiş ve iki film festivali de yapay zekâ kategorisi açarak bu teknoloji ile üretilen filmleri değerlendirmeye almıştır.¹⁴ Bu festivallerde yarışan filmlerin künyeleri incelendiğinde, geleneksel film üretiminin aksine, sınırlı sayıda ekip üyesiyle

¹³ Bu görüşe karşı olarak gelecekte, yapay zekanın prodüksiyon, post prodüksiyon alanlarında sanatsal üretim aşamasında birer işbirlikçi asistan olarak çok daha yaygın bir şekilde kullanılacağı da öngörülmektedir (Anantrasirichai ve Bull, 2022, s. 639).

¹⁴ 2024 yılı içerisinde Türkiye'de düzenlenen film festivalleri hakkında daha detaylı bilgi için Hayri Çölaşan tarafından hazırlanan *Sinema Yıllığı* incelenebilir. Bkz. https://www.academia.edu/127208841/Turkish_Cinema_2024

bilgisayar başında gerçekleştirilen yapımlar olduğu görülmektedir. Ancak bu dönüşümün geçici bir aşama olduğu da öngörülebilir. Gelecekte, mevcut uzmanlık alanlarının yapay zekâ odaklı yeni formlara evrilmesi de söz konusudur. Bu yapısal dönüşüm, geleneksel sinema üretim pratiklerinin yapay zekâ teknolojileriyle entegrasyonu sonucunda, sektörde yeni hibrit uzmanlık alanlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilir.

Nitekim bu teknolojiler, geleneksel film yapım paradigmasını derinden sarsarak karmaşık sinematik unsurların üretimini kolaylaştırmıştır. Özellikle, yapay zekâ destekli görsel efekt üretimi post-prodüksiyon süresini kısaltırken, geleneksel VFX sanatçıların rolünü yeniden tanımlamaktadır. Ayrıca bu durum, film endüstrisinde istihdam yapısını ve endüstri çalışanlarının beceri gereksinimlerini değiştirmekte ve bazı uzmanlık alanlarının önemini azaltmaktadır. Özellikle film endüstrisinin kâr odaklı işleyen yapısı göz önünde bulundurulduğunda, film üretim süreçlerinde yaşanan teknolojik dönüşüm, düşük bütçeli prodüksiyonlar ve bağımsız içerik üreticileri için yeni olanaklar sunma potansiyeli de taşımaktadır (Bender, 2024, s. 9). Ancak buna karşın, büyük ölçekli prodüksiyon şirketlerinin bu teknolojileri öncelikli olarak ekonomik katma değer yaratma amacıyla kullanacakları da öngörülmektedir.

Üretken yapay zekâ araçlarının özellikle film endüstrisindeki bireysel ve kurumsal ölçekteki kullanımı emek yoğun bir süreç gerektiren sinemasal üretim süreçlerinde emeğin otomasyonuna ve bu sebeple film endüstrisi için bir üretim enflasyonuna da sebebiyet vermesi beklenmektedir. Örneğin yapay zekâ araçları tarafından her gün yaklaşık olarak 34 milyon yeni görüntü oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Öyle ki ortalama olarak sadece Midjourney platformu üzerinden her 30 saniyede bir görüntü oluşturulmaktadır (Sukhanova, 2024). Bu gelişme, özellikle amatör ve bağımsız film yapımcıları için yüksek prodüksiyon maliyetlerini ve özel efekt üretiminde karşılaşılan finansal zorlukları aşmada önemli bir çözüm potansiyeli sunmaktadır. Bununla birlikte bahsedildiği üzere, görsel üretimindeki bu erişilebilirlik ve kolaylaşma, sanatsal sinematik üretimde bir enflasyonist etkiye yol açma potansiyeli taşımakta ve ayrıca film üreticilerinin yapay zekâ platformlarına olan bağımlılığını arttırmaktadır. Söz konusu üretim enflasyonu, içerik kalitesi ve özgünlük açısından film endüstrisini etkileyebilecek önemli bir faktör olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç

Yapay zekâ teknolojisinin geliştirilmesinde ve uygulanmasında temel motivasyon finansal işletmelerin kâr maksimizasyonuna yönelik iş akışlarını optimize etme ve otomasyonlaştırma hedefidir. Algoritmaların büyük oranda veri işleme, otomasyon ve analiz araçları olarak şirketler tarafından bu kullanımı; üretken yapay zekâ araçları sayesinde algoritmaları, artık yaratıcı üretim süreçlerinin de baş aktörü haline getirmiştir. Bu teknolojik dönüşüm, aynı zamanda yeni bir ekonomik ve sosyal düzen olan tekno-feodalizmin de altyapısını oluşturarak temellerini güçlendirmektedir.

Yapay zekâ araçlarının mülkiyeti, kullanımı, geliştirilmesi, kullanım alanları, kullanım izinleri, elde edilen verilerin işlenmesi ve bu araçların kısıtlamaları gibi tüm yetkinlikler tekno-feodal çağın lordlarının kontrolünde toplanmaktadır. Hali hazırda yapay zekâ araçlarının geliştirilmesi için en büyük yatırımları yapan da yine bu şirketlerdir. Bu araçların geliştirilmesi ve kullanılması, tıpkı sanayi devrimlerinde olduğu gibi üretimi otomasyonlaştırmaktadır. Ancak buradaki temel fark, zihin emeği ve sanatsal üretim süreci de dahil olmak üzere tüm süreçlerin otomasyonlaştırılarak hızlandırılmasıdır. Bu durum, tekno-feodal sistemin gücünü daha da artırmaktadır.

Çalışmanın odak noktasını oluşturan sinema sektöründe üretken yapay zekâ araçlarının kullanımı incelendiğinde ise tekno-feodal yapılanmanın özellikleri veriler ışığında belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Öncelikle belirtmek gerekir ki sinema endüstrisi, tarihsel süreç içerisinde teknolojik gelişmelere her zaman bağımlı olmuş ve bu gelişmeleri en hızlı benimseyen sektörlerin başında gelmiştir. Ekseriyetle görsel üretim aşamasında ise var olan teknolojik bağımlılık, dijital dönemde çok daha derinleşmiştir. Dijitalleşme ile başlayan bu süreçte, sektörde üretim yapabilmek için teknolojiye erişim imkânı kritik önem kazanmıştır. Ancak yapay zekâ araçları vasıtasıyla sektörün teknoloji ile kurduğu bağ farklı bir evreye geçmiş ve teknolojiye erişim çok daha stratejik bir öneme sahip olmuştur.

Bu dönemde teknolojiye erişim, beraberinde teknolojik bağımlılığı da kuvvetlendirmiştir. Dahası, geçmişte var olan teknolojik gereksinim bağımlılığı, günümüzde bu teknolojiyi üreten şirketlere de doğrudan bağımlılığa dönüşmüştür. Sektör, arşiv dosyalarının tutulması, kurgu yapabilme, çeşitli görsel efektlerin üretimi gibi temel işlevler için bile çeşitli yazılımlara ihtiyaç duymaya başlamıştır. Bu durum, üretimin hızlanması ve dijitalleşmenin

getirdiği gereksinimler nedeniyle sektörde faaliyet gösteren tüm birimleri söz konusu yazılımları kullanmaya mecbur bırakmıştır. Sektörde faaliyet gösteren işletmeler, teknolojinin geliştirilme aşamasında ortaya çıkan yüksek maliyet ve sermaye gereksinimini karşılayamamaları, nitelikli uzman personel ihtiyacını sağlayamamaları sebebiyle teknoloji geliştiren veya bu teknolojiye yatırım yapabilen şirketler konumuna erişememişlerdir. Bu sebeple söz konusu işletmeler, büyük teknoloji devlerinin geliştirdiği yazılımları kullanan son kullanıcı pozisyonunda kalmışlardır. Ayrıca yapay zekâ araçlarının sağladığı ve sanatsal üretimi otomasyonlaştırarak hızlandıran özellikleri kâr maksimizasyonu hedefleyen uluslararası yapım şirketlerini bu araçları kullanmaya yöneltmektedir. Ancak bu yönelim, sektörün teknoloji şirketlerine olan bağımlılığını sistematik bir bağımlılığa dönüştürerek zorunlu hale getirmiştir.

Bununla beraber üretken yapay zekâ araçları da sanatsal düzeyde yeni üretim biçimlerini ortaya çıkarmış, özellikle sanatsal değer üretiminin doğasını dönüştürmüş ve sinemasal içerik üretiminde var olan dijital gereksinim bağımlılığını da hız ve otomasyon mantığı çerçevesinde artırmıştır. Bu bağımlılık ilişkisi de tıpkı feodal düzendeki toprak sahipleri ve serfler arasındaki ilişkiye benzer şekilde yapılanmaktadır. Nasıl ki feodal dönemde üretim yapabilmek için toprak sahiplerinin iznine ve belirlediği kurallara tabi olmak gerekiyorsa, günümüzde de sinema sektöründe içerik üretebilmek için teknoloji şirketlerinin sunduğu platformlara, belirlediği kurallara ve ücretlendirme politikalarına tabi olmak gerekmektedir. Bu bağlamda üretken yapay zekâ teknolojisinin, yaratıcı tasarım ve zihin emek süreçlerine uyum sağlayarak verimlilik çatısı altında gizlenen yeni karmaşık sömürü biçimlerinin ortaya çıkmasına sebep verdiği de söylenebilir.

Sektörde faaliyet gösteren yapımcılar ise hız ve üretkenlik artışı sayesinde üretim maliyetlerini düşürerek kâr marjlarını yükseltmektedir. Sıradan kullanıcı da belki de hiçbir zaman maddi olarak karşılayamayacağı bir sinemasal üretim imkanına kavuşmaktadır. Ancak bu görünürdeki karşılıklı fayda durumu, aslında teknoloji devlerinin mutlak hakimiyetini ve maksimum kâr elde etme sürecini gizleyen bir perde işlevi de görmektedir. Çünkü sektörün tüm bileşenleri için sağlanan bu görece faydalar, teknoloji şirketlerinin kurduğu yeni sömürü düzenini ve dijital tekelleşme sürecini görünmez kılmaktadır. Özellikle medya ve sinema sektörü özelinde bu tekelleşme, bir sanatsal üretim aracı olarak kullanılan üretken yapay zekâ araçlarının mutlak kontrolünün dijital lordların elinde olması sebebiyle daha da derinleşmektedir.

Ek olarak belirtmek gerekirse, üretken yapay zekâ teknolojileri özellikle sinema sektöründe yeni bir dönüşümü daha tetiklemektedir. Bu dönüşümün en belirgin özelliği, sinemasal üretimin kolektif yapısının değişimidir. Üretken yapay zekâ araçları sinemasal üretimin kolektif sürecini bireyselleştirmektedir. Benzer şekilde, birçok set çalışanının ortaklaşa emeğiyle gerçekleştirilen profesyonel reklam ve klip çekimleri de günümüzde artık masa başında tamamlanabilen bir üretim sürecine dönüşmüştür. Ekran başı bir sürece evrilen sinemasal içerik üretimi hakkında daha detaylı akademik çalışmaların yapılması ve bu dönüşümün betimlenmesi gereklilik haline gelmiştir.

Son olarak belirtmek gerekir ki, içerik üretimi açısından hız ve otomasyon sürecine ayak uydurmak zorunda kalan üreticiler mecburen bu platformlara uyum sağlamak, abone olmak, hizmet satın almak durumunda kalmaktadır. Genel çerçevede bu hızlanma süreci ve sanatsal üretimin kolaylaşması, görece maliyetlerin düşmesiyle birlikte sıradan kullanıcının dahi sinematik görüntü üretimine erişimini mümkün kılmıştır. Ancak tekno-feodal düzen çerçevesi içerisinde değerlendirildiğinde, medya ve sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinde, dijital dünyaya hâkim olan birkaç uluslararası teknoloji şirketinin hali hazırda var olan kontrolünün giderek güçleneceği öngörülmektedir. Şu anda görece fazla olan üretken yapay zekâ araçları ve platformlarının, yakın gelecekte bu büyük teknoloji şirketlerinin kontrolü altında toplanarak daha da merkezileşeceği ve böylece platform tekelleşmesinin güçleneceği söylenebilir.

Yapay zekâ teknolojilerinin kazandığı popülerlik çerçevesinde, dikkatten kaçan en önemli nokta, bu teknolojileri geliştiren ve piyasaya sunum ile kullanım izinlerini belirleyen şirketlerin tekel yapılanmasıdır. Şüphesiz yapay zekâ, sıradan kullanıcıya birçok avantaj sunmuştur; ancak esas avantaj ve maddi gelir ile dijital dünyanın kontrolü uluslararası teknoloji şirketlerinin elinde toplanmaktadır. Akademik alanda da yapay zekâ araçlarının bu ekonomik yapılanmasına daha fazla dikkat edilmeli ve eleştirel düşünce yapısı korunmalıdır. Bu bağlamda, yapay zekâ teknolojilerinin sunduğu yeni olanaklar ve dönüşümler incelenirken, eleştirel perspektifin korunması ve ekonomik yapılanmanın görünmeyen yönlerinin açığa çıkarılması büyük önem taşımaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, makalenin değerlendirilmesi ve geliştirilmesi sürecinde görüş ve önerileriyle katkı sunan hakemlere ve dergi editörlerine içtenlikle teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Çalışmanın tüm süreçleri yazar tarafından gerçekleştirilmiştir. Yazar makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Yazar ilgili çalışmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmanın telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edildiği ve çalışmadan yararlanan kaynakların bibliyografyada belirtildiği beyan edilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin akademik içerik üretimi (literatür taraması, analiz, bulgular, sonuç ve özet yazımı vb.) süreçlerinde herhangi bir yapay zekâ aracı kullanmadığını beyan eder. Büyük dil modeli (LLM) yapay zekâ araçları olan Claude ve ChatGPT araçlarını ise yalnızca tamamlanan metnin dil bilgisi ve gramer yapısı kontrolü, yazım ve imla denetimi ile kaynakça formatı düzenlemesi gibi teknik düzeltme amaçları için kullanılmıştır.

Kaynakça

- Acemoğlu, D. ve Restrepo, P. (2018). The race between man and machine: Implications of technology for growth, factor shares, and employment. *American Economic Review*, VI(108), ss. 1488–1542.
- Aksoy, S. (2018). Sermaye birikimi, teknoloji ve uluslararasılaşma olgularını Endüstri 4.0 döneminde yeniden düşünmek. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23(Özel Sayı), ss. 1697-1706.
- Alemdar, A. A. (2024, Temmuz 25). *Tekno-feodalizmin politik ekonomik eleştirisi*. Kompleks. Erişim tarihi: 24.11.2024. <https://kompleks.org/fasikul/teknofeodalizm/bolum-2/teknofeodalizmin-politik-ekonomi-elestirisi/>
- Amazon. (2024). *Üretici yapay zekâ nedir?* Erişim tarihi: 15.08.2024. <https://aws.amazon.com/tr/what-is/generative-ai/>
- Amigud, A. (2024). Generative AI, the creative industries, and human work. *Philosophy & Technology*, 37(49), ss. 1-20.
- Anantrasirichai, N. ve Bull, D. (2022). Artificial intelligence in the creative industries: A review. *Artificial Intelligence Review*, 55, ss. 589-656.

- Aquarius Project. (1971). *Revolutionary engineering: Towards a 'counter-technology'*. Erişim tarihi: 11.11.2024. <https://www.sense-of-rebellion.com/text/revolutionary-engineering>
- Atabek, Ü. (2020). *Tarihten geleceğe iletişim teknolojileri*. Siyasal Kitabevi.
- Bakın, A. (2022). *Teknoloji, toplum, sermaye ilişkisi açısından dijital emek üzerine inceleme* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- BBC. (2025, Şubat 4). *DeepSeek: The Chinese AI app that has the world talking*. Erişim tarihi: 12.02.2025. <https://www.bbc.com/news/articles/c5yv5976z9po>
- Bender, S. (2024). Generative-AI, the media industries, and the disappearance of human creative labour. *Media Practice and Education*, ss. 1-18.
- Berlinski, E., Morales, J. ve Sponem, S. (2024). Artificial imaginaries: Generative AIs as an advanced form of capitalism. *Critical Perspectives on Accounting*, 99, ss. 1-15.
- Bianchi, T. (2024, Temmuz 19). *AI-powered online search - Statistics & facts*. Statista. Erişim tarihi: 29.08.2024. <https://www.statista.com/topics/10825/ai-powered-online-search/>
- Bianchi, T. (2024, Haziran 5). *Global weekly interest in generative AI on Google searches 2022-2024*. Statista. Erişim tarihi: 19.08.2024.
- Capgemini Research Institute. (2023). *Why consumers love generative AI*. Capgemini.
- Clark, J. (2018, Ekim 22). *Surveillance search engines; harvesting real-world road data with hovering drones; and improving language with unsupervised pre-training*. Import AI. Erişim tarihi: 07.09.2024. <https://jack-clark.net/2018/10/22/import-ai-117-surveillance-search-engines-harvesting-real-world-road-data-with-hovering-drones-and-improving-language-with-unsupervised-pre-training/>
- Clement, J. (2024, Ocak 10). *Google, Amazon, Meta, Apple, and Microsoft (GAMAM) - Statistics & facts*. Statista. Erişim tarihi: 01.09.2024. <https://www.statista.com/topics/4213/google-apple-facebook-amazon-and-microsoft-gafam/>
- Crawford, K. (2021). *Atlas Of AI*. Yale University Press.
- Daly, C. (2018, Aralık 4). *Enterprise AI is the antithesis to AI feudalism*. AI Business. Erişim tarihi: 09.09.2024. <https://aibusiness.com/verticals/enterprise-ai-is-the-antithesis-to-ai-feudalism>
- Dean, J. (2020, Mayıs 12). *Neofeudalism: The end of capitalism?* LA Review of Books. Erişim tarihi: 16.11.2024. <https://lareviewofbooks.org/article/neofeudalism-the-end-of-capitalism/>
- Edgadelta. (2024, Mayıs 24). *7 key AI investment statistics every investor should know*. Erişim tarihi: 01.09.2024. <https://edgedelta.com/company/blog/ai-investment-statistics>
- Elmacı, O. (2023, Eylül 9). *Feodalizmden kapitalizme, kapitalizmden tekno-feodalizme... Bir ekonomik sistemin sürdürülebilirlik yolculuğu*. DPUportal. Erişim tarihi: 18.11.2024. https://portal.dpu.edu.tr/orhan.elmaci/makale_oku/322/feodalizmden-kapitalizme-kapitalizmden-tekno-feodalizme-bir-ekonomik-sistemin-surdurulebilirlik-yolculugu

- Fink, C. (2024, Ağustos 1). *Meta mints money, Canva acquires Leonardo AI, Hedra Gen-AI video launches*. Forbes. Erişim tarihi: 21.12.2024. <https://www.forbes.com/sites/chariefink/2024/08/01/meta-mints-money-canva-acquires-leonardo-ai-hedra-gen-ai-video-launches/>
- Forno, M. (2023, Kasım 4). *What is technofeudalism and are we living under it?* ABC News. Erişim tarihi: 20.11.2024. <https://www.abc.net.au/news/2023-11-05/what-is-technofeudalism-and-are-we-living-under-it/103062936>
- Gane, N. (2024). Capitalism is capitalism, not technofeudalism. *Journal of Classical Sociology*, 1(1), ss. 1-15.
- García, C. S. (2024). Datafeudalism: The domination of modern societies by Big Tech companies. *Philosophy & Technology*, 37(90), ss. 1-18.
- Geddes, K. (2020). Meet your new overlords: How digital platforms develop and sustain technofeudalism. *The Columbia Journal of Law & The Arts*, 43(4), ss. 455-485.
- Gilbert, J. (2024). Techno-feudalism or platform capitalism? Conceptualising the digital society. *European Journal of Social Theory*, 27(4), ss. 513-672.
- GilPress. (2024, Haziran 3). *Midjourney statistics – Users, growth, revenue 2024*. Big Data. Erişim tarihi: 21.12.2024. <https://whatsthebigdata.com/midjourney-statistics/>
- Grill, G. (2024). Constructing capabilities: The politics of testing infrastructures for generative AI. *Proceedings of the 2024 ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*, ss. 1838-1849.
- Hammond, G. (2023, Aralık 29). *Big Tech outspends venture capital firms in AI investment frenzy*. Financial Times. Erişim tarihi: 01.09.2024. <https://www.ft.com/content/c6b47d24-b435-4f41-b197-2d826cce9532>
- Harris, M. (2022, Kasım 28). *Are we living under 'technofeudalism'?* Intelligencer. Erişim tarihi: 20.11.2024. <https://nymag.com/intelligencer/2022/10/what-is-technofeudalism.html>
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity*. Blackwell.
- Hassan, M. R. ve Aziz, M. S. A. (2025). Artificial Intelligence Comic Strip (AICS) generators: A review of subscription models, pricing, and user satisfaction. *International Journal on Perceptive and Cognitive Computing*, 11(1), ss. 95-102. <https://doi.org/10.31436/ijpcc.v11i1.553>
- Jamali, L. (2025, Ocak 28). *DeepSeek yapay zeka yarışını nasıl değiştirecek?* BBCNEWS Türkçe. Erişim tarihi: 12 Şubat 2025 <https://www.bbc.com/turkce/articles/cwywlnq5yyo>
- Kapır, B. (2022). *Algoritmik Toplum ve Medya*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Kotkin, J. ve Toplansky, M. (2023, Eylül 22). *Blue-collar workers are our only hope automation will turn us all into serfs*. UnHerd. Erişim tarihi: 01.09.2024. <https://unherd.com/2023/09/blue-collar-workers-are-our-only-hope/>
- Kumar, K. (1999). *Sanayi sonrası toplumdaki post-modern topluma*. Dost Kitabevi.

- Leonardo.ai. (2024, Kasım 19). *28 AI statistics for marketers*. Erişim tarihi: 21.12.2024. <https://leonardo.ai/news/28-ai-statistics-for-marketers/>
- Leswing, K. (2023, Mart 13). *ChatGPT and generative AI are booming, but the costs can be extraordinary*. CNBC. Erişim tarihi: 01.09.2024. <https://www.cnbc.com/2023/03/13/chatgpt-and-generative-ai-are-booming-but-at-a-very-expensive-price.html>
- Liu, Y. ve Wang, H. (2024). Who on earth is using generative AI? *Policy Research Working Paper*, ss. 1-45.
- Bojić, L. M. (2022). *Culture organism or techno-feudalism: How growing addictions and artificial intelligence shape contemporary society*. Institute for Philosophy and Social Theory.
- Mazzucato, M. (2019, Ekim 2). *Preventing digital feudalism*. Project Syndicate. Erişim tarihi: 08.09.2024. <https://www.project-syndicate.org/commentary/platform-economy-digital-feudalism-by-mariana-mazzucato-2019-10>
- Microsoft. (2023, Ocak 23). *Microsoft and OpenAI extend partnership*. Official Microsoft Blog. Erişim tarihi: 27.08.2024. <https://blogs.microsoft.com/blog/2023/01/23/microsoftandopenaiextendpartnership/>
- Morozov, E. (2022). Critique of techno-feudal reason. *New Left Review*, 133/134, ss. 89-127.
- Morozov, E. (2024, Haziran 26). *Silicon Valley wants unfettered control of the tech market. That's why it's cosyng up to Trump*. The Guardian. Erişim tarihi: 10.11.2024. <https://www.theguardian.com/commentisfree/article/2024/jun/26/silicon-valley-tech-market-donald-trump-joe-biden-wealth-tax-big-tech-venture-capitalists>
- Ögüç, E. Ş. (2023, Temmuz 14). *Associated Press, haber arşivini yapay zeka modeli Chat GPT ile paylaşacak*. Anadolu Ajansı. Erişim tarihi: 24.11.2024. <https://www.aa.com.tr/tr/bilim-teknoloji/associated-press-haber-arsivini-yapay-zeka-modeli-chat-gpt-ile-paylasacak/2946037>
- Parisi, L. (2015). Instrumental reason, algorithmic capitalism, and the incomputable. Ed. M. Pasquinelli. *Augmented intelligence and its traumas* içinde, ss. 125-139. Meson Press.
- Prado, E. (2021). *Tecno-feudalism or socialism of capital*. Erişim tarihi: 20.11.2024. <https://eleuterioprado.blog>
- Precedence Research. (2024, Temmuz 1). *Generative AI market size, share, and trends 2024 to 2033*. Erişim tarihi: 09.09.2024. <https://www.precedenceresearch.com/generative-ai-market>
- Prodnik, J. A. (2021). Algorithmic logic in digital capitalism. Ed. P. Verdegem. *AI for everyone? Critical perspectives* içinde, ss. 203-222. University of Westminster Press.
- Reid, J. (2023, Haziran 25). *AI as ideology: A Marxist reading (Crawford, Marx/Engels, Debord, Althusser)*. PhilArchive. Erişim tarihi: 27.04.2024. <https://philarchive.org/rec/REIAAI-7>

- Sadowski, J. (2019). When data is capital: Datafication, accumulation, and extraction. *Big Data & Society*, 6(1), ss. 1-15.
- Sættra, H. S. (2023). Generative AI: Here to stay, but for good? *Technology in Society*, 75, ss. 1-12.
- Statista. (2024a, Şubat 13). *Number of artificial intelligence (AI) tool users globally from 2020 to 2030*. Erişim tarihi: 27.08.2024. <https://www.statista.com/forecasts/1449844/ai-tool-users-worldwide>
- Statista. (2024b, Aralık 10). *Marketing purposes for which professionals are using generative artificial intelligence (AI) in the United States as of March 2023*. Erişim tarihi: 21.12.2024. <https://www.statista.com/statistics/1386786/generative-ai-marketing-purposes-usa/>
- Statista. (2024c). *Media - Worldwide*. Erişim tarihi: 09.02.2025. <https://www.statista.com/outlook/amo/media/worldwide>
- Statista. (2024d). *Cinema - Worldwide*. Erişim tarihi: 09.02.2025. <https://www.statista.com/outlook/amo/media/cinema/worldwide>
- Statista. (2024e). *Generative AI - Worldwide*. Erişim tarihi: 09.02.2025. <https://www.statista.com/outlook/tmo/artificial-intelligence/generative-ai/worldwide>
- Ström, T. E. (2022, Mayıs). Capital and cybernetics. *New Left Review*, 135, ss. 89-127.
- Straits. (2024, Temmuz 31). *AI in media and entertainment market size, share & trends analysis report*. Erişim tarihi: 21.12.2024. <https://straitsresearch.com/report/ai-in-media-and-entertainment-market>
- Sukhanova, K. (2024, Mayıs 29). *AI image generator market statistics – What will 2024 bring?* Techreport. Erişim tarihi: 21.12.2024. <https://techreport.com/statistics/software-web/ai-image-generator-market-statistics/>
- Şener, N. K. (2024). Yapay zeka ve gazetecilik etiği. Ed. B. Çeber. *Yapay zeka etiği ve iletişim; Sorunlar, sınırlar ve zorluklar içinde*, ss. 105-126. Nobel Yayınevi
- Stanford HAI. (2024). *The AI Index 2024 Annual Report*. Stanford University Human-Centered Artificial Intelligence. Erişim tarihi: 03.03.2024. <https://hai.stanford.edu/ai-index/2024-ai-index-report>
- Thormundsson, B. (2024, Mart 27). *Funding of artificial intelligence (AI) startup companies worldwide from 2020 to 2023, by quarter*. Statista. Erişim tarihi: 27.08.2024. <https://www.statista.com/statistics/1344128/worldwide-artificial-intelligence-startup-company-funding-by-quarter/>
- Vargas, N. C. (2024). Exploiting the margin: How capitalism fuels AI at the expense of minoritized groups. *AI and Ethics*, ss. 1-6.
- Varoufakis, Y. (2021, Haziran 28). *Techno-feudalism is taking over*. Project Syndicate. Erişim tarihi: 17.11.2024. <https://www.project-syndicate.org/techno-feudalism-is-taking-over>

- syndicate.org/commentary/techno-feudalism-replacing-market-capitalism-by-yanis-varoufakis-2021-06
- Varoufakis, Y. (2023). *Technofeudalism what killed capitalism*. The Bodley Head.
- Varoufakis, Y. (2024a, Şubat 18). *Are we transitioning from capitalism to silicon serfdom?* Jacobin. Erişim tarihi: 02.11.2024. <https://jacobin.com/2024/02/yanis-varoufakis-techno-feudalism-capitalism-interview>
- Varoufakis, Y. (2024b, Kasım 20). *Quantity to quality*. New Left Review. Erişim tarihi: 23.11.2024. <https://newleftreview.org/sidecar/posts/quantity-to-quality>
- Varoufakis, Y. (2024c, Nisan 22). *Welcome to the age of technofeudalism – interviewed by WIRED magazine*. WIRED. Erişim tarihi: 25.08.2024. <https://www.yanisvaroufakis.eu/2024/04/22/welcome-to-the-age-of-technofeudalism-interviewed-by-wired-magazine/>
- Verdegem, P. (2024). Dismantling AI capitalism: the commons as an alternative to the power concentration of Big Tech. *AI & Society*, 39, ss. 727-737.
- Walton, N. ve Nayak, B. S. (2021). Rethinking of Marxist perspectives on big data, artificial intelligence (AI) and capitalist economic development. *Technological Forecasting & Social Change*, 166, ss. 1-8.
- Williams, R. (2024, Mayıs 13). 2024. MIT Technology Review. Erişim tarihi: 12.02.2025. <https://www.technologyreview.com/2024/05/13/1092332/the-download-the-future-of-chips-and-investing-in-us-ai/>
- Wong, W. (2024). The sudden disruptive rise of generative artificial intelligence? An evaluation of their impact on higher education and the global workplace. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*, 10(2), ss. 1-15.
- Woodruff, A., Shelby, R., Kelley, P. G., Rousso-Schindle, S., Smith-Loud, J. ve Wilcox, L. (2024). How knowledge workers think generative AI will (not) transform their industries. *CHI '24: Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 641, ss. 1-26.
- Yedekci, E. (2020). Endüstriyel üretim ilişkileri bağlamında yapay zekâ ve sinema: Benjamin örneği. Ed. F. Zengin & B. Kapır. *Yapay zeka ve medya*. Doruk Yayınları, ss. 381-407.
- Yılmaz, Ö. (2023, Nisan 29). *"Dijital feodalizm" ve sınıflar*. Textum. Erişim tarihi: 24.11.2024. <https://textumdergi.net/dijital-feodalizm-ve-siniflar/>
- Yılmaz, Ö. (2024, Temmuz 24). *Dijital kapitalizm ve tekno-feodalizm*. Kompleks. Erişim tarihi: 24.11.2024. <https://kompleks.org/fasikul/teknofeodalizm/bolum-1/dijital-kapitalizm-ve-tekno-feodalizm-creme-de-la-cremein-ekonomipolitigi/>



Belgesel Sinemada Kapitalist Sistem Eleştirisinin Yeni Biçimci Okuması: Samsara

Neoformalist Reading of the Critique of the Capitalist System Criticism in Documentary Cinema: Samsara

 H. Kurtuluş Özgen^a,  Oya Tong^b

^a Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf ve Video Bölümü 

^b Doktora Öğrencisi, Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı 
Sorumlu yazar Corresponding Author: kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr

Öz

Kapitalizm, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte ekonomik, siyasal ve özellikle kültürel alanlardaki önemli dönüşümlerin temel sebebi olmuştur. Özünde bir üretim sistemi olan kapitalizm, tüketim süreçlerini de belirlemektedir. Günümüzde bireyler kapitalizmin algı makinasıyla çevrili oldukları için sürekli tetiklenen tüketme ve sahip olma arzusu, modern hayatın doğal bir süreci haline gelmiştir. Kapitalist sistemin temel hedefi, ürettiklerine yönelik talep oluşturmak ve oluşturduğu bu tüketim politikasının genişleyerek büyümesini sağlayıp, sürekliliğini korumaktır. Kapitalist sistemde hem ideolojik olarak manipüle edilen gerçekler hem kültür endüstrisiyle bilinçleri uyuşturulan kitleler üzerinde kurulan eşitsiz güç hem de iktidar ilişkileri gizlenmekte ve böylelikle mevcut sistem meşrulaştırılmaktadır. Bu çalışma, John Grierson'un *gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması* şeklinde tanımladığı belgesel sinema evreninde yer alan Ron Fricke sinemasını belgesel sinemada kapitalist sistem eleştirisi yapıp yapmadığını çözümleyerek sinemasına farklı bir bakış açısı sunabilmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın evrenini Ron Fricke sineması, örneklemine ise çalışmanın kuramsal kısmına uygun olarak amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen

Abstract

Capitalism, has been the main reason for important transformations in the economic, political and especially cultural areas in the period after World War II. Capitalism, which is essentially a production system, also determines consumption processes. Since individuals are surrounded by the perception machine of capitalism today, the desire to consume and possess, which is constantly triggered, has become a natural process of modern life. The main goal of the capitalist system is to create demand for what it produces and to ensure that this consumption policy it creates expands and grows, thus maintaining its continuity. In the capitalist system, both the ideologically manipulated realities and the unequal power and power relations established on the masses whose consciousness is numbed by the culture industry are hidden, and thus the current system is legitimized. This study aims to analyze whether Ron Fricke's cinema, which is included in the documentary cinema universe defined by John Grierson as 'the creative interpretation of reality', criticizes the capitalist system in documentary cinema, and to offer a different perspective on his cinema. The universe of the study is Ron Fricke's cinema, and the sample is the documentary film named Samsara (2011), which was selected with the purposeful sampling method in accordance with the theoretical part of the study.

Samsara (2011) isimli belgesel film oluşturmaktadır. Kuramsal çerçevesini belgesel sinemada kapitalist sistem eleştirisinin oluşturduğu çalışmada, seçilen belgesel film nitel araştırma yöntemlerinden yeni biçimci (neoformalist) yaklaşım bağlamında detaylı olarak çözümlenmiştir. Bu bağlamda, anlatı yapısı, öykü (fabula), olay örgüsü (syuzhet), anlam, yabancılaşma, baskın öğeler ve stil gibi temel ölçütler belirlenmiş, belgesel filmin çözümlenmesinde ana izleği bunlar oluşturmuştur. Araştırmanın sonucunda Ron Fricke'nin belgesel sinemasında kapitalist sistem eleştirisi örneği sunduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ron Fricke, Samsara, kapitalist sistem, yeni biçimcilik (neoformalizm), belgesel.

In the study, the theoretical framework of which is the criticism of the capitalist system in documentary cinema, the selected documentary film is analyzed in detail in the context of the new formalist (neoformalist) approach, which is one of the qualitative research methods. In this context, basic criteria such as narrative structure, story (fabula), plot (syuzhet), meaning, alienation, dominant elements and style are determined, and these constitute the main theme in the analysis of the documentary film. As a result of the research, it is determined that Ron Fricke presents an example of criticism of the capitalist system in documentary cinema.

Keywords: Ron Fricke, Samsara, capitalist system, neoformalism, documentary.

Atıf için Cite as: ÖZGEN, H. K. ve TONG, O. (2025). Belgesel sinemada kapitalist sistem eleştirisinin yeni biçimci okuması: Samsara. *Tykhe*, 10(18), ss. 286-306.



Amerikalı sinematograf, senarist, editör ve belgesel film yönetmeni olan Ron Fricke, özgün bir üslubuyla günümüzün dikkat çekici sanatçıları arasında yer almaktadır. Ağır ve hızlı çekim, zaman atlamalı (*time lapse*) fotoğrafçılık ve geniş formatlı panoramik sinematografi kullanımı gibi konularda uzmanlaşmıştır. *Samsara* belgeseli, Fricke'in, kapitalist sistemin tüketim sürekliliği tesis etmek için yapay olarak oluşturduğu ve toplumun geneline benimsettiği tüketim kültürünün yansımalarını inceleyen ve bu yansımaların insan hayatına ve yerküreye nasıl etki ettiğini sorgulayan bir film olarak literatüre geçmiştir. Belgeselde bireylerin kapitalizmin algı makinasıyla kuşatılmış oldukları, sürekli tetiklenen tüketme ve sahip olma arzusuyla vakitlerinin büyük bir kısmını tüketim katedrallerinde geçiren tek boyutlu insana dönüştükleri ve tüketim kültürünün modern hayatın kuşatıcı bir süreci haline geldiği gösterilmektedir.

En yalın ifadeyle sermayecilik, serbest piyasa ekonomisi, akılcı iktisadi üretim süreci gibi anlamlara gelen kapitalizm, sanayileşme ve makineleşmeyle birlikte ortaya çıkan bir üretim tarzıdır. Kapitalizm, *üretim araçlarının özel mülkiyetine ve kâr amacıyla işletilmesine dayanan ekonomik bir sistemdir*. Kapitalist sistem, ekonomik, siyasal ve özellikle toplumsal alanlardaki önemli dönüşümlerin temel sebebini oluşturmuştur. Emeği metalaştırması, sınıflar arası farklar yaratması, bunun doğal sonucu olarak da hiyerarşik bir düzen sunması, eşitsizlik ve tekelleşmeye yol açması gibi nedenlerle eleştirilir. Özünde, bir

üretim sistemi olan kapitalizm, tüketim süreçlerini de belirlemekte, varlığını sürekli kılmak için hiç durmadan üretmekte ve kitleleri tüketim döngüsüne hapsetmektedir. Tüketim kültürü, tüketim katedralleri, Fordist üretim sistemi, tek boyutlu insan ve kültür endüstrisi gibi kavramlar kapitalist sistemin karakteristik özellikleridir. Tüketim kültürü, sistemin sürekli kar merkezli üretimle kendini tesis etmesi için yapay olarak oluşturulan ve bireysel beğenileri, sosyal değerleri ve kitlelerin yaşam tarzlarını kuşatan bir tüketim-pazar evreni oluşturur. Günümüzde bireyler, kapitalizmin algı makinasıyla kuşatılmış oldukları için tüketme ve sahip olma arzusunun sürekli tetiklenmesi modern hayatın doğal bir süreci haline gelmiştir. Toplumsal ve bireysel alışkanlıkları dönüşüme uğrayan bireyler, zamanlarının belirli bir kısmını tüketim katedralleri olarak ifade edilen alışveriş mekânlarında geçirmektedirler (Ritzer, 2016, ss. 79-105). Fordist üretim sistemi, tüketim kültürünün sürekliliğinin sağlanması için kitlesel üretimi ve tüketimi merkeze alan bir üretim sistemidir. Kitlesel üretim, kitlesel tüketimi beraberinde getirmiş, aynı tip ürünler ve aynı tip tüketim kalıpları da tek boyutlu insan modelini yaratmıştır (Marcuse, 2015, s. 22). Kapitalist sistem küresel düzeyde bir tüketim kültürü oluşturmaya başlamış ve bu tüketim odaklı yapısı yüzünden her olgunun tüketilebilme özelliği kazanmasına neden olmuştur (Duman, 2016, s. 23). Bu durumu Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi kavramıyla açıklamışlardır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 168).

Amerikalı film kuramcıları David Jay Bordwell ve Kristin Thompson'ın 1980'lerde geliştirdiği yeni biçimcilik (neoformalizm) ise sinemayı somut gerçeklere bağlı tutma çabası ile temellendiren, filmlerin *stilini* ve bütünlüklü anlatı-biçim ilişkisini odağa yerleştiren bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, sanat eserinin oluşma sürecini ve ilkelerini araştırırken *Filmlerin oluşturulduğu sürede ilkeleri nelerdir?* ve *Filmler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıkmıştır?* gibi sorulara yanıt aramaktadır (akt. Topçu, 2009, s. 106). Yeni biçimci film çözümleme metodolojisi anlatı ve biçime, öykü (Lat. *fabula*) ve olay örgüsü (Rus. *syuzhet*)¹ kavramları arasındaki ilişki ve ayırma, filmin sinematografik araçlarının anlatıyı inşa etme işlevlerine, sinematografik öğelerin nasıl kullanıldığına ve ne türde motifler oluşturduğuna odaklanan bir yöntemdir (Gezer, 2024, s. 123). Filmin anlatısı, biçimi, estetik prensipleri ve

¹ *Fabula* ve *syuzhet*, 1910'lar-1930'lar arasında özellikle Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky ve Yuri Tynyanov gibi kuramcılar tarafından geliştirilmiş Rus Biçimciliğinin kullandığı edebiyat terimleridir. Türkçeye ve Batı dillerine çoğunlukla Fransızca yazılışı olan *sujet* ya da doğrudan transliterasyonla "syuzhet" olarak geçmiştir. *Syuzhet*, anlatının *sunuluş düzenidir*; olayların anlatıda nasıl örgütlendiğiyle ilgilidir. *Fabula* ise, hikâyenin kronolojik dizilişi, başka deyişle olayların gerçek zamanlı ve mantıksal sıralaması olarak açıklanabilir (Ed. notu).

içeriği arasındaki ilişkileri incelemesi ve bütün bu öğelerin bir araya gelerek filmi sistematik bir bütün olarak nasıl oluşturduğunu araştırmasıyla geleneksel film çözümleme yöntemlerinden ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 65). Yeni biçimci film çözümlemesinde anlatı yapısı, öykü, olay örgüsü, anlam, yabancılaşma, baskın öğeler ve stil temel ölçütlerdir.

Bu çalışma, Ron Fricke sinemasını belgesel sinemada kapitalist sistem eleştirisi bağlamında yeni biçimci bir yaklaşımla çözümleyerek ona farklı bir kavramsal bakış açısı sunabilmeyi amaçlamaktadır. Literatüre bakıldığında Ron Fricke'nin sineması ile ilgili akademik çalışmaların sayısının sınırlı olduğu, kapitalist sistem eleştirisi perspektifinden Ron Fricke'nin belgesel filmlerini ele alan herhangi bir akademik çalışmanın ise bulunmadığı gözlemlenmiştir. Ron Fricke sinemasında kapitalist sistem eleştirisinin tespiti için anlatı yapısı, öykü (fabula), olay örgüsü (syuzhet), anlam, yabancılaşma, baskın öğeler ve stil gibi temel ölçütler belirlenmiş ve bunlar belgesel filmin çözümlenmesinde ana izleği oluşturmuştur. Çalışmanın örneklemini amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen *Samsara* (Ron Fricke, 2011) isimli belgesel film oluşturmaktadır. Seçilen belgesel film yeni biçimci analiz yöntemiyle detaylı olarak çözümlenmiş ve bu çalışmanın literatüre katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Kapitalist Sistem

Karl Marx'ın toplumsal sistemi anlatmak için ilk kez kapital kelimesini kullanmasının ardından, 19. yüzyılda Proudhon ve Pierre Leroux gibi Fransız sosyalistler kapitalizmi bir kuram ve olgu olarak ele almışlardır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise Max Weber gibi sosyologlar, Henri Hauser gibi tarihçiler ve Schumpeter gibi ekonomistler sayesinde kapitalizm kelimesi akademik literatüre yerleşmiştir (İpek, 2023, s. 73). Kapitalizm, Sanayi Devrimi (1760-1840) olarak anılan dönemde hızlı nüfus artışı ve makineleşmeyle birlikte bir üretim tarzı olarak ortaya çıkmış olup *üretim araçlarının özel mülkiyetine, kâr amacıyla işletilmesine ve kitle (işçi) emeğine dayanan ekonomik bir sistemdir*. Kapitalizmin ne olduğuyla ilgili farklı görüşler olmakla birlikte genel itibarıyla onun, üretim araçlarının ve kâr amacıyla ticareti yapılan malların özel mülkiyetine dayalı bir ekonomik sistemler bütünü olduğu söylenebilir. Kapitalizm, ekonomik, siyasal, kültürel bir sistem ve üretim biçimidir. Kapitalist sistem, özel mülkiyete, serbest piyasaya, rekabet ortamına, bireyselleşmeye, serbest dış ticarete ve sınırlı devlet müdahalesine dayanmaktadır (Dobb'dan akt. Kurhan, 2019, s. 10). Sosyal bilimlerde üzerinde en çok tartışılan kavramlardan biri olmakla birlikte literatür incelendiğinde kapitalizm

kavramının yalnızca ekonomik sistemi tanımlamak için kullanılmadığı, ona ideolojik anlamlar da yüklendiği görülmektedir.

Kapitalist sistem, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte ekonomik, siyasal ve özellikle toplumsal dönüşümlerin temel sebebi olmuştur. Kapitalist sistemin satış (kâr) konusundaki yüksek baskısı sonucunda toplumsal hayat metalaşmaya zorlanmış, toplumsal ilişkiler tükenmiş ve bireyler üzerinde sermayenin tahakkümü gün geçtikçe hissedilir oranda artmıştır. Kapitalizm, ortaya çıktığı ve geliştiği dönemlerden itibaren yoğun emek kullanımı üzerine inşa edilmiş bir sistem oluşturmıştır (Tabb'dan akt. İpek, 2023, ss. 75-80). Tüm bu gelişmeler kapitalist sistemin adaletsizlik, ayrımcılık ve sömürü kavramlarıyla birlikte anılmasına sebep olmuştur.

Kapitalist sistemin ilk ihtiyacı kuşkusuz yoğun bir işgücü olmuştur, pazar ve tüketici ihtiyacı da hemen ardından onu takip etmiştir. Sürekli yeni pazar ve satış ihtiyacı içinde olan kapitalizm bu problemi, tüm dünya ülkelerini kapitalist sisteme entegre ederek çözme yolunu seçmiştir. Farklı ülkeleri hammadde, istihdam ve özellikle de pazar konusunda sömürüye dayalı ekonomik sistemin parçası yapma süreci, kapitalizmin köleleştirici etkisini ortaya çıkaran küreselleşmeyi de beraberinde getirmiştir (Ertürk, 2013, s. 8). Kapitalizm, günümüzde küreselleşmenin etkisiyle bireyleri, toplumları ve devletleri hegemonyası altına almış görünmektedir.

Tüketim Kültürü

Günümüz kapitalist sistemi içindeki modern toplumları tanımlayan temel kavramlar tüketim ve tüketim kültürüdür. Tüketim kavramı, genel tanımıyla, bireylerin temel ihtiyaçlarının yanında sosyal ve kültürel açıdan ortaya çıkan gereksinimlerini de karşılamaya yönelik eylemleri olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda tüketim, sadece temel ve somut ihtiyaçları giderme amacı taşımaz, buna ek olarak sosyal ilişkilerin ve kültürel kimliğin inşasına yönelik soyut talepler de üretip bunlara da karşılık vermektedir (Odabaşı, 2013, s. 16). Bu soyut ihtiyaçlar bireyin kimlik, kişilik ve statü inşasıyla ilgilidir, bu sürecin oluşmasını sağlayan temel sebep ise tüketim kültürüdür (Berger, 2012, s. 64). Tüketim kültürü, kapitalizm varlığını sürdürürebilsin diye başta kitle iletişim araçları olmak üzere çeşitli aparatlar kullanılarak yapay olarak oluşturulan ve toplumun geneline benimsetilen talepler aracılığıyla her varlığı, değeri ve şeyi metalaştıran bir kültürleme halidir. Günümüzde bireyler kapitalizmin algı makinasıyla kuşatılmış oldukları için sürekli tetiklenen tüketme ve sahip olma arzusu modern hayatın kuşatıcı bir süreci haline gelmiştir. Kapitalist sistemin

temel hedefi, ürettiği ürünlere yönelik sürekli artan bir talep yaratmak ve bu tüketim politikasını genişleterek onun sürekliliğini korumaktır. Bu talebin oluşmasını sağlamak için özellikle kitle iletişim araçları vasıtasıyla bireyler tüketime özendirilmektedir; böylelikle tüketim kültürü yaygınlaştırılmakta ve tüketim toplumları oluşturulmaktadır. Bu tüketim toplumları mevcut kapitalist sisteminin devamı açısından hayli önemlidir. Böyle bir yapıya sahip modern dünya düzeninde tüketimin sınırları alabildiğine genişlemiş, Ritzer'in *tüketim katedralleri* olarak nitelediği alışveriş merkezleri, lüks gemiler, restoranlar gibi tüketim sahaları vasıtasıyla büyümlü bir dünya yaratılmıştır. Toplumsal ve bireysel alışkanlıkları dönüşüme uğrayan bireyler, zamanlarının belirli bir kısmını tüketim katedralleri şeklinde ifade edilen bu mekânlarda geçirmektedirler (Ritzer, 2016, ss. 79-105).

Tüketim kültürünün oluşturulması ve sürekliliğinin sağlanması sürecinde, kapitalist sistem kadar büyük dönüşümlere sebep olan bir ekonomik gelişmeye de değinmek gerekmektedir: kitlesel üretimi ve tüketimi ilk defa merkeze alan Fordist üretim sistemine. Fordist kitlesel üretim, bant sistemine dayalı bir seri üretim sistemi ve kitlesel üretimle birlikte kitlesel tüketimi de merkeze alan bir birikim yaklaşımıdır. Bu yaklaşım 'kitlesel tüketimin sürekli olarak üretime uygulanmasına' bağlı olan bir var olma koşulunu temin etmek amacıyla düzenlenmiştir (Keyman, 2004, s. 48). Bu sistemde türdeş ürünlerin seri üretimi söz konusudur, montaj bandı gibi esnek olmayan katı teknolojiler kullanılmakta ve standartlaşmış çalışma rutinlerinin benimsenmesi gibi ilkelere dayanmaktadır (Ritzer, 1998, s. 219).

Baudrillard'a (1997) göre tüketim kültürünün toplum üzerindeki etkisi medyanın, popüler kültür ürünlerinin ve reklamların şekillendirdiği bir tüketim anlayışıyla giderek daha da güçlenmektedir (ss. 121-123). Kitlesel üretim kitlesel tüketimi beraberinde getirmiş, aynı tip ürünler ve aynı tip tüketim kalıpları oluşturmuş, bu durum da Herbert Marcuse'un öne sürdüğü *tek boyutlu insan* modelini yaratmıştır. Kitle iletişim araçlarındaki reklamlarla verilen mesajlar sonucunda bireylerin eğlenme, dinlenme, tüketme gibi davranışları başkalarının beğenileri ile benzeşmekte ve bireyleri tek boyutluluğa itmektedir. Bu bireyler her ne kadar kendilerini tüketim kültürünün içerisinde satın aldıkları ürünler aracılığıyla özel ve farklı hissetmeler de aslında tek bir boyutta sıkışıp kalmış, sınırlı düşünce ve davranış kalıplarına mahkûm edilmiş birer modern köle olarak nitelendirilebilirler (Marcuse, 2015, ss. 22-25). Bu noktada akla şu soru gelmektedir: Mevcut kapitalist sistem içinde bireylerden oluşan kitleler bu süreci içselleştirerek nasıl bağımlı hale gelmektedirler?

Kültür Endüstrisi

Kapitalist sistem, etkinliğini yalnızca ekonomik bağlamda kabul ettirmekle yetinmeyip buna ek olarak yaşamın tüm alanlarını metalaştırarak bünyesine katmayı amaçlar. Fuchs'a göre, her şeye bir meta gözüyle bakan kapitalizm, bütün insani ihtiyaçları metalaştırarak tüm gezegeni adeta kapitalist bir fabrikaya dönüştürmüştür (2016, s. 162). Bunun için duyguların ve arzuların kapitalist sistem içinde kontrol altına alınması ve yönlendirilmesi modern hayatın öngördüğü toplumsallaşmanın kaçınılmaz bir gerekliliğidir (Arık, 2012, s. 79). Kapitalist sistem küresel düzeyde tüketim kültürü oluşturmaya başlamış ve bu tüketim odaklı yapısı yüzünden her olgunun tüketilebilme özelliği kazanmasına neden olmuştur. Hatta kültürel unsurlar dahi tüketimin konusu haline gelmiştir, kültürün üretkenlik ve yaratıcılık özelliklerinin zaman içerisinde yok olmasını hızlandırmıştır (Duman, 2016, s. 23). Bu durum Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından kültür endüstrisi kavramıyla açıklanmıştır. Tüketici konumuna yerleştirilen bireylerin, kendileri için önceden biçilmiş tüketim kalıplarına rıza göstermeleriyle birlikte özdeş bir kitle kültürü oluşmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 168).

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi ve tüketim kültürü üzerine yaptıkları çalışmalarında kitle iletişim araçlarına büyük önem atfetmişlerdir. Kültür endüstrisinin en önemli özelliği ise kitle iletişim araçları aracılığıyla mevcut kültür unsurlarının yerine kültür endüstrisi metalarını koyarak durmaksızın vaat ettiği şeylerle tüketiciyi sürekli olarak aldatmasıdır. Burada amaç, tüketicinin tatmin olmasını sağlamak yerine onun tatminsizliğini körükleyerek arzuyu arzulanır hale getirmektir. Kitle iletişim araçları tüketicilerin tüm gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini dikte ederler, bu da toplumsal yaşamı insanın daima bir tüketici olarak yalnızca kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını zorunlu kılacak biçimde düzenlemektedir. (Adorno, 2011, ss. 72-75). Kapitalist sistemde özellikle reklamcılık, bireylerin zaaflarından yararlanarak onları tüketici konumuna yerleştirmekte ve endüstriyel üretime bağımlı hale getirmektedir. İhtiyaçlar giderilse dahi ardından yenilerinin yaratılmasına yönelik bir güdülemeyle sistemin devamlılığının sağlanması amaçlanmaktadır. Reklamlar kültür endüstrisinin yaşam iksiridir (Adorno ve Horkheimer, 2014 s. 215).

Kapitalist sistemle bütünleşen büyük şirketlerin kontrolünde olan kültür endüstrileri, tüketicileri gündelik hayatın sıkıntılarından uzaklaştırarak, kendilerini eğlenceye vermiş, içinde bulunduğu durumdan hoşnut, tüketim odaklı uyuşuk ve bağımlı bir kitleye dönüştürerek kapitalist ideolojiyi

normalleştirmektedir (Yaylagül, 2018, ss. 100-101). Kapitalist sistemde gerçekler ideolojik olarak manipüle edilerek gizlenmektedir; ilaveten kültür endüstrisiyle bilinçleri uyuşturulan kitleler üzerinde kurulan eşitsiz güç ve iktidar ilişkileri de gizlenerek mevcut sistem meşrulaştırılmaktadır.

Yeni Biçimci Yaklaşım

Amerikalı film kuramcıları David Jay Bordwell ve Kristin Thompson'ın 1980'lerde geliştirdiği bir yaklaşım olan yeni biçimcilik, filmlerdeki biçime ve anlatı-biçim arasındaki bütünlüklü ilişkiye odaklanmakta ve sinemayı somut gerçeklere bağlı tutma çabası ile temellendirmektedir. Bordwell'e göre bu yaklaşım sanat eserinin oluşma sürecini ve ilkelerini araştırırken *Filmlerin oluşturulduğu sürede ilkeleri nelerdir?* ve *Filmler hangi koşullarda, nasıl ve neden ortaya çıkmıştır?* sorularına yanıt arar (akt. Topçu, 2009, s. 106). Yeni biçimci film çözümlemesi, metodolojiye, anlatı ve biçime, öykü ve olay örgüsü kavramları arasındaki ilişkiye ve ayrıma, filmin sinematografik araçlarına ve bunların filmin anlatısını inşa etmek üzere işlevler üstlendiğine, sinematografik öğelerin nasıl kullanıldığına ve ne türde motifler oluşturduğuna odaklanan bir yöntemdir (Gezer, 2024, s. 123). Filmin anlatısı, biçimi, estetik prensipleri ve içeriği arasındaki ilişkilere ve tüm bu öğelerin bir araya gelerek filmin sistematik bütününe nasıl oluşturduğunu irdeler ve geleneksel film çözümleme yöntemlerinden bu özellikleriyle ayrılır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 65).

Yeni biçimci yaklaşımı anlamlandırabilmek için açıklanması gereken iki önemli kavram anlatı ve biçimdir. Anlatı-biçim arasında kurulmuş ilişkileri ortaya çıkartmayı amaçlayan yeni biçimci yöntemde, zaman ve uzam (mekân) arasında gelişen neden-sonuç ilişkisi ekseninde olay örgüsünün ve hikâyenin aktarılma şekline anlatı denir. Biçim ise filmin görsel-işitsel parçaları arasındaki ilişkiler sistemidir. Anlatı, filmde ne oluyor sorusunun yanıtını veren öykü ve olay örgüsüdür; biçim ise yönetmenin imzasını taşıyan sinemasal araçların kullanımıyla oluşan ve filme egemen olan sistematik bütündür. Bu yaklaşıma göre yönetmen, anlatı-biçim öğelerini kullanarak sanat yapıtını ortaya çıkarır ve bir film ancak anlatı-biçim ilişkisiyle var olabilir. Anlatı-biçim arasındaki ilişki önceden var olan bir form değil yönetmenin konuyu ele alışına, ona bakış açısına göre şekillenen ve filmi yeni, biricik, sanatçıya özgü ve özgün yapan şeydir. Bir filmin biçimsel analizi, biçimi sistematik bir bütün olarak ortaya çıkaran ilkelere bakmayı gerektirir. Bunlar da işlev, benzerlik ve tekrarlar, farklılık ve çeşitlemeler, gelişme ve son olarak da uyum ve uyumsuzluk ilkeleridir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 65).

İşlev ilkesi, bir filmi oluşturan her bir ögenin belirli bir işleve sahip olduğu varsayımına dayanmaktadır. Filmde yer alan karakterler, kamera kullanımı, aydınlatma tekniği, mekân kullanımı, ses veya müzik tercihlerinin tamamı bu işlevsellik ilkesine hizmet eden biçimsel öğelerdir. Benzerlik ve tekrarlar ilkesi, filmde benzer özelliklere sahip biçimsel öğelerin sık sık tekrar etmesidir. Bu birbirine benzeyen ve tekrar eden sinematografik tercihlere de motif denmektedir. Filmin başında gördüğümüz bir karakteri tekrar görmek, sabit kamera kullanımı veya uzun planların tekrar etmesi, aynı uzamda kameranın tekrar dolaşması, kullanılmış olan bir kamera hareketinin veya çekim açısının benzerlik göstermesi, biçimde benzerlik ve tekrar ilkesinin tezahürleridir. Farklılık ve çeşitleme ilkesi, filmdeki karakterler, zamansal ve uzamsal farklılıklar, değişik kamera açıları ve çekim ölçekleri aracılığıyla seyircinin zihninde kontrastlar oluşturarak anlatıda çeşitlilik yaratır. Gelişme ilkesi, film içerisinde benzer ve farklı öğelerin bir araya gelerek filmi ileriye doğru taşımasına ve sona ulaştırmasına işaret eder. Filmin gelişme modelini anlamlandırmak için film sistemi içerisindeki öğeleri bölümlere ayırmak ve şematize etmek gerekir ki parçalar arasındaki benzerlik ve farklılıkları görmek mümkün olsun. Filmin başlangıcı ve finali arasındaki benzerlik ve farklılıkların saptanıp irdelenmesi de filmin biçimsel gelişmesini daha anlaşılır kılar. Son olarak uyum ve uyumsuzluk ilkesi ise filmde seyircinin algıladığı bütünlük hissi ile ilgilidir. Bir filmi oluşturan tüm öğeler bütüncül olarak hareket ediyorsa filmin öğeleri arasında uyum söz konusudur ve seyircinin algıladığı bütünlük hissi kuvvetlidir. Bazı yönetmenler bilinçli bir tercih yaparak uyumsuz öğeleri filmlerinin olay örgüsünde barındırırlar. Bu tercih filmdeki uyumu bozabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009, ss. 65-71).

Yeni biçimci yaklaşım, öykü (fabula) ve olay örgüsü (syuzhet) arasındaki ilişkiye ve ayrıma vurgu yapar: Öykü filmde neyin anlatıldığıyla ilgilidir, anlatılan şeyi ifade eder; olay örgüsü ise nasıl anlatıldığıyla yani anlatım şekliyle ilgilidir. Sinema filmi içindeki tüm olaylar, hem açıkça gösterilenler hem de anlatı yapısı içinde ima edilenlerden seyircinin anladıkları, öyküyü yani fabulayı oluştururken filmde görülebilir ve duyulabilir olan her şey yani olay örgüsü ise syuzheti oluşturur (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 77). Yeni biçimci yaklaşım, seyircinin zihinsel yeteneğine güvenir; filmde parça parça verilen olaylardan yola çıkan seyircinin kendisine sunulandan daha kapsamlı bir öyküyü fark edebileceğini varsayar. Yeni biçimci yaklaşım seyircinin, filmde nedensellik bağlantılarıyla, zaman ve mekân entegrasyonu içinde açıkça ve örtük olarak sunulanları zihninde anlamlandırabildiğini savunur (Çağan'dan akt. İşler, 2023, s. 475).

Yeni biçimci yaklaşıma göre seyirci izleme edimi süresince (ve sonrasında) sanat yapıtına (edimine) aktif bir şekilde katılır, hem sanat yapıtındaki ipuçlarından hem de önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerinden hareketle yapıtı algılayıp çözümler (Topçu, 2009, s. 106). Seyirci yaşadığı kültürel ortamda edindiği algısal, duygusal ve bilişsel yetileri kullanarak film izlerken filmde aktif olarak *anlam* arar (Blewitt'ten akt. İşler, s. 269). Yeni biçimci yaklaşım filmin kendisine merkezi bir rol biçmekle kalmayıp onu seyircinin algısında tamamlanan bir olgu olarak görür (İşler, 2023, ss. 478-479). Bu yaklaşım seyirciden filmi zihinsel bir süreçten geçirerek anlamlandırmasını bekler.

Yeni biçimci yaklaşıma göre filmde dört farklı anlam yaratılır: yönlendirilen anlam, açık anlam, örtük anlam ve semptomatik anlam. Yönlendirilen anlam somuttur, seyirci gerçek dünyadan kesitler görür, zaman-mekân ve nedensellik ilişkilerinden yararlanarak zihninde film dünyasını inşa eder. Açık anlam filmin amacını ifade eder ve somuttur. Örtük anlam filmde dolaylı olarak ifade (ima) edilenlerdir ve soyuttur. Seyirci örtük anlamları zihninde yorumlayarak, filmde açıkça ifade edilen anlamın ötesine geçerek, doğrudan ifade edilmeyen anlamları arar. Semptomatik anlam ise soyuttur ve filmin geçtiği dönem, toplumsal norm ve değer yargılarının izlerini taşır; çünkü filmdeki anlamlar, kültürel inanç sistemi içinde ortaya çıkan ideolojik bir ortamda şekillenir (Bordwell, 2009, ss. 60-63).

Yeni biçimci yaklaşım başlığı altında bahsedilebilecek bir diğer önemli kavram da yabancılaşmadır. Yeni biçimcilere göre yabancılaşma sanatın temel amacıdır. Yabancılaşma, farklı biçimsel araçlar ve teknikler kullanılarak gündelik yaşam içerisinde otomatikleşen alışılmış algıyı kırar. Sanat eseri, estetik gücünü yabancılaşma ile yapılandırır ve eserin biçimindeki farklılıklar ve yabancı olan şeyler, seyircinin öyküyü farklı algılayabilmesine olanak tanır (Thompson'dan akt. Gürkan ve Ozan, 2014, s. 156). Yabancılaşma etkisi sayesinde film, seyircinin haz odaklı bir deneyim yaşayıp katarsise ulaştığı klasik anlatıyı kırar; film kendisini oluşturan sinemasal aygıtları görünür kılar, seyirciye izlediği şeyin bir sinema filmi olduğunu hatırlatır ve film süresince seyircinin düşünme edimini etkin şekilde gerçekleştirmesine olanak tanır. Amaç seyirciye filmin bir yapıtı olduğu hissettirerek onun yabancılaşmasını sağlamak, seyircinin duyu-motor mekanizmasını arızalandırmak, bu sayede seyirciyi film üzerine düşündürerek onun birtakım yargılara varmasını sağlamaktır.

Thompson'a göre yeni biçimci yaklaşımla bir filmi analiz etmenin en önemli adımlarından biri, baskın öğelerin tespit edilmesidir. Film her düzeyde kontrol eden, bazı nitelikleri öne çıkarırken, bazılarını geride bırakan biçimsel ilke baskın olarak tanımlanmaktadır (Thompson, 1988, s. 89). Anlatıda baskın olan filmin biçiminde hangi niteliğin diğerlerine göre daha etkin olduğuna karar verilmesinin yolunu açmaktadır. Thompson'a göre baskın olan filmde ön plandadır ve diğer tüm biçimsel yapılara boyun eğdirmektedir. Biçimsel yapının tamamı içinde ön plana çıkan farklılaştırılmış yani alışkanlığı kıran tüm araç ve işlevlerin baskın olduğu söylenebilir. Baskın öğeler seyircinin algısını ve bilişsel perspektifini yönetir (1988, ss. 91-92).

Yeni biçimci yaklaşımda filmi oluşturan ilkeleri anlamaya çalışırken bakılacak bir diğer önemli öğe de stil kavramıdır. Stil, öykünün sahne sahne nasıl anlatıldığıyla ilintilidir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 69). Filmde kullanılan teknik tercihlerin uyumlu, gelişkin ve anlamlı kullanımı olarak tanımlanmaktadır. Filmin stili, biçimle etkiletişim halindedir. Her yönetmen filmlerinde kendine özgü, farklı ve ayrık bir stilistik sistem yaratır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 117). Bu sebeple yeni biçimci yaklaşımla bir yönetmenin filmlerinin biçimsel sistemleri irdelenerek onun stili ile ilgili çıkarımlarda bulunmak mümkün olur. Yönetmenler filmlerinin yaratım sürecinin en başında kullanacakları teknik yöntemlerle ilgili bir seçim yaparlar ve genellikle de yapım süreci boyunca bu seçimlerine sadık kalırlar. Yönetmenler filmlerinin öyküsünü daha iyi anlatabilmek ve seyircinin film deneyimini istedikleri doğrultuda yönlendirmek amacıyla bir formu tercih eder ya da oluştururlar (Bordwell ve Thompson, 2009, ss. 312-313). Her sahne için yapılan bu özel tercihler tutarlı bir bütün oluşturduğunda ortaya çıkan şey stil olarak tanımlanır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 69).

Samsara'nın Kapitalist Sistem Eleştirisi Bağlamında Yeni Biçimci Okuması

Sözsüz, rehberli bir meditasyon...

Ron Fricke, 2011

John Grierson'un (akt. Erdoğan ve Kaya, 2002) "gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanmasıdır" (s. 20) şeklinde tanımladığı belgesel sinema alanında özgün üslubuyla öne çıkan Ron Fricke, röportaj, seslendirme, diyalog, anlatıcı, klasik bir anlatı yapısı ve senaryosu olmayan *Chronos* (1985), *Baraka* (1992) ve *Samsara* (2011) olmak üzere üç uzun metrajlı filmin hem sinematografliğini hem de yönetmenliğini yapmıştır. Ron Fricke (2011), toplamda beş kıta ve yirmi beş farklı ülkede 70 mm analog film formatında çekimlerini

gerçekleştirdiği *Samsara* belgeselini de tıpkı dokuz yıl önce yönettiği *Baraka* belgeselinde olduğu gibi *insanlık üzerine rehberli bir meditasyon* olarak nitelendirmiş ve belgeselde insan yaşamının derinliğini ve yaşamın gizemini sorguladığını belirtmiştir. Her iki belgesel de anlatı-biçim ilişkisi bağlamında yoğun benzerlikler taşımaktadır; *Baraka* ile başlayan öykü *Samsara* ile tamamlanmıştır. Ron Fricke *Baraka* belgeselinde aşırı üretime dikkat çekerken, *Samsara*'da kapitalist sistemin yarattığı tüketim kültürü, aşırı tüketim ve bunun olumsuz sonuçlarını ele almıştır. *Samsara*, Sanskritçe'de yaşam döngüsünü tanımlamak için kullanılan *durmaksızın dönen yaşam çarkı* (çarkifelek) anlamına gelmektedir. Belgeselin temel öyküsünü doğum, ölüm ve yeniden doğum gibi konuların oluşturduğu bu yaşam döngüsünde, görsel-işitsel yapıyı oluşturan olay örgüleri ise dini ritüeller, doğa, ilkel kültürler, kaotik modern yaşam, üretim, özellikle de aşırı tüketime dayalı modern kent yaşamı, ötekiler, bireysel silahlanma ve ölüm gibi temalardır. Sekanslar arası geçişlerde biçimsel olarak benzerlik ve tekrarlar söz konusudur. Sekanslar biterken karakterler doğrudan kameraya dönerek oldukça uzun bir planda seyirciye bakmaktadır. Bu hamleyle Ron Fricke'nin sinemada dördüncü duvarı kırarak yabancılaştırıcı hamleyi başarıyla oluşturduğu söylenebilir. Fricke bu anlatım tekniğini kullanarak sosyal karakterlerin yaşam koşullarının gerçekliği ile seyirciyi göz göze getirip, seyircinin gerçekliği duyumsamasına ve filmin meselesini içselleştirerek zihninde yeni imgeler yaratmasına olanak tanır. Belgeselde görsel anlatı yapısını oluşturan sahneleme, sinematografi, kurgu ve ses kullanımında da işlevsel olarak benzerlik ve tekrarlar söz konusudur. Belgeselde, time lapse, hyperlapse, yavaş çekim, hızlı çekim ve geniş formatlı sinematografi kullanımı gibi tercihler benzerlik ve tekrar ilkelerini taşımaktadır. Bu çekim teknikleri seyircinin zihninde anlam yaratmak, seyirciyi düşünen ve sorgulayan konuma çekmek için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Biçimsel olarak bu benzerliklerin tekrarlı kullanımından doğan motif belgesel anlatısını geliştirme işlevini üstlenmiştir.

Samsara'da anlatının büyük bir kısmı, Fordist üretim ve kapital sisteminin yarattığı tüketim kültüründe zamanının büyük bir kısmını tüketim katedrallerinde geçiren, üretim ve aşırı tüketime dayalı tek boyutlu insan manzaralarından oluşmaktadır. Belgeselde zengin ile yoksulun arasındaki uçurumun her geçen gün daha da derinleştiği ve kapitalist sistemin kendi ötekisini yarattığı gösterilmektedir. Belgeselde semptomatik anlamda dönemle ilgili eleştiri yapılmaktadır. Film bu farklılığı göstererek seyircinin zihninde kontrast oluşturur; böylelikle hem biçimsel olarak hem de belgesel anlatısında farklılık ve çeşitliliği yaratır. Belgeseldeki ötekiler, seks işçileri, cezaevindeki

mahkumlar, geçimini çöpten sağlayanlar, zor şartlar altında çalışan işçiler, evsizler, yıkık dökük, sıvasız, boyasız, kapısı penceresi olmayan favelalarda yaşayan yoksul insanlar ve çocuklar gibi sesi sözü olmayan karakterlerden yani Zygmunt Bauman'ın (2011) deyimiyle atık insanlardan (Lat. *homo sacer*) oluşmaktadır (s. 57) (Görsel 1-4). Olay örgüsünde ilkel kabile yaşamının günlük hayatından görüntüler gösterildikten sonra sekans geçişinde yerli bir kadın kameraya doğrudan bakar; ardından ışıklı, hareketli, kalabalık, çok katlı otoyollar, gökdelenler ve plazalardan oluşan modern şehir yaşamı kuşbakışı kamera açısı ve hyperlapse tekniği ile görüntülenerek uyumsuzluk ilkesi biçimsel olarak anlatıya eklemlenmiş olur.

Samsara belgeseline neformalist yaklaşımla bakıldığında Ron Fricke'nin, bu yaklaşımda tarif edildiği gibi yönlendirilen anlam, açık anlam, örtük anlam ve semptomatik anlamı bir arada kullandığı görülmektedir. Filmin ana öyküsü doğum, ölüm ve yeniden doğum gibi konuları işler; insan, doğa ve hayvan manzaraları bir anlam oluşturmak üzere bir araya getirilir. Böylelikle seyirci gerçek dünyadan somut kesitler görerek zaman-mekân ve nedensellik ilişkilerinden yararlanır ve zihninde film dünyasını inşa eder. Kapitalist sistemin yarattığı modern toplumu oluşturan tüketim kültüründe, bireyleri tüketim toplumunu temsil eden araçlar olarak tüketim katedrallerinde alışveriş yaparken, fast food restoranlarında benzer menüleri tüketirken, yüzlerce kişinin aynı anda kullanmasına olanak tanıyan numaralandırılmış devasa tesislerde golf oynarken, kapalı spor salonlarında spor yaparken ve yüzme havuzlarında yüzerken gösterilir. Tek boyutluluğa itilmiş bireylerin eğlenme,



Görsel 1-2-3-4 (üstte). Ron Fricke, *Samsara*, kapital sistemin yarattığı ötekiler, 59'44". 71'54" ve 66'23" (Fricke, 2011)

Görsel 5-6-7. Ron Fricke, *Samsara*, boş vakitlerini tüketim katedrallerinde geçiren tek boyutlu insanlar, 55'45". 56'33" ve 40'16" (Fricke, 2011)

dinlenme gibi tüketim davranışlarının, hatta boş vakitlerini değerlendirme biçimlerinin bile birbirleriyle benzeştiği gözlemlenir. Aslında satın al, tüket, spor yap ve tekrar satın al şeklinde ilerleyen basit denklem, kapitalist sistemin yarattığı kültür endüstrisini oluşturur. Bireylerin rıza gösterdiği ve modern hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen tüketim kültürü, toplumdaki tüm alışkanlıkları belirlemekte ve yönetmektedir. Benzer tüketim alışkanlıklarına sahip olan tek boyutlu insanlar sıkışıp kalmış, sınırlı düşünce ve davranış kalıplarına mahkûm edilmiştir ve kapitalist sistemin devamlılığını sağlayan köleler olarak belgeselde semptomatik anlamı üretmektedirler (Görsel 5-7).

İçinde yaşadığımız dünyada kapitalist sistemin normalleştirdiği tüketim kültüründe, aşırı üretimin bir sonucu olan aşırı tüketim, birer tüketim nesnesi haline gelen bedenlerde obeziteyi ve estetik kaygıları da beraberinde getirdiği için belgeselde eleştirilmektedir. Film, günümüz toplumunun en büyük problemlerinden olan obezite ve bedensel estetik kaygılar aracılığıyla kapitalist sistemin eleştirisini yaparak semptomatik anlamı seyircinin zihninde yaratmaktadır (Görsel 8-10). Böylece Ron Fricke seyircinin belgeseli zihinsel bir süreçten geçirerek anlamlandırmasına ve zihninin derinliklerinde yeni bir anlatım biçimi oluşturmaya olanak tanımıştır.



Görsel 8-9-10. Ron Fricke, *Samsara*, aşırı tüketim kültürünün oluşturduğu sorunlar ve estetik kaygılar, 56'51". 57'14" ve 46'52" (Fricke, 2011)

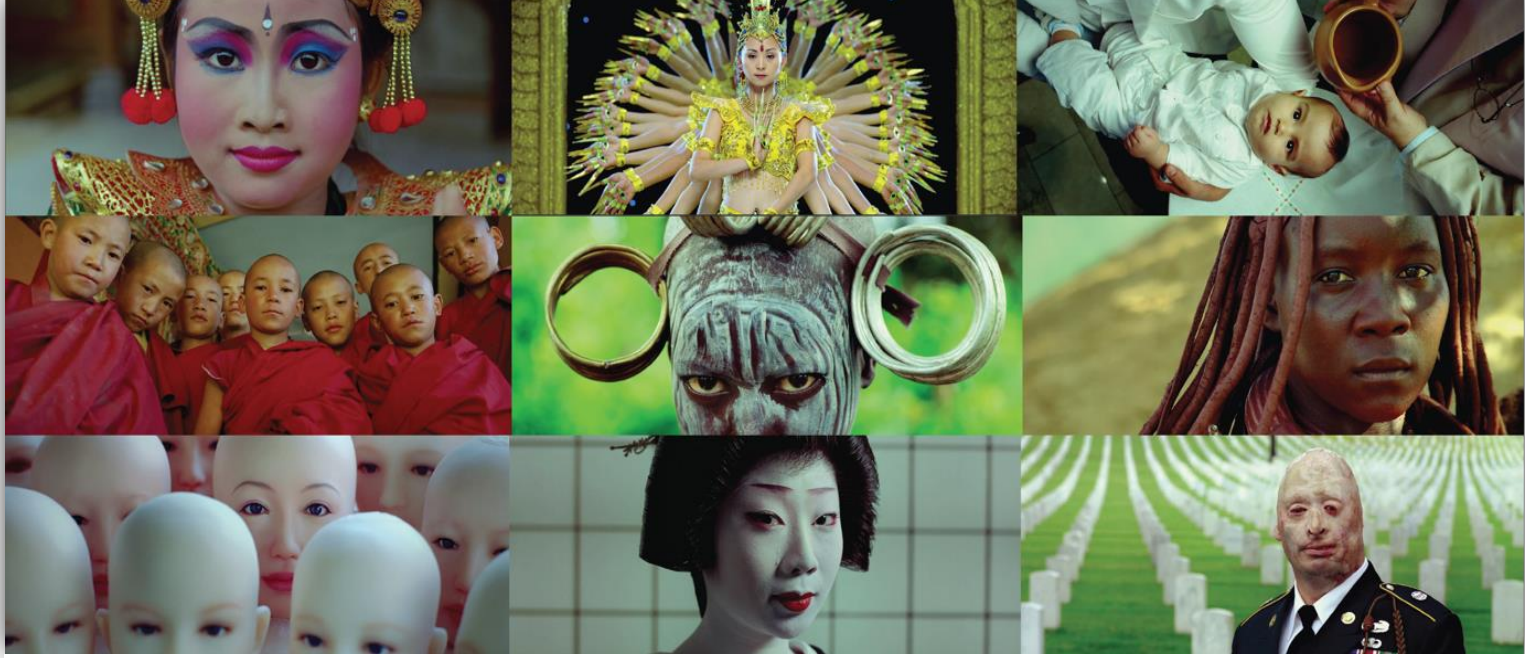
Samsara'da Fordist kitlesel üretimde akan bant sistemi ile her şeyin seri olarak üretildiği elektronik cihaz yapan fabrikada üretim bandında montaj yapan işçiler, endüstriyel gıda üretimi yapan fabrikada Çin mantısı katlayan kadınlar ve kümes hayvanları ile büyükbaş hayvan çiftliklerinde çalışan modern ücretli köleler filmde açıkça ifade edilmeyen kapital sistemin örtük anlamını seyircinin zihninde oluşturmaktadır (Görsel 11-16). Fricke anlatısında anlamı yönlendiren seslendirme metni ve röportaj gibi yöntemlere başvurmadığı için, yeni biçimci yaklaşımın da belirttiği gibi seyirci belgeseli izleme edimine aktif bir şekilde katılır. Belgesel anlatısındaki ipuçlarını kullanarak, önceki sanatsal



Görsel 11-12-13-14-15-16. Ron Fricke, *Samsara*, Fordist üretim biçiminde akan bant sisteminde kitlesel üretim yapan fabrika iççileri, 47°37". 50°40". 52°54". 54°05". 55°01" ve 55°25" (Fricke, 2011)

ve günlük yaşam deneyimlerinden de hareketle yapıtı algılayıp çözümler. Belgeselde montaj yapan işçilerin, fabrikada çalışan kadınların ve çiftlikteki çalışanların planlarının arka arkaya gelmesi bir tesadüf değildir. İçinde yaşamakta olduğumuz kapital sistemin örtük anlamını sorgulatmaktadır. Seyirci belgeseli izlerken, yaşadığı kültürel ortamlarda edindiği algısal, duygusal ve bilişsel yetileri kullanarak, anlatıya aktif olarak katılmakta ve bu anlamı zihninde yaratmaktadır.

Yeni biçimci yaklaşımda sanatın asıl amacını oluşturan yabancılaşma kavramını, Ron Fricke *Samsara*'da kamerayı seyircinin gözünün birebir uzantısı olarak kullanarak yaratmaktadır. *Samsara*'da sosyal karakterlerin doğrudan kameraya dönerek seyircinin gözünün içine bakması, sinemada dördüncü duvarı kırar. Sinemada dördüncü duvar kavramı, seyirci ile ekran arasında var olduğu kabul edilen, iki ayrı dünyayı birbirinden ayıran hayali bir duvarın var olduğu anlamına gelmektedir. Bu duvarın, oyuncuların kameraya bakarak seyirciyle doğrudan temasa geçtiğinde yıkıldığı varsayılır (Auter, 1992, s. 179). Bu bakışlar filmde yabancılaştırma işleviyle kullanılmıştır. Yönetmen belgesel sinemada bu yeni sayılabilecek anlatım biçimini kullanarak sosyal karakterlerin yaşam koşulları ile seyirciyi göz göze getirir. Bu sayede seyircinin gerçekliği duyumsamasına ve zihninde sorgulayıcı imgeler yaratarak farklı anlamlar oluşturmaya olanak tanır. Belgeselin proloğunda, Endonezya'nın Bali adasında bulunan sanat kuruluşu Tri Pusaka Sakti'deki sanatçıların dans performansı yakın planda ve dansçılar doğrudan kameraya bakarken çekilir (Görsel 17-25). Böylelikle seyirciye izlediğinin bir film olduğu daha ilk plandan hissettirilir. Belgesel anlatısının tamamına hâkim olan bu biçimsel tavır (bazen



Görsel 17-18-19-20-21-22-23-24-25. Ron Fricke, *Samsara*, yabancılaştırıcı işlev olarak yakın planda doğrudan kameraya bakan karakterler, 01'49". 94'01". 20'53". 11'09". 30'35". 33'19". 58'23". 61'17" ve 76'48" (Fricke, 2011)

bir din görevlisinin , bazen bir fabrika işçisinin, bazen bir askerin, bazen bir mahkûmun, bazen de bir seks işçisinin kameraya yani seyirciye doğrudan baktığı uzun çekimler) seyircinin filmle düşünsel bir bağ kurmasını amaçlamaktadır. Ron Fricke bu belgeselinde yüzünün büyük bir kısmı yanmış, deforme olmuş bir Amerikan askerin kameraya doğrudan bakışını ve onun arkasındaki mezarlığı yakın planda göstererek, seyircinin gerçekliği duyumsamasını, savaş ve savaşın neden olduğu yıkımı içselleştirmesini sağlar. Seyircinin, zihninde yeni anlamlar yaratmasına olanak tanır ve semptomatik anlamı belgeselde dolaylı olarak ifade eder. Belgeselde elektronik cihaz üreten fabrikadaki işçiler üretim bandında seri halde montaj yaparken görülür. Aşırı üretim sonucu ortaya çıkan sorunlardan biri de elektronik cihaz atıklarının yaratmış olduğu kirliliktir. Çöpler karşısında maskeli, sadece gözleri görünen bir fabrika işçisi yakın planda ve doğrudan kameraya bakarken çekilir. Bu çekim seyirciye izlediğinin bir belgesel film olduğunu duyumsatır. Böylelikle kapitalist sistemin yarattığı aşırı üretim ve tüketim kültürünün sonuçlarının gerçekliği semptomatik anlam olarak iletilmiş olur.

Kapitalist sistemin yarattığı tüketim kültüründe her şeyin metalaşması kadın bedenini de bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür. Belgeselde manken bebek üreten bir fabrikanın görüntülerinin ardından Bangkok'ta bir gece kulübünde striptiz çubuğunda iç çamaşırlarıyla dans eden seks işçileri birer cinsel obje olarak gösterilir. Parlak renkli ışıkların altında kadınların doğrudan kameraya baktığı plan ve sonrasında Japon geşanın yakın planda gözyaşları içinde seyircinin gözünün içine bakması hem seyirciyi yabancılaştırmış hem de seyircinin gerçekliği duyumsamasını (seyrettiği şeyi seyretmeye devam eden tepkisiz bireyler olarak) sağlamıştır. Kapitalist sistem kendini var etmektedir ve sürekli var edecektir. Böylelikle filmdeki örtük anlam oluşturulmuş olur. *Samsara*'daki sosyal karakterler kameranın yani seyircinin orada olduğunun ve kendilerini izlediğinin farkındadır; doğrudan objektife yani seyircinin gözünün içine bakarak sinemanın özdeşleşme unsurunu kırarlar. Bu durum seyir deneyimini arızalandırarak seyircinin duyu motor mekanizmasını bozar. *Samsara* seyircinin hazcı duygulanma yaşayayıp katharsise ulaştığı klasik anlatıyı kırar. Filmli oluşturan sinemasal aygıtları görünür kılarak izlenilenin bir belgesel olduğunu hissettir. Seyircinin film süresince etkin bir biçimde düşünmesini sağlar.

Belgeselde ilkel kabile yaşamı sekansını kuşbakışı açısı ve hyperlapse çekim tekniği ile görüntülenen ışıklı, hareketli, kalabalık, çok katlı otoyollar, gökdelenler ve plazalardan oluşan modern şehir yaşamı sekansı takip eder. Bu yapay ortamda yarı insan yarı makine olan siborg bedenler (tepkisiz beden olarak) kameraya doğrudan bakarak semptomatik anlamı oluşturur (Görsel 26-29). Burada yönetmenin amacı, seyirciyi yabancılaştırmak, zihninde yarıklar oluşturup çatallanma yaratarak filmle diyaloga girmesini ve üzerine düşünmesini sağlamaktır.

Ron Fricke sinemasında baskın biçimsel öge, görsel anlatı yapısını oluşturan sahneleme, sinematografi, kurgu ve ses seyircinin zihninde anlam yaratmak için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Bu teknikler aracılığıyla benzerlik ve tekrar ilkelerini oluşturarak filmin baskın ögesini oluşturur. Böylece seyircinin algısını ve bilişsel perspektifini yönetir ve yönlendirir. Fricke belgesel boyunca anlatı-



Görsel 26-27-28-29. Ron Fricke, *Samsara*, yakın planda yabancılaştırıcı işlev olarak kameraya doğrudan bakan siborg bedenler, 36'20". 36'44" ve 39'52" (Fricke, 2011)

biçim bağlamında kontrast oluşturarak uyumsuzluk ilkesiyle olay örgüsünü ilerletmiş ve seyircinin zihninde gösterilenden daha kapsamlı bir öykü yaratmayı başarmıştır. Belgesel tepkisiz, gezinti halindeki sosyal karakterlerden oluşmaktadır. Zengin yoksulla, ilkel kabileler modern kentlilerle, metropoller kıyılarında oluşmuş devasa gettolarla, atık insanlar tüketim katedrallerindeki insanlarla birlikte kurgulanmıştır. Sekanslar arası geçişlerde Ron Fricke yabancılaştırıcı öğeyi her defasında kullanarak benzerlik ve tekrarlar yaratmıştır. Fricke seyirciyi yabancılaştırmak için sosyal karakterlerin kameraya doğrudan baktığı çekimlerde (*dolly-in*) kamera kaydırma hareketi uygulamıştır. Bu yöntem seyirciyi röntgenci pozisyonunu sürdürdüğü konfor alanından çıkarmıştır. Karakterlerin bakışına maruz kalmak seyircinin rahatını kaçırmıştır. Tüm bu baskın öğeler aynı zamanda belgesel anlatısına hâkim olan tutarlı bir bütünü meydana getirerek stili oluşturmuştur. *Samsara* belgeselinde anlam, seyircinin algısında tamamlanan bir olgu olarak işlev görmüştür.

Sonuç

Samsara belgeselinin kök öyküsünü doğum, ölüm ve yeniden doğum gibi konuların ele alındığı yaşam döngüsü (çarkıfelek) oluşturur. Dini ritüeller, doğa, ilkel kültürler, kaotik modern yaşam, üretim ve özellikle aşırı tüketime dayalı modern kent yaşamı, atık insanlar, bireysel silahlanma ve ölüm gibi temalar belgeselin omurgasını şekillendiren temalardır; filmin olay örgüsü bu temalar üzerinden inşa edilir. Mizansen, sinematografi, kurgu ve ses tasarımı belgeselin biçimsel öğeleri, sekans sonlarındaki benzerlik ve tekrarlar ise anlatıyı güçlendiren öğeleri oluştururlar. Time lapse ve hyperlapse, slow motion, fast motion gibi çekim teknikleri ve geniş formatlı analog (70mm) film kullanımı belgeselin görüntü rejiminin yani sinematografisinin kurucu biçimsel öğeleri olarak seyircinin karşısına çıkar. Bu çekim teknikleri seyircinin zihninde anlam yaratmak, onu düşünen ve sorgulayan konuma çekmek için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Filmin anlatısının merkezinde zamanının çoğunu alveriş merkezlerinde geçiren, tüketim kültürün kuşatması altında aşırı tüketen tek boyutlu, düşünmeyen, sorgulamayan insan yığınları vardır.

Belgesel, anlatıda kapitalist sisteme karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımla ve biçimsel olarak uyguladığı tekniklerle seyir deneyiminde yabancılaşma ve arızalanma yaratmıştır. Ron Fricke kamerayı seyircinin gözünün birebir devamı olarak kullanarak yeni biçimci yaklaşımdaki yabancılaşma kavramını filmde üretmiştir. Sosyal karakterlerin doğrudan kameraya bakmalarıyla seyircide açığa çıkan (sosyal karakterle yaşanan) göz teması duygusu, perde ve

seyirci arasındaki görünmez duvarı ortadan kaldırmış ve yabancılaştırıcı işlev olarak ortaya çıkmıştır. Böylece Fricke sosyal karakterlerin yaşam koşulları ile seyirciyi göz göze getirerek kapitalizmin görünmez kıldığı gerçekliği seyircinin duyumsamasına ve zihninde yeni imgeler yaratarak farklı anlamlar oluşturmaya olanak tanımıştır. Sosyal karakterlerin bir anlamda seyircinin kendilerini izlediklerinin farkında olmaları, doğrudan kameraya yani seyircinin gözünün içine bakmaları klasik sinemanın özdeşleşme unsurunu ve katarsis deneyimini ortadan kaldırmıştır. Fricke klasik anlatıyı kırarak seyirciyi farkındalığa davet etmiştir. Fricke seyirciye sürekli bir belgesel izlediğini hissettirir. Belgeselin görsel anlatı yapısı seyircinin filmle diyaloga girmesini, film üzerine düşünmesini sağlar.

Çalışma boyunca incelenen tüm ögeler belgesel anlatısına hâkim olan tutarlı bir bütünü inşa ederek filmin stilini oluşturur. Yeni biçimci yaklaşımda belirtildiği gibi bu ögeleri deneyimleyen seyirci filmi zihinsel bir süreçten geçirerek anlamlandırır. *Samsara* belgeselinde de anlam seyircinin algısında tamamlanan bir olgu olarak işlev görür. Sonuç olarak, yeni biçimciyaklaşımla ele alınan *Samsara* belgeseli anlatı yapısı, öykü (*fabula*), olay örgüsü (*syuzhet*), anlam, yabancılaşma, baskın ögeler ve stil gibi ölçütlerle çözümlenmiş ve tüm bu çözümlemelerinfilmin kapitalist sistem eleştirisi olduğu gerçeğine yardımcı olduğu düşüncesi pekiştirir.

Beyanlar

Teşekkür: Yazarlar editöre, hakemlere ve dergiye emek verenlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma ve metodoloji, veri düzenleme, yazım ve ilk taslak hazırlığı, yazım gözden geçirme, düzenleme, denetim ÖZGEN, K; doğrulama ve araştırma, kaynaklar, veri düzenleme, yazım ve ilk taslak hazırlığı, yazım gözden geçirme, düzenleme, denetim TONG, O. Yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Adorno, W. T. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen). İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadalga). Kabalcı Yayıncılık.
- Arık, B. (2012). Bir kültür endüstrisi ürünü olarak 14 Şubat Sevgililer Günü. İstanbul Üniversitesi *İletişim Fakültesi Dergisi / Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 20, ss. 79-87.
- Auter, P. J. (1992). Psychometric: TV that talks back: An experimental validation of a parasocial interaction scale. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 36(2), ss. 173-181.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu*. Ayrıntı Yayınları.
- Baumann, Z. (2011). *Artık hayatlar: Modernitenin atık insanları*. Can Yayınları.
- Berger, A. A. (2012). *Kültür eleştirisi & kültürel kavramlara giriş* (2. Baskı). (Ö. Emir, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat) 9. Baskı. De Ki Yayınları.
- Duman, Z. (2016). Tüketimci kapitalizmin ve tüketim kültürünün eleştirisi. *Sosyoloji Dergisi*, (33), ss. 15-36.
- Erdoğan, N. ve Kaya, D. (2002). *Belgesel sinema*. Varlık Yayınları.
- Fricke, R. (2011). *Samsara - About the film*. BarakaSamsara.com <https://www.barakasamsara.com/samsara/about>
- Fuchs, C. (2016). *Sosyal medya: Eleştirel bir giriş*. (Çev. Diyar Saraçoğlu ve İlker Kalaycı). NotaBene Yayınları.
- Gezer, S. ve Gezer, E. E. (2024) Sinemada neoformalist yaklaşım doğrultusunda "Hayat" filminin anlatı yapısı ve biçim analizi. *The Journal of Communication and Social Studies*, 4(1), ss. 121-136.
- Gürkan, H. ve Ozan, R. (2014). Butterfly Effect filmi örneğinde karşı sinemanın Hollywood'da dönüşümü. *Global Media Journal*, 4(8), ss. 154-184.
- İpek, S. (2023). Kapitalizm ve sosyal adalet ilişkisi üzerine bir değerlendirme. *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries*, 07(12), ss. 72-81.
- İşler, B. (2023). Sinemada neoformalist yaklaşım. *Erciyes İletişim Dergisi*, 10(1), ss. 467-483.

- Keyman, E. F. (2002). Kapitalizm-oryantalizm ekseninde küreselleşmeyi anlamak: 11 Eylül, modernite, kalkınma ve öteki sorunsalı. *Doğu Batı*, 40, ss. 29-57.
- Kurhan, T. N. (2019). *Kapitalizmde metalaşan sanatın sosyolojik çözümlemesi*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yozgat Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Marcuse, H. (2015). *Tek boyutlu insan*. İdea Yayınları.
- Odabaşı, Y. (2013). *Tüketim kültürü*. Sistem Yayıncılık.
- Öztürk, A. (2013). *Liberal adalet çağdaş liberal siyaset felsefesinde adalet sorunu: Rawls, Hayek, Nozick örneği*. Doruk Yayıncılık.
- Ritzer, G. (1998). *Toplumun McDonaldlaştırılması çağdaş toplum yaşamının değişen karakteri üzerine bir inceleme*. (Çev.Şen Süer Kaya). Ayrıntı Yayınları.
- Ritzer, G. (2016). *Büyüsü bozulmuş dünyayı büyülemek*. (Çev. Şen Süer Kaya). 3. Baskı. Ayrıntı Yayınları.
- Topçu, Y. G. (2009). Anlatı ve biçim ilişkisine neoformalist bir yaklaşım: *Yazı-tura* örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(2), ss. 104-120.
- Yaylagül, L. (2018). *Kitle iletişim kuramları, eleştirel ve egemen yaklaşımlar*. Dipnot Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Fricke, R. (Yönetmen). (2011). *Samsara* [Belgesel Film]. America: Magidson Films.



Sanat ve Grafik Tasarımda Bitcoin ve Nostr ile Özgürleşen Taraflar

Participants Liberated by Bitcoin and Nostr in Art and Graphic Design

 **Mustafa Akman^a**

^a Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Gönen Meslek Yüksekokulu 
makman@bandirma.edu.tr

Öz

Özgürlük, merkeziyetsizlik ve bağımsızlık kavramlarıyla derin bir bağa sahip olan Bitcoin ve Nostr protokolü, sanatçıların ve tasarımcıların yaşamlarını zannedilenden çok daha doğrudan bir şekilde etkilemektedir. Merkeziyetsiz teknolojiler, sanatçılar ve tasarımcılar için finansal bağımsızlığı artırırken, yaratıcı ifade özgürlüğünü destekleyen yenilikler sunmaktadır. Bitcoin, bir değer saklama aracı olarak sanatçıların ekonomik güvenliğini güçlendirip uzun vadeli üretimlerini desteklerken, Nostr gibi merkeziyetsiz iletişim protokolü sansürsüz, özgür bir etkileşim ortamı sağlamaktadır. Geleneksel finans ve dağıtım sistemlerinin karmaşıklıklarını aşan bu teknolojiler, sanatçıların eserlerini küresel izleyicilere ulaştırmasına olanak tanımaktadır. Ayrıca, sansür ve reklam baskısından arınmış bir alan oluşturarak, daha özgün ve yenilikçi yaratımlara zemin hazırlamaktadır. Bitcoin ve Nostr, sadece teknik araçlar değil, sanatçıların ekonomik ve kültürel bağımsızlığını destekleyen, bireysel ve toplumsal gelişime katkı sağlayan özgürlükçü, güçlü, pratik ve uygulamalı çözümler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: özgürlük, sanat, grafik tasarım, Bitcoin, Nostr.

Abstract

Bitcoin and the Nostr protocol, which have a deep connection to the concepts of freedom, decentralization and independence, affect the lives of artists and designers in a much more direct way than one might think. Decentralized technologies increase financial independence for artists and designers, while offering innovations that support freedom of creative expression. While Bitcoin strengthens the economic security of artists as a store of value and supports their long-term production, decentralized communication protocols such as Nostr provide an environment of uncensored, free interaction. These technologies, which overcome the complexities of traditional financial and distribution systems, allow artists to deliver their works to global audiences. In addition, they create a space free from censorship and advertising pressure, paving the way for more original and innovative creations. Bitcoin and Nostr are not just technical tools, but also liberal, powerful, practical and applied solutions that support the economic and cultural independence of artists and contribute to individual and social development.

Keywords: liberty, art, graphic design, Bitcoin, Nostr.

Atıf için Cite as: AKMAN, M. (2025). Sanat ve grafik tasarımda bitcoin ve nostr ile özgürleşen taraflar. *Tykhe*, 10(18), ss. 307-327.



Sanat, tasarım ve bilim doğaları gereği sorgulayıcı, eleştirel, özgürlükçü ve yenilikçi bir yapıya sahiptir. Bu disiplinler, bireylerin ve toplumların olay ve olguları eleştirel bir yaklaşımla sorgulamasına olanak tanıyarak, farklılıkları ve yenilikleri bünyelerinde barındırmaktadır. Sanat ve tasarımın gelişim gösterdiği ortamlar, bilimsel ilerlemelerin gerçekleştiği zeminlerdir. Bu disiplinler çoğu zaman birbirini destekleyen ve birlikte hareket eden bir yapıya sahiptir; farklılıkları kucaklayarak ve inovatif bir perspektif benimseyerek yaratıcı ürünlerin ortaya çıkmasına olanak tanımakta, hem bireysel hem toplumsal düzeyde gelişim sağlamakta ve refah seviyesinin artmasına katkıda bulunmaktadır. Bu alanlar, insan hakları, özgür düşünce, basın ve ifade özgürlüğü, mülkiyet hakkı, eşitlik, adalet gibi temel değerlere dayanmaktadır. Bu değerlere gereken önemi ver(e)meyen ve bu değerler uğruna mücadele edemeyen toplumlar, yenilikçi düşünceyi ve zihinsel olgunluğu yakalama fırsatını kaybetmektedir. İnsan hakları, düşünce ve basın özgürlüğü, ifade özgürlüğü, mülkiyet hakkı, ortalama gelir seviyesi yüksek olan ülkelerin ifade özgürlüklerinin de üst sıralarda olduğu görülmektedir (Tari, 2018, s. 140). Düşünce ve ifade özgürlüğünün eksikliği sonucu ekonomik ve sosyal yoksulluk, adaletsizlik, hukuksuzluk gibi olumsuz sonuçlara yol açmakta ve bu toplumların uluslararası düzeyde geri kalmasına neden olmaktadır. Günümüzde, üretken yapay zekâ gibi yıkıcı yeniliklerin (İng. *disruptive innovations*) hızla yaşandığı bir dönemde, bilim insanları, sanatçılar ve tasarımcılar bu teknolojilerin hem sosyolojik etkilerini hem de günlük yaşamdaki dönüşümlerini takip etmektedir. Bu bireyler, yeni teknolojilerin getirdiği olanakları anlamaya çalışmakta ve bunları kendi alanlarına entegre etme çabası göstermektedir. Örneğin, Bitcoin ve Nostr gibi yeni teknolojiler, sanat ve grafik tasarım alanında özgürlük, merkeziyetsizlik, bağımsızlık ve sansüre direnç gibi kavramların yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır. Bu tür teknolojiler, sanatçı ve tasarımcıların yalnızca yaratıcı süreçlerini değil, aynı zamanda eserlerini oluşturma, sunma ve paylaşma biçimlerini de uzun vadede dönüştürme potansiyeli taşımaktadır.

Bu araştırmada, günlük yaşamda sıklıkla kullanılan ve çoğu zaman derinlemesine düşünülmeden ele alınan özgürlük, merkeziyetsizlik, sanat, tasarım, Bitcoin ve Nostr gibi kavramlar daha detaylı bir şekilde ele alınarak özgürlük kavramı üzerinden birbirleriyle ilişkileri incelenmiştir. Bu

kavramların birbirleriyle olan bağları, teknik ve teorik bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmiş ve anlamlarına dair kapsamlı bir tartışma yürütülmüştür. Çalışma, bu kavramların bireysel, toplumsal ve teknolojik boyutlarını daha iyi kavramayı ve aralarındaki etkileşimleri ortaya koymayı ve daha iyi anlamayı sağlayacağı düşünülmektedir. Böylece, bu teknolojik gelişimlerin sanat ve tasarıma olan etkileri daha iyi anlaşılabilir olarak özgürlüğün, dolayısı ile ifade şekillerinin genişlemesinin temelleri ortaya konulacaktır. Araştırma kapsamında, söz konusu teknolojilerin özgürlüklerin sınırlarını yalnızca kavramsal düzeyde değil, pratikte de genişletme potansiyeli taşıdığına dair kullanım örnekleri sunulmuş ve bu örneklerin Türkçe literatüre kazandırılması hedeflenmiştir. Böylece, uygulamada henüz gelişim aşamasında olan bu inovatif teknolojilere ilişkin sanat ve grafik tasarım alanındaki özgün fikirler, Türkçe kaynak eksikliğine katkı sağlamayı amaçlar.

Araştırmanın kapsamı, Bitcoin ve doğrudan Bitcoin ile bağlantılı olan Nostr teknolojisi ile Bitcoin Ordinals NFT'leri ile sınırlandırılmıştır. Bu seçimde, Bitcoin ve Nostr'un özgürlük, merkeziyetsizlik, bağımsızlık, iş kanıtı (İng. *Proof of Work, PoW*) modeli ve sansüre direnç gibi özellikleri bünyesinde gerçek anlamda barındırması etkili olmuştur. Araştırmada diğer kripto varlıklar ve merkezi sosyal medya platformları (Instagram, X, YouTube vb.) kapsam dışı bırakılmış; ancak karşılaştırma amacıyla sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Bu tercih, Özgürlük, Bitcoin ve Nostr başlığı altında detaylı biçimde tartışılarak temellendirilmiştir. Araştırma yönteminde nitel bir yaklaşım benimsenmiş; veri toplama sürecinde, doküman analizi ve vaka incelemesi yöntemleri kullanılmıştır. Bu bağlamda, Bitcoin, Nostr ve Bitcoin Ordinals NFT'leriyle ilgili teknik belgeler, akademik makaleler ve uygulama örnekleri detaylı olarak incelenmiştir. Elde edilen veriler, içerik analizi yöntemiyle, özgürlük, merkeziyetsizlik ve sansüre direnç gibi ana temalar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Araştırma bulguları, söz konusu teknolojilerin sanat ve grafik tasarım alanındaki yenilikçi uygulamalara katkı sağlayabileceği ve özgürlük kavramının pratikte genişlemesine olanak tanıyabileceği sonucuna işaret etmektedir.

Özgürlük Kavramı

Özgürlük, bireyin etik değerler çerçevesinde, diğer bireylerin haklarını ihlal etmeden kendi iradesini ifade edebilmesi veya eylemde bulunabilmesi durumudur. "Özgürlük, dış koşul ve nedenlere bağlı olmaksızın, kişinin kendi istek, irade, akıl, seçim ve tercihleri doğrultusunda eyleyebilmesi halidir (Özlem, 2014, s. 89). Bu bağlamda, özgürlüğün sürdürülebilirliği, bireyin

sorumluluklarının bilincinde hareket etmesine ve etik bir farkındalık geliştirmesine bağlıdır. Özgürlüklerin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği ve tanımı, tarih boyunca tartışma konusu olmuştur: Friedric August von Hayek, Immanuel Kant, David Hume, Jean-Paul Sartre, İoanna Kuçuradi ve daha birçok filozof özgürlük kavramı üzerine fikirler geliştirmiş ve farklı perspektifler sunmuştur (Bezci, 2006, s. 240; Kuçuradi, 1986, ss. 28-31; Kurt, 2006, s. 200). Ancak evrensel etik değerler bir pusula olarak kullanıldığında, bu tartışmaların uzlaşmaya ulaşmasında etkili olduğu görülmektedir. Kuçuradi'ye (1986) göre etik özgürlük, ilişkiler geliştirme ve sürdürme sürecinde doğru değerlendirmeler yaparak -bir defalık bile olsa- etik değer bilgilerini kullanarak gerekeni yapan kişinin özelliğidir (s. 31). Sanat ve bilim, özgürlüklerin oluşumunda ve sürdürülebilirliğinde merkezi bir role sahiptir. Özgürce kendini ifade edebilen yaratıcı bireyler, yalnızca kendi alanlarında değil, aynı zamanda toplumların genel gelişimine de katkıda bulunarak yeni çağlara öncülük etmektedir. Ancak tarih boyunca bu ideal durum sıklıkla çeşitli engellerle karşılaşmış ve birçok aydın, ifade özgürlüğü konusunda kısıtlamalara maruz kalmıştır (Hajdu, 2007, ss. 295-297). Örneğin, Sokrates gibi toplumun gelişimine katkı sağlayacak sorular sorarak bireyleri eleştirel düşünmeye teşvik etmiş bir düşünür, bu tutumu otoriteleri rahatsız ettiğinde ölüm cezasına çarptırılmıştır (Platon, 2012). Bilim ve sanat birbirlerine bağlı olan ve gelişim için ayrılmaz ince bir dengeye sahiptir; birçok bilim insanı, aydın ve sanatçı zihni birbirlerinden beslenmiş ve ötekinin değerini kutsamıştır (Jaccard, 2007, ss. 4-8). Bu bağlamda, aydınlar, sanatçılar ve tasarımcılar toplumun kültürel, entelektüel ve ekonomik gelişiminde kritik bir rol oynamaktadır.

Fransız devrimine kadar olan süreçte defalarca kez hak ve özgürlükler için arayışlar olmasına rağmen Fransız Devrimi ile belirgin bir şekilde ete kemiğe bürünen haklar ve özgürlükler (1789 Fransız Yurttaş ve İnsan Hakları Bildirisi ve 1791, 1793 Fransız Anayasaları) insanlık için önemli kazanımlar getirmiştir: Doğuştan özgürlük ve eşitlik hakkı, iktidarların keyfi davranışlarına karşı hukuki korunma hakkı, mülkiyet hakkı, düşünce ve ifade hakkı, zulme karşı direnme hakkı vb. (Civelek, 2011, ss. 4-5; Gürçan, 2011, s. 185; Ötkem, 2011, s. 269). Tarihsel süreç göstermektedir ki, otoriter yapılar ve iktidarlar, zaman içerisinde kemikleşerek bireysel hak ve özgürlükleri kısıtlama eğiliminde olmuş, bu doğrultuda toplumsal ve ekonomik gelişimin önüne engeller koymuştur. Günümüzde teknolojik ilerlemeler, teknokrasi, netokrasi ve dijital distopya (dijitopya) gibi kavramlar çerçevesinde, mevcut gücün belirli merkezlerde yoğunlaşmasını ve özgürlüklerin sınırlandırılmasını mümkün kılmaktadır. Ancak aynı teknolojik gelişmeler, Bitcoin ağı ve Nostr protokolü

gibi merkeziyetsiz ve bağımsız yapıların ortaya çıkmasını sağlayarak bireysel özgürlüklerin genişlemesine katkıda bulunmaktadır. Bu tür alternatif sistem önerileri, mülkiyet haklarının ve ifade özgürlüğünün bireylerin doğrudan sorumluluğuna verilmesine olanak tanımakta ve daha adil bir yapı inşa edilmesine zemin hazırlamaktadır. Aydın bireyler, sanatçı ve tasarımcılar, ifade özgürlüğünün sağlanabildiği ortamlarda yaratıcı eserler üreterek yalnızca kendi alanlarının gelişimini değil, aynı zamanda bilim, teknoloji, sanat ve dolayısıyla toplumsal yapıların dönüşümünü de hızlandırmaktadır. Gelişmiş ya da refah seviyesinin yüksek olduğu ülkelerde ifade özgürlüklerinin daha rahat sergilendiği, eleştirel düşüncenin gelişmemiş veya gelişmekte olan ülkelere kıyasla daha fazla teşvik edildiği bir ortam görülmektedir (Tarı, 2018, s. 140). Bu özgürlük ortamı, toplumun diğer kesimlerini de etkileyerek bilim insanlarından gazetecilere, öğrencilerden akademisyenlere kadar geniş bir yelpazede eleştirel, analitik, yaratıcı ve sorgulayıcı bir yaklaşımı mümkün kılmaktadır. Bu tür bir ortamda, geri bildirim mekanizmalarının daha etkin bir şekilde çalıştığı, hataların hızla düzeltilindiği ve toplumsal ilerlemelerin hızlandığı gözlemlenmektedir. Refah seviyesi, teknolojik gelişmeler, eğitim öğretim kurumlarındaki inovatif çıktılar, patent sayıları, uzun yaşam ve nitelikli sağlık hizmetlerine kolay ulaşım gibi özellikler gelişmişliğin somut göstergeleridir. Ayrıca günümüzde yenilikçi teknolojilerin geliştirilmesi ve genel halk kitlelerinin bu inovatif teknolojilerin kullanımı, yaşam boyu sosyal refaha olumlu olarak etki etmektedir (Zhironkin, vd. 2016. s. 4). Sanatçı ve tasarımcılar, bir anlamda özgürlüklerin turnusol kağıdıdır. Toplumların yeniliklere açık olup olmadığı ve farklılıkları hoşgörüyle karşılayıp karşılamadığı, sanatçılar ve tasarımcılar üzerinden gözlemlenebilir. Sanatın ve tasarımın gelişimi, yalnızca bireysel yaratıcılıkla değil, aynı zamanda toplumsal dinamiklerle de doğrudan ilişkilidir. Toplumların refah düzeyini belirleyen birçok etken olmakla birlikte, farklılıkların hoşgörü ve anlayış çerçevesinde kabul edilmesi, yeniliklere açık bir ortamın teşvik edilmesi ve yaratıcı düşüncenin desteklenmesi, entelektüel gelişimi doğrudan etkileyen unsurlardır. Sanatsal üretimin özgürce gerçekleşebildiği ve ifade özgürlüğünün korunduğu toplumlar, düşünsel çeşitliliği artırarak kültürel ve ekonomik sürdürülebilirliğe katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, sanat ve tasarımın desteklendiği dinamik yapılar, yalnızca bireysel yaratıcılığı teşvik etmekle kalmaz, aynı zamanda uzun vadeli sürdürülebilir toplumsal kalkınmayı da hızlandırmaktadır.

Özgürlük ve Bitcoin

Özgürlüğün temel unsurlarından biri olan mülkiyet hakkı, sanatçı ve tasarımcıların üretim süreçlerinde ve eserlerinin paylaşımında önemli bir rol oynamaktadır. Mülkiyet hakkı, telif hakları yasaları ile güvence altına alınması, sanatçı ve tasarımcıların eserleri üzerindeki haklarını koruyarak, bu eserleri ekonomik bir değer karşılığında paylaşabilmelerine olanak tanır (Egeli, 2022, s. 224; Uyanık, 2020, s. 108, 110). Bu durum, yalnızca üreticiyi değil, aynı zamanda tüketiciyi de koruyarak daha özgür kılmaktadır. Ancak burada eserin içeriği, paylaşım kanalları ve dağıtım mekanizmaları da sorgulanmalıdır. Özellikle sansür veya kısıtlamaların devreye girdiği ve hukukun işletilmediği durumlarda bu soruların yanıtlanması büyük önem taşımaktadır. İfade özgürlüğünün varlığı, içeriklerin faydasız, absürt ya da sıradışı olarak görülse dahi paylaşılabılır olmasını sağlayarak yeni sorgulamalara ve fikirlerin filizlenmesine zemin hazırlamaktadır. Fikirlerin ifade edilmesi çeşitli gerekçelerle sürekli sansüre uğraması veya ekonomik faaliyetler gerçekleştirirken hukukun sağlıklı bir şekilde işletilmemesi gibi kaygılar özgürlük sınırlarını daha da daraltan unsurlardandır. Böylesi bir toplumda mülkiyet haklarının hukuki olarak sağlam bir şekilde korun(a)mamakta, inovatif üretim ve paylaşım süreçleri de sekteye uğramaktadır. Özgürlük ve mülkiyet kavramları arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır ve kişinin mülkü üzerine, otorite sahiplerinin keyfi kararları ile özel mülk sahibinin hakları ihlal edilebilmektedir (Kartal, 2022, s. 185; Mises, 2004, s. 94). Türkiye’de, artan oranlı vergi modelinin uygulanması mülkiyetin kamuya aktarılma yollarından biridir (Kartal, 2022, s. 192). Buna ek olarak yüksek enflasyon oranlarının da olması sermaye oluşturma ve yatırım yapmanın önünde engel olarak yüksek zaman tercihinin (günöbirlik düşünme) yapılmasına neden olmaktadır. Böylece bireylerin ve yaratıcıların mülkiyet edinimi dolaylı olarak zorlaşmaktadır. Buna ek olarak, hukuki uygulamalardaki adaletsizlikler ve siyasi istikrarsızlıklar da sermaye oluşumunu adil yollarla sağlamayı daha da güçleştirmektedir. Bu noktada bireylerin isteği ve sorumluluğu dışında hiç kimsenin erişemeyeceği bir değer saklama aracı ve emanet edilemez/vesayetsiz cüzdana sahip olması çok kıymetli bir kazanım olmaktadır.

Sanatçıların ve tasarımcıların finansal bağımsızlığa sahip olmaları ve düşük zaman tercihiyle hareket etmeleri (uzun vadeli düşünebilmeleri), yaratıcı özgürlüklerini doğrudan etkilemektedir. Temel ihtiyaçlarını karşılayabilen ve ekonomik olarak güvence altına alınmış bireyler, daha özgün ve bağımsız işler üretebilme olanağına sahiptir. Bu noktada, sanatçı ve tasarımcıların refah düzeylerini artırmaya yönelik politikalar, yalnızca bireysel özgürlüklerini değil,

aynı zamanda toplumsal gelişimi de desteklemektedir. Ancak günümüz ekonomik sistemlerinde fiat para (itibari para) birimlerinin kronik sorunları, merkez bankalarının kontrolündeki yapılar ve finansal araçların kötüye kullanımı, etik değerleri ve özgürlükleri suistimal edebilmektedir. Örneğin, hükümetlerin fiat paraların arzını keyfi olarak artırabilmeleri para biriminin değerinin devamlı düşmesine sebep olmaktadır ve hükümetler para basmak için her daim bir sebep bularak tasarruf sahiplerinin servetini (bir yerde mülkünü), paraya erken erişenlere aktarmaktadır (Ammous, 2022, s. 102). Dolayısıyla fiat paranın temel kusuru, fiziksel bir karşılığa (örneğin altın veya gümüş) dayanmayan ve tamamen devlet otoritesi tarafından yasa ile geçerli kılınan bir sistemin suistimal edilebilmesidir. Bu durumun bir sonucu olarak, para arzının genişletilmesi ve enflasyon gibi etkenler nedeniyle mülkiyetin ve tasarrufların uzun vadede korunamaması, sanatçıları ve tasarımcıları daha fazla günlük rutinlere yönlendirerek uzun vadeli ve nitelikli eser üretimini engellemektedir. Bu bağlamda, Bitcoin, merkeziyetsiz finansal aracı ile sanatçı ve tasarımcılara yeni bir özgürlük alanı sunmaktadır: Bitcoin'in değer saklama aracı olarak işlevi, bireylerin finansal bağımsızlıklarını güvence altına almasına olanak tanırken, aynı zamanda merkez bankaları ve politik güçlerin olası suistimallerine karşı bir alternatif sunmaktadır. Bu durum, sanatçı ve tasarımcıların finansal endişelerden uzaklaşarak daha yaratıcı ve yenilikçi eserler üretebilmesine zemin hazırlamaktadır. Özgürlükleri ve ifade alanlarını genişleten bu tür finansal yenilikler, sanat ve tasarımın toplumdaki etkisini artırarak, yaratıcı bireylerin yeni fikirler ve sorgulamalarla toplumsal dönüşümde daha aktif bir rol oynamasını sağlamaktadır. Toplumu oluşturan bireylerin sermaye düzeyleri arttıkça üretkenlik ve yaşam kalitesi de artmaktadır. Özgürlük ve mülkiyet hakkının en önemli araçlarının başında gelen paranın Bitcoin ile merkeziyetsiz ve yüksek güvenilirlikli bir şekilde çözülmesi ile temel ihtiyaçların temin edilmesinden, maddi refahtan ve angarya işlerden kendini sıyrarak sanatçı ve tasarımcılar kültürel ve sanatsal projelere yönelerek toplumlara ve dünyaya daha kalıcı katkılar sunmaya çalışır (Ammous, 2022, s. 116).

Günlük hayatta sıkça karşılaştığımız Bitcoin değer saklama teknolojisi kendi başına derin bir konu olmasına rağmen burada özgürlük ve merkeziyetsizlik ile ilişkisi sorgulanarak bireysel özgürlükleri geliştirme noktasında açıklanacaktır. Bitcoin, eşler arası doğrudan değer transferini mümkün kılan, 21 milyon ile sınırlı arzı sayesinde gerçek anlamda kıt ve merkeziyetsiz bir dijital varlık olarak öne çıkmaktadır. Bu araştırmanın kapsamı dışında olmakla birlikte, kayıp cüzdanlar ve hatalı işlemler nedeniyle dolaşımdaki Bitcoin arzının

zamanla azalması, mevcut sınırlı arzın daha da daralmasına yol açarak varlığın uzun vadede değer kazanma potansiyelini artırmaktadır. Şeffaf işlem defterine sahip olması (dağıtık veri defteri) ve iş ispatı (PoW) ile çözmesi zor, doğrulaması kolay üretim metoduna sahip olması, saldırganlığın daha maliyetli olduğu ve başarlarsa bile saldırgana kalacak ganimetin değersiz olacağı, merkeziyetsiz, dürüst davranmaya teşvik eden bir teknolojik gelişmedir (Nakamoto, 2008). Paranın üretim ve yönetiminin merkezi otoritelerden tamamen ayrılması ve tüm sorumluluğun isterse bireylere devredilmesi, katman iki çözümleri (örneğin, Lightning Network) sayesinde son derece düşük işlem ücretleriyle bireysel özgürlüklerin genişletilmesi açısından devrim niteliğinde bir adımdır. Bu temel bilgiler ışığında, Bitcoin kullanan sanatçı ve tasarımcıların etik bir para kullanımını deneyimleyerek birkaç yıl içerisinde düşük zaman tercihi olan bireylere evrilmesi ve bunun sonucu daha nitelikli ve uzun soluklu üretimler yapması sağlanacaktır (Ammous, 2022, s. 116). Ayrıca üretilen eserlerinin satışı hiçbir merkezi sistem engeline takılmadan dünyanın herhangi bir yerine gerçekleştirilebilecektir. Hükümetlerin yanlış para politikaları sonucu ve toplumlarda aydın bireyler olarak sanatçı tasarımcılar ifade biçimlerinden dolayı ekonomik olarak daha fazla zarar görebilmektedir. Bu noktada Bitcoin kullanımı politik kısıtlamalar olmadan daha rahat bir şekilde akışkanlığa izin vermektedir. Gerçek anlamda servet olarak Bitcoin'ler başkasına emanet edilemez/vesayetsiz cüzdanda, sadece bireyin kontrolü altında saklama ve değişim aracı olarak kullanma özgürlüğü sunmaktadır. Bitcoin dışındaki diğer coinlerin üretim modelleri, arz miktarları, merkezi olma durumları, şeffaflıkları gibi nedenlerle özgürlükleri tam olarak karşılayamadıkları görülmektedir. Daha iyi ve hızlı olduğu iddia edilen teknolojilere sahip olsalar bile gerçek anlamda bitcoinin çözdüğü sorunları çözmedikleri için geri planda kalmaktadırlar. Örnek olarak, Bitcoin'in üretim modeli olan iş ispatı (PoW) ele alınabilir: Basitçe her cihazın matematik problemlerini çözerek işlem defterine (İng. *ledger*) yeni bloklar ekleme oranı aynıdır ve tüm cihazlar tek bir ödül için çalışır. Bu elektrik maliyetini artıran bir unsur olarak görünse de üçüncü bir tarafa güveni ortadan kaldırmanın gerçek maliyetidir. Böylece üretim aşamasında temel düzeyde tüm cihazlar eşit üretim hakkına sahiptir (Ammous, 2022, s. 287-293). Bir başka üretim modeli olan hisse ispatı (İng. *Proof of Stake, PoS*), iş kanıtına alternatif olarak enerji maliyetini düşürmek için sunulmuştur. Burada hisse miktarı kilitlenerek (İng. *staking*) yatırılan hisse oranı üzerinden pay alır; böylece üretim, kar ve ağ üzerinde gücü daha fazla olur. Bu merkezileşmeye doğru gitme tehlikesi yaratarak başka problemlere sebep olabilir (btcturk, 2024). Bir değer saklama aracının başkalarına emanet edildiğinde enflasyon, arz artışı, üretimde güç

isteği, vatandaşlar üzerinde güç elde etme arzusu, tahakküm olasılıkları gibi kronik rahatsızlıkları ortaya çıkmaktadır ve bu istekler adil ve sağlıklı üretime ket vurmaktadır. Paranın sanat ve tasarım alanında da etkin bir şekilde kullanıldığı hatırlanarak sağlam paranın bireysel özgürlükleri despotizm ve baskılardan kurtardığı unutulmamalıdır (Ammous, 2022, s. 109). Günlük hayatta özgürlükleri daha en başından kısıtlayan sistemleri anlamak, üzerine yeniden inşa edilecek yaratıcı sistemlerin veya sanat tasarım ürünlerinin olası problemlerini anlamak açısından son derece elzemdir.

Özgürlük ve Nostr

Toplumda önde gelen aydınlar, sanatçılar, bilim insanları, gazeteciler gibi kültür elçilerinin ifade araçlarının başında gelen sosyal medya hesapları (X, Instagram, Tik-tok, Youtube vb.) fikirlerin duyurulmasında çok önemli bir rol üstlenmektedir. Hatta fikirlerin ifade edilmesi konumunda günümüzde o kadar merkeze taşınmıştır ki artık siyasi partiler, başkanlar, toplum elçileri fikirlerini ve kampanyalarını merkezi sosyal medya platformları üzerinden yürütmüş ve yürümektedirler (Avcı ve Başar, 2025, s. 174; Zhang, vd., 2024, s. 1). Bu platformlar aracılığı ile gazeteciler haberlerini anında hedef kitlelerine ulaştırabilmekte, sanatçılar bir konu hakkında görüşlerini paylaşabilmekte, içerik üreticileri veya dijital esnaflar ürünlerini pazarlayabilmektedir. Fakat bu platformlar ve onların algoritmaları kitleleri çok yakından izliyor ve kullanıcı verilerini başka alternatif bir seçenek olmaksızın tüketiciye karşı pazarlama ve reklam olarak kullanmaktadırlar (Harari, 2020, s. 246; Hari, 2022, s. 128). Bu merkezi platformlarda şirketin veya otoritenin (hükümetin, CEO'nun vb.) hoşuna gitmeyen bir eser, ürün veya yorumla karşılaşıldığında hesapların askıya alındığı veya kapatıldığı görülmektedir. Örneğin, bir sanatçının bir sosyal medya hesabında takipçilerinin sayısını artırması yıllar alabilirken bir otoritenin kimi zaman keyfiliğe varan yorumları sonucu hesabı askıya alması veya toptan o platformu kapatması ifade özgürlüğü kavramına ters düşen olaylardandır. Bir üreticinin yapmış olduğu doğru veya yanlışlığı kanıtlanmamış bir aşamada bile bir platformun toptan dondurulması veya yasaklanması bireylerin ifade özgürlüklerini kısıtlamaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde ifade özgürlüğü, anayasal hukuk çerçevesinde açık kurallarla korunmakta ve sınırları net bir şekilde çizilmektedir: "Anayasa hukukunda, ABD Yüksek Mahkemesi'nin belirttiği üzere, bir ifadenin toplum tarafından rahatsız edici bulunması, onun yasaklanması için yeterli bir gerekçe oluşturmaz" (Pusa, 2024, s. 13; Sadurski, 2002, s. 46). Sanatçılar ve tasarımcılar, içerik üreticileri olarak bu olumsuz koşullardan en fazla etkilenen gruplardan biridir. Özgür ve açık internet kullanımı, liberal demokratik toplumların temel

göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir (Yüksel, 2020, s. 1104). Ancak merkezi platformların (örneğin X, Instagram, TikTok, YouTube) kullanımında, kullanıcıların tek taraflı olarak tüm koşulları kabul etmek zorunda bırakılması ve ardından sansür, hesap askıya alma, veri ihlalleri ve reklam amaçlı veri kullanımı gibi sorunlarla karşılaşmaları, alternatif arayışlarını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Nostr, tıpkı Bitcoin gibi bir dağıtık defter yapısına sahip, merkeziyetsiz, açık erişimli ve sansüre dirençli bir protokol olarak öne çıkmaktadır (Nostr t.y.a; Nostr, t.y.b; Wei ve Tyson, 2024, s. 1). Burada kullanıcılar gerçek anlamda özgür bir şekilde içeriklerini paylaşarak merkezi platformlarda sıradanlaşan kısıtlamalara maruz kalmamaktadır. Kişinin hoşlanmadığı bir hesabı görüş alanından çıkarması, arama algoritmalarını seçebilme özgürlüğünün olması, uygulamalar arasında geçişte yıllar içerisinde kazandığı takipçilerini taşıyabilmesi, anında Satoshi (Bitcoin'in 1 milyonda biri olan en küçük birim değeri, Sats) alabilmesi-gönderebilmesi, verilerini üçüncü taraflarla paylaşmaması, reklamlara maruz kalınmaması gibi birçok özgürlükçü özelliklere sahiptir.

Sanat ve Grafik Tasarımda Bitcoin ve Nostr Kullanımının Etkileri

Özgürlük, merkeziyetsizlik, bağımsızlık kavramıyla derin bağları olan Bitcoin ve Nostr protokolü sanatçı ve tasarımcıların hayatlarını doğrudan - düşünülenden daha yakın bir seviyede- etkilemektedir. Bitcoin, doğası gereği merkeziyetsiz bir yapı sunarak eşler arası (İng. *peer-to-peer*) transferlere olanak tanıyan, hem emanet edilen (İng. *custodial*) hem de emanet edilmeyen/vesayetsiz (İng. *non-custodial*) cüzdanlarda saklanabilen bir değer saklama aracıdır. Bu özellikleriyle Bitcoin, sanatçı ve tasarımcılar için hem kendilerini bağımsız bir şekilde ifade etmelerini desteklemekte hem de enflasyon gibi ekonomik risklere karşı bir koruma mekanizması sağlamaktadır. Özellikle uzun vadeli ve nitelikli işler üretme noktasında finansal güvence arayışında olan sanatçılar, Bitcoin'in sağlam para özelliklerinden faydalanabilirler. Bu özellikler, refah seviyelerini koruma, sürdürülebilir ekonomik özgürlük sağlama, anında uluslararası transfer olanağı ve kullanım oranına bağlı olarak politik baskılardan arınma potansiyeli sunar.

Bitcoin gibi sağlam değer saklama araçlarının kullanımı, bireylerin uzun vadeli düşünme ve stratejik planlama becerilerini geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Ekonomide *düşük zaman tercihi* olarak adlandırılan bu kavram, bireylerin mevcut tüketimlerini erteleterek gelecekte daha büyük değerler yaratmaya odaklanmalarını teşvik eder. Bu anlayış, sanatçılar ve tasarımcılar açısından ele alındığında, sanatlarını mükemmelleştirme ve uzun vadede

değerli eserler üretme çabalarını destekler. Örneğin, Medici hanedanı gibi sağlam para sistemlerinden faydalanan tarihi örneklerde, finansal inovasyonların sanat ve kültür üzerindeki etkileri açıkça görülmektedir. Medici ailesinin bankacılık sistemine kazandırdığı yenilikler, sağlam para kullanımının sanatı ve sanatçıları desteklemedeki rolünü ortaya koymuş ve bu aileyi sanata olan katkılarıyla ünlü hale getirmiştir (Ammous, 2022, s. 142). Bitcoin'in merkeziyetsiz yapısı, herhangi bir otoriteye bağımlı olmadan işlem yapabilmeyi mümkün kılmaktadır. Özellikle taşınabilirliği, sınır ötesi işlemlerdeki kolaylığı ve ikinci katman çözümleri yani Lightning Network sayesinde sanatçılar ve tasarımcılar, eserlerini dünyanın herhangi bir yerinde satabilmekte ve anında ödeme alabilmektedir (Silenzi, 2025). Bitcoin'in arzının sınırlı olması (21 milyon) ve bu arzın dağılım sürecinin şeffaf bir şekilde yürütülmesi (ödül yarılanması), işlem kayıt defterinin açık bir şekilde erişilebilir olması, onu diğer finansal araçlardan farklı kılan önemli özelliklerdendir. Bu özellikler, özgürlükçü yapıyı pekiştirirken sanatçılar ve tasarımcılar için daha bağımsız ve sürdürülebilir bir ekonomik ortam yaratabilir. Düşük zaman tercihi olan sanatçı ve tasarımcılar gündelik kitsch eserlerden sıyrılarak daha uzun vadeli ve değer üreten eserlere yönelecektir. Böylece derin anlam içeren, kavramsal ve teknik mükemmeliyete ulaşmaya çalışan ve zaman içinde değer kazanan eserlere odaklanma şansı yakalayacaktır.

Böyle sağlam bir para teknolojisi altında gelişen başka bir çözüm ise Bitcoin Ordinals NFT üretim teknolojisidir. NFT'ler ile bir varlık dijital üzerinde tekillik, şeffaflık ve orijinallik kazandırılarak çeşitli avantajlar elde etmektedir (Genç, 2023, s. 18). Farklı blok zincirleri üzerinde NFT üretimi mümkün olsa da Bitcoin'in hem kullanıcı sayıları hem de diğer coinler üzerinde dominasyonuna bakıldığında, Bitcoin blok zinciri üzerinde oluşturulan bir NFT daha kıymetli olma ihtimali taşımaktadır. Bitcoin ağı üzerinde oluşturulan NFT varlıkları, uzun vadede daha yüksek güvenilirlik ve geçerliliğe sahip olup, başta sanatçılar ve tasarımcılar olmak üzere geniş bir üretici ve tüketici ekosistemine değer sunmaktadır. Bu varlıklar, Bitcoin'in merkeziyetsiz ve güvenli yapısı sayesinde kalıcılığı ve sansüre dayanıklılığı artırarak, dijital mülkiyetin korunmasını ve eserlerin uzun vadede doğrulanabilir olmasını sağlamaktadır. Günümüzde ağırlıklı olarak Ethereum ağı üzerinde oluşturulan (DAO) NFT'ler, yukarıda bahsedilen merkeziyetçi yapıya yakın olması, hisse kanıtına dayanması, ağ üzerinde hacklenmelere daha açık olması ve geçmişte yaşanması gibi risklerden dolayı gerçek anlamda özgürlük, bağımsızlık ve tarafsızlık isteyen sanatçı ve tasarımcılar için uygun görülmemektedir. NFT teknolojisi ile hem değer üreticisi hem alıcısı doğrudan iletişim kurabilmekte ve aracılar olarak

işlem yapabilmektedir. Ayrıca NFT varlıkları üretim ve yayınlama platformlarında komisyon oranları da ortalama geleneksel galerilere göre daha düşük seviyelerdedir (Akman ve Köylü, 2024, s. 44). Sanat eserleri ve tasarım ürünlerinin NFT formatına dönüştürülerek Bitcoin ağına taşınmasının gerekliliği, avantajları ve dezavantajları gibi konular, derinlemesine araştırılmayı ve akademik düzeyde tartışılmayı beklemektedir. Bu bağlamda, dijital mülkiyetin güvence altına alınması, sansüre dirençli bir yapının oluşturulması ve uzun vadeli doğrulanabilirlik gibi potansiyel faydalar değerlendirilirken, ölçeklenebilirlik, maliyet ve ekosistemin sürdürülebilirliği gibi olası sınırlılıklar da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bunun yanı sıra, Bitcoin ile benzer bir mantıkta çalışan Nostr protokolü, sanatçılar ve tasarımcılar için yenilikçi bir dijital platform sunmaktadır. Nostr, merkeziyetsiz ve sansüre dirençli bir sosyal medya ve iletişim protokolü olarak, kullanıcıların üretimlerini özgürce paylaşımlarına olanak tanır. Bu sistem, Bitcoin ile entegrasyonu sayesinde sanatçılara doğrudan ödeme alabilme fırsatı sunar ve yaratıcı bireylerin sansürsüz yapısı ile özgürlüklerini daha da genişletir. Geleneksel sosyal medya platformlarının sansür, dondurulma, kapatılma, algoritmik kontrol ve veri güvenliği gibi sorunlarına çözüm sunmayı amaçlayan Nostr, aynı zamanda üreticilerin gerçek anlamda küresel bir erişime sahip olmasını sağlar. Ayrıca protokol üzerinde anında ödeme alabilme, emanet edilemez/vesayetsiz cüzdanınıza bağlanma veya geçici cüzdan açma gibi çoğu merkezi platformlarda olmayan özellikleri de barındırmaktadır. İçerik üreticilerini doğrudan taraflar arasında desteklemeye imkân sunmaktadır. Örneğin Nostr protokolü üzerinde Amethyst, Primal veya Damus gibi bir uygulama kullanan (X, Instagram benzeri) sanatçı eserlerini gerçek anlamda beğenen takipçilerinden doğrudan emanet edilemez/vesayetsiz cüzdanına Satoshi kabul edebilmekte veya gönderebilmektedir. Bunun yanı sıra, podcastlerden (Fountain) video paylaşımına (Zap.stream), direkt mesajlaşmadan (Oxchat) serbest çalışma iş aramaya (SatShoot) kadar birçok alanda da entegrasyonu hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir (Nostrapps, t.y.). Tüm tarafların (içerik üreticiler ve tüketiciler) özgürlüklerini yazılımlar vesilesiyle güvence altına almaya çalışan protokol, günümüz otoriter, oligarşi, teknokrasi gibi yapılardan gelebilecek tahakkümlerden azat etmeyi iddia etmektedir. Ayrıca günümüzde birçok Google, Facebook, X gibi merkezi şirket ve platformlar daha fazla para kazanmak için algoritmalar veya yaratıcı fikirlerle kullanıcılarının dikkatlerini ve zamanlarını çalmaktadır ve daha fazla bu kanala odaklanmaktadır (Hari, 2022, s. 116-124). Verilerin sorumsuzca analizi sonucu bir uygulamada sırf bazı şirketler daha fazla kâr elde etsin diye

daha fazla zaman geçirilmesi, insanın en değerli ve sınırlı kaynağı olan zamanını ve üretkenliğini geri dönülmez şekilde tüketmektedir. Yine merkezi platformların özellikle tasarlayarak, bağımlılık yapan yapısı yüzünden insanlar özgürlüklerini ve sınırlı dikkatlerini kaybetmektedirler (Hari, 2022, ss. 117- 124). Günümüzde, merkezi sosyal medya ağları, bireylerin odaklanma, sabır gösterme ve bekleme yetilerini olumsuz yönde etkileyerek, sabırsız ve tahammülsüz bir davranış biçimi geliştirmelerine yol açmaktadır. Nostr protokolü ve dolayısıyla uygulamaları üzerinde algoritmik seçimleri veya aramaları kullanıcılara bırakmaktadır; bu da sanatçı ve tasarımcıların üretkenliğe ve özgürlüklerine olumlu olarak yansıyacaktır.

Nostr protokolü, merkeziyetsiz yapısı sayesinde, sanatçılar, tasarımcılar ve genel olarak ifade özgürlüğünü savunan bireyler için önemli bir platform sunmaktadır. Bu protokol üzerinde kullanılan mesajlaşma araçları, verilerin üçüncü şahıslarla paylaşılmasını engelleyerek, sansürlenmesini ve uygulamaların durdurulmasını imkânsız hale getirir. Bu nitelikler, özellikle sosyal ve politik özgürlüklerin tehdit altında olduğu dönemlerde, sanatçılar ve tasarımcıların düşüncelerini özgürce dile getirebilmelerini sağlayacaktır. Günümüzde, merkezi sosyal medya platformları, bireylerin ifade özgürlüklerini sınırlayabilmektedir. Örneğin, WhatsApp gibi merkezi mesajlaşma ağları, kullanıcılara ait içerikleri geçici olarak askıya alabilir ya da hesapları dondurabilmektedir. Bu tür platformlar, genellikle kullanıcıların paylaşımlarını belirli kurallar çerçevesinde denetleyebilmekte ve sansür uygulayabilmektedir. Ancak, Nostr protokolü, bu tür müdahalelere karşı direnci artırarak hem bireysel hem de grup mesajlarına sürekli erişim imkânı sunmaktadır. Kullanıcılar, sansürsüz ve sürekli erişilebilir bir ortamda düşüncelerini özgürce paylaşabilirler. Örneğin, tarihsel olarak, sansürün güçlü olduğu dönemlerde sanatçılar ve düşünürler, fikirlerini ifade etmekte zorluklar yaşamışlardır. 20. yüzyılın ortalarında, Sovyetler Birliği gibi otoriter rejimlerde sanatçılar ve yazarlar sansürle karşılaşmış, birçok eser yasaklanmış ya da yasadışı olarak kabul edilmiştir. Nostr gibi merkeziyetsiz platformlar, bu tür baskılara karşı bireylerin fikirlerini ifade edebileceği bir alan yaratabilir. Sanatçılar, fikirlerini sansürlenmeden paylaşarak toplumlarındaki ve dünyadaki önemli meseleleri tartışabilirler. Bu özellik, özellikle dijital çağda daha fazla önem kazanmaktadır. Artık, internet üzerinden bireysel ve grup iletişimleri, sosyal hareketlerin ve kültürel değişimlerin hızla yayıldığı alanlar haline gelmiştir. Nostr protokolü hem bireysel hem de grup bazında kullanıcıların, belirli bir ideolojinin ya da otoritenin baskısından bağımsız şekilde iletişim kurmalarına olanak tanımaktadır. Bu da sanatçılar ve tasarımcılar için, toplumun en önemli ve en

çok ses getiren zamanlarında, ifade özgürlüklerini kesintiye uğramadan sürdürebilme fırsatı sunmaktadır. Nostr protokolü, merkeziyetsiz yapısı ve sansürsüz iletişim imkânı ile sanatçılar ve tasarımcılar için önemli bir dijital platform oluşturmakta, ifade özgürlüğünü güçlendirmektedir. Bu sistem, günümüzün dijital çağında, fikirlerin özgürce paylaşılmasına olanak tanırken, aynı zamanda bireylerin dijital haklarının korunmasına da katkı sağlamaktadır.

Geleneksel medya ve merkezi sosyal platformlar, sanatçılar için geniş kitlelere ulaşma imkânı sunsa da içerik üzerinde tam kontrol sahibi olmayı zorlaştırmaktadır. Örneğin, bir sanatçı büyük bir sosyal medya platformunda eserlerini paylaşırken algoritmalara, reklam politikalarına ve platform kurallarına tabi olmaktadır. İçeriği herhangi bir sebeple sansürlenebilir, görünürlüğü düşürülebilir veya hesap kısıtlamalarıyla karşılaşabilir. Ayrıca, gelir elde etmek için reklam ortaklıklarına veya komisyon alan aracı platformlara bağımlı kalmak zorunda kalabilir. Nostr protokolü ise sanatçılara merkeziyetsiz ve sansürsüz bir iletişim ortamı sunarak tam bağımsızlık sağlamaktadır. Örneğin, bir sanatçı Nostr üzerinde doğrudan takipçileriyle iletişim kurabilir ve herhangi bir aracı olmadan eserlerini paylaşabilmektedir. Hiçbir merkezi otorite içeriğini sansürleyemez veya erişimini kısıtlayamaz. Sanatçı, Lightning Network gibi Bitcoin tabanlı ödeme sistemlerini entegre ederek takipçilerinden doğrudan destek alabilir; böylece finansal özgürlüğünü artırır. Bu sayede, sanatçılar hem sanatsal ifadelerini özgürce sürdürebilir hem de ekonomik bağımsızlıklarını koruyarak üçüncü taraflara bağımlı olmadan varlık gösterebilirler.

Bitcoin ve Nostr, dijital içerik üreticileri için özgürlüğün yeni boyutlarını temsil etmekte ve yaratıcı bireylerin geleneksel sistemlerin sınırlamalarından kurtulmalarına olanak tanımaktadır. Bitcoin, merkeziyetsiz yapısı ve Lightning Network aracılığıyla içerik üreticilerinin hızlı, düşük maliyetli ve sansüre dayanıklı ödemeler almasını sağlarken, Nostr ise sansürsüz bir iletişim platformu sunarak sanatçılara doğrudan takipçileriyle etkileşim kurma imkânı tanımaktadır. Phoenix, BlueWallet, AQUA cüzdanı, Electrum ve Muun gibi emanet edilemez (İng. *self-custodial*) sıcak cüzdanlar, güvenli ödeme alma seçenekleri sunarak hem ekonomik özgürlüğü artırmakta hem de küresel ölçekte erişimi kolaylaştırmaktadır. Bu teknolojiler, sanat ve tasarım alanında üreticilerin ve alıcıların üçüncü taraflara olan bağımlılıklarını azaltarak özgür bir ortam yaratmakta ve yaratıcı sektörlerin geleceğini şekillendirmektedir. Bitcoin ve Nostr gibi araçlar, sanatçı ve tasarımcıların finansal bağımsızlıklarını desteklemenin yanı sıra, özgür ve merkeziyetsiz bir yaratıcı ekosistem inşa

etmelerine de yardımcı olmaktadır. Bu teknolojiler, sanat ve tasarımın hem bireysel hem de toplumsal etkilerini güçlendirerek daha sürdürülebilir ve adil bir ekonomik yapı için önemli bir potansiyel sunmaktadır. Ayrıca, yalnızca üretici tarafında değil, sanat-tasarım izleyicisi (tüketici, takipçi, alıcı) tarafında da özgürlüğü pekiştirmektedir. Bu teknolojilerin kullanım örnekleri geniş bir araştırma konusu olmakla birlikte, somutlaştırılması adına daha önce verilen örnekler, okuyucuların anlayışını kolaylaştırmayı amaçlamaktadır. Ancak burada anlatılanlar, çölde yaşayıp denizi tarif etmeye ve kişinin denizde yüzmeye deneyimini açıklamaya benzemektedir. Kişi denize girip yüzmeyi öğrenmedikçe, çölde anlatılanlar serap gibi gelebilmektedir. Özgürlük ve mülkiyet hakkının somut göstergelerinden biri olan para ve dijital içerik ürünlerinin yalnızca bireylerin sorumluluğunda olmasını sağlayan teknolojilerin pratik uygulama örneklerine Aqua cüzdanı ve Primal uygulamaları örnek gösterilebilir. Bu uygulamalar, kullanıcı dostu arayüzlere sahip olmaları nedeniyle önerilmektedir; ancak diğer uygulamaların farklı özelliklere sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Aqua ve Primal gibi uygulamalar, emanetsiz cüzdanlar, kişisel veri mahremiyeti, anlık Satoshi gönderimi, merkeziyetsiz finans ve iletişim, kullanıcıların arama algoritmalarını belirleme, sağlam para özellikleri ve sansürsüz paylaşım gibi özellikleri deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Bu bağlamda, önyargısız bir yaklaşımla söz konusu uygulamaların kullanılması, sundukları potansiyel etkilerin doğrudan deneyimlenmesine olanak tanıyabilir.

Bitcoin ve Nostr Teknolojisine Somut Bir Örnek: Bitpopart

Bitcoin'in değer aktarım ağı teknolojisi ve Nostr protokolünün temel işleyişi anlaşıldıktan sonra, bu sistemlerin yaratıcı sektörlerdeki somut uygulamalarını göstermek amacıyla gerçek hayattan örnekler önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, kendisini grafik ve medya sanatçısı olarak tanımlayan ve Bitpopart mahlasını kullanan sanatçı, söz konusu teknolojilerin sunduğu olanakları etkin biçimde kullanan örnek bir figür olarak öne çıkmaktadır. Mahlasının başındaki *Bit* ifadesiyle Bitcoin'e atıfta bulunan sanatçı, Bitcoin'in kendisi için *özgürlük* anlamına geldiğini ifade etmektedir. Aktif bir Nostr kullanıcısı olan Bitpopart, başta Procreate ve Adobe Illustrator olmak üzere çeşitli dijital araçlarla ürettiği eserlerini Nostr protokolü üzerinden paylaşmakta; böylece hem küresel ölçekte takipçilerine ulaşmakta hem de doğrudan Satoshi (Bitcoin'in en küçük birimi) şeklinde finansal destek alabilmektedir. Bitpopart'ın Nostr üzerinde kamuya açık profil anahtarı incelendiğinde (İng. *public key*), şimdiye kadar sekiz binden fazla zap (Satoshi gönderimi) aldığı görülmektedir (Bitpopart 2025a). Sanatçı, kişisel dijital sayfasında Bitcoin ve Nostr teknolojilerini hem görsel hem de

yazılı içeriklerle açıklamakta; bu teknolojiler sayesinde yerleşik bir düzene bağlı kalmaksızın seyahat eden ve çalışmalarını küresel ölçekte paylaşabilen bir sanatçı kimliği inşa ettiğini vurgulamaktadır. Bitcoin, dijital olarak üretilmiş ve dönüştürülmüş değerlerin herhangi bir coğrafi, politik veya kurumsal sınıra takılmaksızın sınırlar ötesine serbestçe aktarılabilmesine olanak tanıyarak, sanatçıların finansal hareketlilikte özgürlükçü bir yaklaşım sunmaktadır. Esprili bir dille “öpücüklerle bakkaldan alışveriş yapılamaz” (Bitpopart 2025b) ifadesini kullanarak Bitcoin ile anında teşvik sağlayan zap teknolojisinin içerik üretiminde maddi sürdürülebilirliği desteklediğine dikkat çekmektedir.

Bitpopart, Nostr’ın özellikle yeni sanatçılar ve içerik üreticileri için önemli bir başlangıç noktası sunduğunu belirtmektedir. Geleneksel sosyal medya platformlarında büyük bir takipçi kitlesi olmayan kişiler için, Nostr küçük fakat yüksek etkileşimli bir topluluk aracılığıyla eserlerin takdir edilmesini ve doğrudan Bitcoin ile desteklenmesini mümkün kılmaktadır. Sanatçı, “Nostr olmasaydı, bugün olduğum sanatçı olmazdım” (Bitpopart 2025b) ifadesiyle bu protokolün yaratıcı gelişimine etkisini vurgularken, zap’lerin yalnızca birer mikro ödeme aracı olmanın ötesinde, ilham ve iş birliğine zemin hazırlayan mikro bağlantı noktaları olduğunun altını çizmektedir. Bu yönüyle zap’lar yaratıcı üretimi teşvik eden ve sanatçıyı doğrudan topluluğuyla ilişkilendirerek yeni projelerin ve iş birliklerinin doğmasına katkı sunan bir ekosistem mekanizması olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, merkezi platformlarda sıklıkla karşılaşılan hesap kapatma, askıya alma, erişim engelleme ya da kullanılan uygulamanın tamamen sonlandırılması gibi riskler, Nostr protokolünde sözkonusu değildir. Protokolün merkeziyetsiz yapısı sayesinde, kullanıcılar herhangi bir uygulama devre dışı kalsa dahi, aynı takipçi ağı ve içerik verileriyle Nostr uyumlu başka bir uygulama üzerinden faaliyetlerine kesintisiz olarak devam edebilmektedir. Bu özellik, kullanıcı verilerinin mülkiyetini bireylere geri kazandırmakta ve dijital varlıkların sürdürülebilirliğini güvence altına alarak özgürlükleri güçlendirmektedir.

Bitcoin Ordinals protokolü, sanat ve tasarım alanında dijital koleksiyonların oluşturulması ve ticaretinin yapılması açısından yenilikçi bir alan sunmaktadır. Bu protokol aracılığıyla, sanatçılar ve tasarımcılar doğrudan Bitcoin blokzinciri üzerinde kalıcı dijital varlıklar (NFT’ler) üretebilmekte ve bu varlıklar merkeziyetsiz biçimde saklanarak alınıp satılabilmektedir. Ordinals’ın tercih edilmesinde en önemli etkenlerden biri, Bitcoin’in iş kanıtına (*proof of work*) dayalı yapısıdır. Bu yapı, uzun vadede yüksek güvenilirlik, sansür direnci ve merkeziyetsizlik gibi temel değerleri garanti altına almakta; dolayısıyla hem

sanatçılar hem de koleksiyoncular açısından daha güvenli ve kalıcı bir dijital mülkiyet ortamı sunmaktadır. Bitcoin ağının sınırlı arz yapısı ve düşük zaman tercihini destekleyen ekonomik modeli, Ordinals üzerinde üretilen dijital sanat eserlerinin uzun vadeli değer taşımasına olanak tanımakta, bu da sanat piyasasında daha sürdürülebilir ve özgür bir yapı oluşturmaktadır. Özellikle sansürlülük ve tam mülkiyet gibi özellikler, sanatçıların eserleri üzerinde mutlak kontrol sahibi olmasını sağlamakta ve üçüncü taraf müdahalelerinin önüne geçmektedir.

Günümüzde Bitcoin Ordinals üzerinde dikkat çeken önemli NFT koleksiyonları arasında Ordinal Maxi Biz (OMB), OnChain Monkey (OCM) Dimensions, Taproot Wizards, Bitcoin Punks, Bitcoin Puppets ve Pizza Ninjas gibi projeler yer almaktadır (Bowden, 2024). Bu koleksiyonlar, yalnızca estetik ya da sanatsal değerleriyle değil, aynı zamanda Bitcoin ağı üzerindeki varlıklarının kalıcılığı ve şeffaflığı sayesinde yatırım ve kültürel değer açısından da ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, Bitcoin Ordinals protokolü, sanat ve tasarım dünyasında merkeziyetsiz, güvenilir ve uzun ömürlü bir dijital varlık sistemi oluşturarak yaratıcı üretimi destekleyen önemli bir teknoloji olarak değerlendirilmektedir. Ek olarak, bu çalışmada paylaşılan örnekler, söz konusu teknolojilerin sunduğu olanakların yalnızca sınırlı bir kesitini yansıtmaktadır. Bitcoin, Nostr protokolü ve bunlarla bağlantılı Lightning Network ile Bitcoin Ordinals gibi yapılar henüz gelişiminin erken aşamalarında olduğundan, bu teknolojilere dayalı sanat ve tasarım uygulamaları geniş ölçekte yeni yeni şekillenmektedir. Özellikle merkeziyetsiz dijital mülkiyet, sansüre dayanıklı paylaşım ve eşler arası finansal etkileşim gibi kavramlar, yaratıcı sektörlerde alternatif bir üretim, dağıtım ve özgürlükçü bir model oluşturma önerisi sunmasına rağmen bu ekosistemde faaliyet gösteren sanatçı ve tasarımcı sayısı şu aşamada çok sınırlıdır. Kripto sanat dünyasında Ethereum tabanlı NFT projeleri ve bu ağ üzerinde çalışan sanatçılar daha geniş bir kullanıcı tabanına ulaşmış ve daha fazla görünürlük elde etmiş olsa da yalnızca Bitcoin ağı, Nostr protokolü ve bu sistemlerle entegre Lightning teknolojisini temel alan sanat üretimleri henüz *niş* bir alanda varlık göstermektedir. Bununla birlikte, bu erken dönemin, söz konusu teknolojilere öncülük eden sanatçılar açısından hem teknik hem de sanatsal açıdan yeni ifade biçimleri geliştirmek adına önemli bir fırsat sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla, bu alandaki kullanım örnekleri zamanla çeşitlenip yaygınlaştıkça, Bitcoin merkezli özgürlükçü ve yaratıcı ekosistemlerin daha görünür ve etkili hale gelmesi beklenmektedir. Bu süreçte, erken dönemde bu teknolojilere yönelen sanatçıların katkıları hem kültürel hem de teknolojik düzeyde dönüşüm sağlayabilecek önemde değerlendirilmektedir.

Sonuç

Sanatçılar ve tasarımcılar için merkeziyetsiz teknolojiler, sadece finansal bağımsızlığı artırmakla kalmayıp, aynı zamanda yaratıcı ifade özgürlüğünü de destekleyen çok boyutlu çözümler sunmaktadır. Bu kapsamda, Bitcoin ve Nostr gibi yenilikçi teknolojiler, sanatçıların çalışma ve eserlerini paylaşma biçimlerini köklü bir şekilde dönüştürme potansiyeline sahiptir. Özellikle Bitcoin'in bir değer saklama aracı olarak kullanılması, sanatçıların finansal geleceklerini daha öngörülebilir bir biçimde planlamalarını sağlamakta, bu da onlara uzun vadeli bir perspektifle üretim yapma olanağı tanımaktadır. Geleneksel sanat finansmanı mekanizmalarının karmaşıklıkları ve sınırlamaları, kimi zaman bir sanatçının yaratıcılığını ve bağımsızlığını tehlikeye atabilmektedir. Ancak Bitcoin, merkezi otoritelerden bağımsız bir finansal altyapı sunarak sanatçıların ekonomik kaygılardan uzak, daha nitelikli ve etkili eserler ortaya koymalarına katkıda bulunabilir.

Benzer bir şekilde, Nostr gibi merkeziyetsiz iletişim protokolleri, geleneksel dağıtım mekanizmalarının sınırlarını ortadan kaldıracak çözümler sunmaktadır. Geleneksel sosyal medya ve içerik platformları, veri ihlalleri, reklam baskısı, sansür, hesap askıya alma ve kapatma hatta uygulamayı dondurma gibi sorunlarla sık sık karşılaşılan yapılardır. Nostr ise, kullanıcıların beğenmedikleri bir uygulamadan, takipçilerini, beğenilerini ve tüm verilerini kaybetmeden başka bir platforma geçme özgürlüğü sağlamaktadır. Bu durum hem sanatçıların hem de izleyicilerin (takipçiler, alıcılar vb.) daha özgür bir etkileşim ortamı yaşamasına olanak tanımaktadır. Bu teknolojilerin sunduğu yenilikçi altyapılar, sanatçıların eserlerini dünyanın her köşesindeki izleyicilere ulaştırmalarına olanak tanırken, aynı zamanda sansürden arındırılmış bir etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu durum, yalnızca bireysel özgürlüklerin güçlendirilmesiyle sınırlı kalmayıp, toplumsal ve kültürel gelişim için de önemli bir zemin oluşturmaktadır. Sanatçılar ve tasarımcılar, bu sayede eserlerini daha özgün ve yenilikçi bir şekilde şekillendirebilirken, geleneksel sistemlerin dayattığı ekonomik ve politik sınırlamaları aşma fırsatı elde etmektedir.

Sonuç olarak, Bitcoin ve Nostr gibi merkeziyetsiz ve sansüre dirençli teknolojiler, yalnızca teknik çözümler olmanın ötesine geçerek sanatçılar, tasarımcılar ve diğer yaratıcı bireyler için özgürlüğün yeni boyutlarını açmaktadır. Geleneksel finansal ve iletişim sistemlerine olan bağımlılığı azaltan bu teknolojiler, sanatçıların eserlerini paylaşma, takipçileriyle doğrudan etkileşime girme ve aracı kurumlara gerek kalmadan gelir elde etme imkânı sunmaktadır. Bitcoin'in sağlam para prensipleri ve Lightning Network gibi

mikro ödeme sistemleri, sanatçılara hızlı, düşük maliyetli ve sansüre dayanıklı finansal araçlar sağlarken, Nostr'in merkeziyetsiz yapısı, ifade özgürlüğünü destekleyen bir ortam oluşturmaktadır. Bu sayede, sanatçılar ve tasarımcılar finansal bağımsızlıklarını kazanarak üretimlerini sürdürebilir, izleyicileri ve alıcılarıyla doğrudan bağlantı kurarak küresel ölçekte erişimlerini genişletebilirler. Bununla birlikte, bu teknolojiler sadece bireysel düzeyde değil, toplumsal düzeyde de daha fazla çok sesliliğe ve inovasyona zemin hazırlamaktadır. Sansürsüz ve açık kaynaklı yapıları, yaratıcı düşüncenin özgürce gelişmesine olanak tanırken, sanat ve tasarım dünyasında daha demokratik bir ekosistem oluşturulmasını desteklemektedir. Sonuç olarak, Bitcoin ve Nostr gibi yenilikçi çözümler, sanatçılara yalnızca ekonomik bağımsızlık kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda daha adil, özgür ve sürdürülebilir bir yaratıcı ortam inşa etmelerine de katkıda bulunmaktadır.

Beyanlar

Yazar Katkıları: Makale tek yazarlıdır. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Akman, M. ve Özcan Köylü, A. (2024). NFT varlıklar, yaratıcılık ve değer aktarımı üzerine bir analiz. *Yıldız Journal of Art and Design*, 11(2), ss. 39-47. <https://doi.org/10.47481/yjad.1581383>

- Avcı, Y. ve Başar, M. R. (2025). Seçim kampanya ürünlerinde grafik tasarımın dijitalleşme süreci. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 15(1), ss. 173-197. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1562879>
- Ammous, S. (2022). *Bitcoin standardı*. (Çev: Engin Serbest) 5. Baskı. Liberus Kitap.
- Bezci, B. (2006). Hegel'in felsefesinde etik, politik olan ve özgürlük. *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21(2), ss. 235-251.
- Bitpopart [bitpopart@nostrcheck.me]. (2025a, 20 Haziran). *Profil sayfası*. Nostr public key:npub1gwa27rpgum8mr9d30msg8cv7kwj2lhav2nvmwdwh3wqnsa5vnudxqlta2sz
- Bitpopart. (2025b, 20 Haziran). *My story*. Bitpopart.com. <https://bitpopart.com/my-story/>
- Bowden, D. (2025, 20 Haziran). *Bitcoin art: 14 Artists & collections you should know*. xverse.app. <https://www.xverse.app/blog/bitcoin-art>
- Btcturk, (2024 Ağustos 22). *Proof of stake (hisse kanıtı) nedir?* Btcturk. <https://bilgiplatformu.btcturk.com/blokzinciri/proof-of-stake-hisse-kaniti-nedir-nasil-calisir/>
- Civelek, J. (2011). 1789 Fransız Bildirisi ve 1948 Evrensel İnsan Hakları Bildirisi. *Milletlerarası Hukuk ve Milletlerarası Özel Hukuk Bülteni*, 9(1), ss. 1-9.
- Egeli, H. (2022). Türk anayasa hukukunda mülkiyet hakkının kullanımının durdurulması. *Liberal Düşünce Dergisi*, (105), ss. 223-236.
- Gürçan, E. C. (2011). 1791 ve 1793 Fransız Anayasaları'na ilişkin karşılaştırmalı bir değerlendirme. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 13(3), ss. 183-214.
- Hajdu, S. I. (2007). A note from history: Persecution of noted physicians and medical scientists. *Annals of Clinical & Laboratory Science*, 37(3), ss. 295-297.
- Harari, Y. N. (2022). *21. yüzyıl için 21 ders*. (Çev. Serlin Sıral). Kolektif Kitap.
- Hari, J. (2022). *Çalınan dikkat, neden odaklanamıyoruz?* (Barış E. Aksoy). Metis Yayınları.
- İnci, T. (2018). Ekonomik gelişmişlik düzeyi ile basın özgürlüğü arasındaki ilişki üzerine bir araştırma. *Ulakbilge* 6(21), ss. 127-142.
- Jaccard, J. L. (2007). Minding the gap-artists as scientists, scientists as artists: some solutions to snow's dilemma. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=ffcd6aded8baf5befcf356fd0b34b80cf368974>
- Kartal, R. N. (2022). Türkiye'de mülkiyet hakkı ve ihlalleri: varlık vergisi örneği. *Liberal Düşünce Dergisi*, (105), ss. 181-200.
- Kuçuradi, İ. (1986). Özgürlük kavramı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), ss. 27-37.
- Kurt, S. (2006). Hayek'in özgürlük ve adalet teorisi. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 2(3), ss. 199-213.
- Mises, L. V. (2004). Özgürlük ve mülkiyet. (Çev. Can Madenci). *Piyasa. Bahar*, 10, ss. 87-103.
- Nakamoto, S. (2008). Bitcoin whitepaper. <https://bitcoin.org/bitcoin>.

- Nostr. (t.y.a). *Nostr-Notes and other stuff transmitted by relays*. Erişim Tarihi: 01.01.2025. <https://github.com/nostr-protocol/nostr>.
- Nostr. (t.y.b). *A new protocol for socializing (and more)*. Erişim Tarihi: 01.01.2025. <https://nostr.org>
- Nostrapps. (t.y.). *Nostr apps*. Erişim Tarihi: 01.01.2025. <https://nostrapps.com/##all>
- Öktem, N. (2011). Fransız Devrimi'nin felsefesi ve Türkiye. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 53(1-4), ss. 267-272.
- Özlem, D. (2014). Ahlakta, hukukta ve siyasette özgürlük kavramı üstüne. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 72(1), ss. 87-94.
- Platon, (2012). *Sokrates'in savunması*. (Çev: Ari Çokona). İş Bankası Yayınları.
- Pusa, T. (2024). *İfade özgürlüğü ve sosyal medya*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Medipol Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sadurski, W. (2002). *İfade özgürlüğü ve sınırları*. Ankara: Liberal Düşünce Topluluğu.
- Silenzi, M. (2025, 01 Ocak). *Lightning ağı nedir?* <https://www.cryptorefills.com/blog/tr/lightning-agi-nedir/>
- Uyanık, Ş. (2019). *Müzikte telif haklarının sosyal ve ekonomik yansımaları*. [Master's Thesis], İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Wei, Y. ve Tyson, G. (2024). Exploring the nostr ecosystem: a study of decentralization and resilience. *ArXiv preprint*. ArXiv: 2402.05709.
- Yüksel, C. (2020). Uluslararası hukukta internet ve sosyal medyanın terörist amaçlarla kullanılmasına karşı mücadele ve çözüm önerileri. *Public and Private International Law Bulletin*, 40(2), ss. 1089-1112.
- Zhang, Y., Lukito, J., Suk, J. ve McGrady, R. (2024). Trump, Twitter, and truth social: How Trump used both mainstream and alt-tech social media to drive news media attention. *Journal of Information Technology & Politics*, 22(2), ss. 1-14.
- Zhironkin, S., Gasanov, E., Zhironkina, O. ve Taran E. A. (2016). Technological determinants of the lifetime well-being in the 21th century. *International Conference on Research Paradigms Transformation in Social Sciences, 2015*. doi: 10.1051/SHSCONF/20162801145

TYKHE Sanat ve Tasarım Dergisi/ **TYKHE Journal Art and Design**



DÜZCE
ÜNİVERSİTESİ

SANAT TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ
Faculty of Art Design and Architecture

Düzce Üniversitesi Yayını/ **Duzce University Publication**
Uluslararası - Hakemli e-Dergi/ **International Peer-Reviewed e-Journal**