

# Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 07 > SAYI 13 > ARALIK 2022  
E-ISSN: 2667-6818

Tykhedergi Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi  
Aralık 2022 / Cilt 07/ Sayı 13  
E-ISSN: 2667-6818

**Dergi Kuruluş Tarihi**  
2016

**İmtiyaz Sahibi**  
Prof. Dr. İlhan GENÇ  
*Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına*

**Editör**  
Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ/ Düzce Üniversitesi

**Yardımcı Editörler**  
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi  
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi  
Arş. Gör. Rana ANTEPLİ / Düzce Üniversitesi

**Yazım ve Dil Editörleri**  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar İNCEEFE / Düzce Üniversitesi  
Arş. Gör. Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

**Alan Editörleri**  
Görsel İletişim Tasarımı: Doç. Dr. Açıyla B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi  
Heykel: Doç. Dr. Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi  
Mimarlık: Dr. Öğr. Üyesi Duygu GÖKÇE / Düzce Üniversitesi  
Müzik: Dr. Öğr. Üyesi Eda NAZLIMOĞLU / Düzce Üniversitesi  
Resim: Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi  
Sahne Sanatları: Arş. Gör. Dr. Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi  
Sinema: Doç. Dr. Tunç YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

**Adres ve İletişim**  
Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi  
Üskübü Kampüsü Çiftelimer mah. Türbe sk. No: 7/1 Konuralp/DÜZCE  
Tel: +90 380 542 12 64, Fax: +90 380 542 12 97

<http://tykhedergi.duzce.edu.tr/>

[tykhedergi@duzce.edu.tr](mailto:tykhedergi@duzce.edu.tr)



### **Yayın Kurulu**

- Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Ferhat K. SATICI / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Açelya B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Şebnem ERTAŞ / Karadeniz Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehmet IŞIK / Mardin Artuklu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hakan POLAT / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. İlker YARDIMCI / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Burhan YILMAZ / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma KEÇELİ / Maltepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin YANIKKAYA / Maltepe Üniversitesi

### **Danışma Kurulu**

- Prof. Dr. Melih APA / Mersin Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet Cemal APAY / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Marcus GRAF / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Selma KÖKSAL / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Meliha Nurdan TAŞKIRAN / Medipol Üniversitesi  
Prof. Dr. Serdar YILMAZ / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Dr. Suat APAK / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman ARAYICI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Ümit ARPACIOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Yusuf CİVELEK / Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi  
Doç. Dr. Alev ERASLAN / İstanbul Aydın Üniversitesi  
Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatma GÜRSES / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Z. İnci KARABACAK / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi  
Doç. Dr. Zuhale KAYNAKÇI ELİNÇ / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Dr. Barış Özkal ÖZTÜRK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Nermin SAYBAŞILI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK / Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Bahadır ÇOKAMAY / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emrah ERKANI / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İNCEEFE / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA / Bitlis Eren Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Lale Han ÖCAL / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif SÖNMEZ / Altınbaş Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aydanur YENEL / Hasan Kalyoncu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Eda NAZLIMOĞLU / Düzce Üniversitesi  
Prof. Dr. Georgi Minchev GEORGIEV / University of Veliko Tarnovo, Bulgaristan  
Prof. Dr. Dean SNYDER / Rhode Island School of Design, A.B.D.  
Dr. Amer AL-SUDANI / Middle Technical University Baghdad, Irak  
Dr. Andrei BUDESCU / Cluj-Napoca Art and Design University, Romanya  
Dr. Mai KHALFAN / University of Bahrain, Bahreyn

#### **Dergi İletişim**

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ nahideyilmaz@duzce.edu.tr  
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM fehimeyildirim@duzce.edu.tr  
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL nilgunyuksele@duzce.edu.tr  
Arş. Gör. Rana ANTEPLİ ranaantepli@duzce.edu.tr

#### **Dergi Kapak ve Görsel Tasarım**

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ

#### **Sayfa Düzenleme**

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ  
Arş. Gör. Korhan TOPÇU

#### **Web Tasarım**

D.Ü. Bilgi İşlem Dairesi- Çağatay AY

#### **Web Güncelleme**

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS  
Arş. Gör. Tevfik Altan DOYRAN

## TYKHE SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ<sup>1</sup>

- Prof. Dr. Arif Can Güngör (Aydın Üniversitesi)  
Prof. Dr. Asu Beşgen (Karadeniz Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayhan Bekleyen (Dicle Üniversitesi)  
Prof. Dr. Dilek Zerenler (Selçuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Emine Nas (Selçuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fatma Banu Mahir  
Doç. Dr. Aybike Serttaş (İstinye Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ceren Karadeniz (Ankara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Deniz Dokgöz (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Dr. Doğan Demirci (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Doç. Dr. Funda Özşener (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mutlu Erbay (Boğaziçi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mürüvvet Harman (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Neslihan Karataş (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ozan Bilginer (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi)  
Doç. Dr. Önder Yağmur (Atatürk Üniversitesi)  
Doç. Dr. Özlem Belkis (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Dr. Selçuk Ulutaş (Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi)  
Doç. Dr. Serdar Karakaya (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sibel Demirarslan (Kocaeli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ulaş Özdemir (İstanbul Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zeynep Yazıcıoğlu Halu (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Açalıya Alpan (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Burak Delier (Sakarya Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Özhanç (Atatürk Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Eralp Osman Erden (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Erdem Oğuz (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Deniz Alpan (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Dr. Hasan Sercan Sağlam (Centre National De La Recherche Scientifique –  
Centre D'études Supérieures De Civilisation Médiévale)  
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Baran (Düzce Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi İşinsu Ersan Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ceyhan (Düzce Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Öznur Aydın (Akdeniz Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Seçil Kartopu (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İnceefe (Düzce Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Vecihe Özge Zeren (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ceylan Gezer Çatalbaş (İstanbul Kültür Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Dr. Suna Aydın Altay (TOBB ETÜ)  
Dr. Sevinç Kırıcı (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Sidar Gündüzalp

<sup>1</sup> Hakem listesi unvan ve isme göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

## İlhanlı ve Timurlu Miraçnamelerindeki Horoz Tasviri ve İkonografisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme

Derya Aydın<sup>1</sup>

### Öz

Hiz. Muhammed'in Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksâ'ya yaptığı yolculuğunu ifade eden *miraç*, *Kur'an-ı Kerim*'de Hiz. Muhammed'in tek mucizesi olarak geçmekte ve göğe çıkma olarak tanımlanmaktadır. Bu olayın aşamalarının anlatıldığı miraçnameler, sahip oldukları resimli örnekleri ile İslam resim sanatının önemli yapıtlarındandır. İlhanlı döneminden Nakkaş Ahmet Musa'nın 1317-1335 civarlarına tarihlenen miraçnamesi ile 1436'da Timurlu Hükümdarı Şahruh için hazırlanan miraçname bu üretimin bilinen örneklerdendir. Farklı dönemlere ait bu iki eserde, Hiz. Muhammed'in beyaz horoz suretinde bir melek ile tanışmasını betimleyen sahneler yer verilmiştir. Çalışmanın amacı, örneğine az rastlanan bu sahnenin resim programına dâhil edilmesinde nakkaşların ana motivasyonunu araştırmaktır. Bu doğrultuda, horozun İslam inancındaki yerine değinilerek İlhanlı ve Timurlu miraçnamelerindeki beyaz horozun neyi temsil ettiği incelenecektir. Son olarak İslam inancındaki beyaz horoz temsili ile bu iki miraçnamedeki beyaz horoz figürü arasındaki bağlantılar değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Miraçname, Beyaz Horoz, İslam Resim Sanatı

### A Comparative Review on the Depiction and Iconography of Rooster in Ilkhanid and Timurid Mirajnamas

#### Abstract

*Miraj*, expressing the journey of the Prophet Muhammad from the Masjid al-Haram to Masjid al-Aqsa, is mentioned in the *Holy Qur'an* as the only miracle of the Prophet Muhammad and is defined as ascension. Mirajnamas, in which the stages of this event are described, are important works of Islamic art of painting with their illustrated examples. The Mirajnamas of Painter Ahmet Musa, lived in Ilkhanid era, dated around 1317-1335, and the Mirajnama prepared in 1436 for the Timurid Ruler Shah Rukh are known examples of this production. In these two works belonging to different periods, scenes depicting the meeting of the Prophet Muhammad with an angel in the form of a white rooster are included. The aim of the study here is to investigate the principal motivation of the painters in the inclusion of this rare scene in the painting routine. In this manner, the place of the rooster in Islamic belief will be mentioned and what the white rooster represents in the Ilkhanid and

---

<sup>1</sup>Arş. Gör. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-0229-6947, ayderya.85@gmail.com.

Timuridmirajnamas will be examined. Finally, the connections between the representation of the white rooster in Islamic belief and the white rooster figure in these two mirajnamas will be evaluated.

**Keywords:** Mirajnama, Rooster, White Rooster, Islamic Art of Painting

Göge çıkma anlamına gelen *miraç*, en yaygın haliyle Hz. Muhammed'in Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksâ'ya yaptığı yolculuğu ve göge çıkışı ifade eder (Yavuz, 2005, ss. 132-135). Bu konuda hazırlanan eserler de miraciye veya miraçname olarak bilinir (Uzun, 2005, ss. 135-140).

Miraç, Hz. Muhammed'in *Kur'an-ı Kerim*'deki tek mucizesi olarak bilinmekte ve farklı ayetlerde yer bulmaktadır. Gece yürümek veya gece yolculuğu anlamına gelen İsrâ Suresi'nde Hz. Muhammed'in yolculuğundan bahsedilir<sup>2</sup>. Ayrıca miraç kelimesi, *Kur'an-ı Kerim*'in yetmişinci suresi olan Mearic Suresi ile bağlantılıdır. Surenin üçüncü ayetinde yer alan *mi'rac* kelimesi merdiven, çıkılacak yer, yükselme derecesi anlamlarına gelmekte ve mearicin bu kelimenin çoğulu olduğuna dikkat çekilmektedir (Yaşaroğlu, 2003, ss. 208-209).

*Kur'an-ı Kerim*'de geçen bu bilgilerin yanı sıra İslam dünyasında farklı tür kaynaklarda miraç anlatısı ile ilgili bilgilere rastlamak mümkündür. Buhari'ye göre (1975) Cebrail, Hz. Muhammed'i gece evinde ziyaret eder. Peygamberin göğsünü yarıp kalbini zezem ile yıkar, kalbine altın leğende bulunanları boşaltır ve kalbini mühürler. Ardından Cebrail ile Peygamber gökyüzüne çıkar, Hz. Muhammed diğer peygamberleri görür ve Cebrail Hz. Muhammed'e Sidretü'l Müntehâ'ya kadar eşlik eder (ss. 273-279). Taberi'de (1992) ise miraç, Hz. Muhammed'in Cebrail ile gökyüzüne çıkması ve peygamberleri görmesi olarak anlatılmakta, namaz ibadeti ile ilgili hükmün bu olayla gerçekleştiğinden bahsedilmektedir (ss. 106-109). Elmalılı Hamdi Yazır'ın (2007) Kur'an tefsirinde aktarılanlara göre de Hz. Muhammed gökyüzünde birinci katta yetmiş bin melek ve onların emrinde yüz bin melek ile Âdem Peygamberi görmüştür. Ardından günahkâr insanları ziyaret etmiştir. İkinci katta Yusuf Peygamberle, üçüncü katta Yahya ve İsa Peygamberlerle, dördüncü katta İdris Peygamberle, beşinci katta Harun Peygamberle, altıncı katta Musa Peygamberle, yedinci katta İbrahim Peygamberle görüşmüştür. Ardından Kevser Irmağı'na girmiş ve cenneti ziyaret etmiştir. Bundan sonra da namaz ibadetinin farz olması hadisesi gerçekleşmiştir (ss. 310-312).

Elmalılı Hamdi Yazır (2007) miraç esnasında Hz. Muhammed gökyüzünde ilerlerken eşlik edenlerin farklılaştığını aktarmıştır<sup>3</sup>. Eşlik edenlerin sırasıyla Beytül Maktis'e kadar Burak, dünya göğüne kadar Mir'ac, yedinci göge kadar meleklerin kanatları, Sidretü'l Müntehâ'ya kadar melekler, Allah'a yakınlaşmanın gerçekleşmesinde ise Refref olduğunu ifade etmiştir (s. 313).

Miraç ile ilgili bu anlatıların birçoğu İslam resim sanatı içerisinde var olmuştur. (Uzun, 2005, s. 139). Zeren Tanındı (1984), Hz. Muhammed'in en erken miraç tasvirlerine *Cami el Tevarih*'de rastlandığını belirtir. Özellikle Edinburgh nüshasına dikkat çeken Tanındı, dünya tarihi niteliğindeki kitapta miraç sahnesi bulunduğunu ifade eder. Bu sahne, Hz. Muhammed'in Burak ile miraç yolculuğudur. Bunun dışında Nizami'nin *Hamse*'sinde yer alan mesnevilerin başında miraç betimlenmiştir (ss. 9-14).

Hz. Muhammed'in mucizelerini konu alan *Siyer-i Nebi*'de de miraç yer almaktadır (Tanındı, 1984, s. 143). Bunlara ek olarak miracın resimlerine, Divanlarda, Hamse ve Mesnevilerde,

<sup>2</sup> İsrâ Suresi (17/1). İsrâ Suresi hakkında bkz. Yaşaroğlu, 2001, ss.177-178; Mearic Suresi (44/3), bkz. Yaşaroğlu, 2003, ss. 208-209.

<sup>3</sup> Rivayetlerin aktarıldığı kaynaklar hakkında detaylı bilgi için bkz. Yazır, 2007, s. 313.



*Havername* ve *Hamle-i Hayderî* gibi farklı türdeki eserlerde (Uzun, 2005, s. 139)<sup>4</sup>, ayrıca peygamberlerin hayatını anlatan *Kısas-ı Enbiyâ*'da rastlanmıştır. Bu resimlerin çoğu, miraç yolculuğunu gösterir ancak Peygamberin miraç günü yaşadıkları ile ilgili sahneler oldukça azdır<sup>5</sup>.

Eserlerde miraçla ilgili *Kur'an*'da geçen bilgilerin yanı sıra, hadislerde ve *Kur'an* tefsirlerinde yer alan detaylara ve farklı anlatılara da rastlanmaktadır. Bu bağlamda, sanatçı Ahmet Musa'nın resimlediği miraçname (1317-1335 civ.) ve Timurlu Hükümdarı Şahruh için hazırlanan miraçname (1436) İslam resim sanatı için oldukça önemlidir. Bu iki nüsha, miraca ilişkin kimi sahnelerde ortaklaşırken sık rastlanmayan bazı sahneleri içermesiyle birbirinden farklılaşır. İki nüshada da yer alan resimlerden biri *Hz. Muhammed'in beyaz horoz suretinde bir melekle karşılaşma sahnesidir* (Görsel 1-2)<sup>6</sup>. Bu sahnenin nüshalara dâhil edilmesindeki motivasyonu anlayabilmek için öncelikle ikonografik inceleme yapılması ve resim-metin ilişkisinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Ahmet Musa'nın miraçnamesinde metin bulunmamasıyla beraber Şahruh miraçnamesinde yer alan metin, miraç olayının bazı eklemelerle genişletildiği konusunda yol gösterici olmuştur. Söz konusu sahnelerin ikonografisini çözümleyebilmek için öncelikle horoz imgesinin İslam inancındaki yeri incelenmiştir.



**Görsel 1.** Ahmet Musa, *Miraçname*, 1317-1335 civarı, Hz. Muhammed'in Beyaz Horoz suretinde melek ile karşılaşması, Tebriz, TSMK, H.2154, y. 61b



**Görsel 2.** *Miraçname*, 1436, Hz. Muhammed'in Beyaz Horoz suretinde melek ile karşılaşması, Herat, BNF, Supplément turc 190, 11a (Gallica, 2011)

<sup>4</sup> Miraç tasvirlerinin yer aldığı diğer eserlerin isimleri için bkz. Tekin, 2001, ss. 538-539.

<sup>5</sup> *Kısas-ı Enbiyâ*'nın resimli örneği için Necla Kaplan'ın 2013 yılında hazırladığı yüksek lisans tezinin 123. sayfasındaki miraç sahnesine bkz. Kaplan, 2013, s. 123.

<sup>6</sup> Bu makaledeki görseller koleksiyonların bilgisi ve izni ile kullanılmıştır. Görsel kullanımı için T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi dijital arşivinden görsel kullanım izni alınmıştır.

### Horozun İslam İnancındaki Yeri

Horoz hem İslamiyet'te hem de farklı inanış ve kültürlerde çeşitli anlamlara sahiptir<sup>7</sup>. İslam inancındaki kabulüne bakıldığında, *Kur'an-ı Kerim*'de horoz ile ilgili bir bilgi mevcut değilken, Bakara Suresi'nin iki yüz altmışıncı ayetinde kuşlarla ilgili bir husus yer almaktadır. Ayette<sup>8</sup>, İbrahim Peygamberin Allah'ın ölülere diriltmesini kendine göstermesi talebi üzerine, ondan dört farklı kuş seçmesi istendiği geçer. Roberto Tottoli (1999) konu hakkında tefsir yazarlarının yorumuna dikkat çekerek bu kuşların türlerinden birinin horoz olabileceği üzerinde durmuştur (s. 143). *Kütüb-i Sitte*'de Hz. Muhammed'in hayvanlara yaklaşımını anlatan bölümde "kedi, güvercin ve horozdan hâli olan (boş ve ıssız olan) hanenin mâmur olmayacağı (gelişip, güzelleşmeyeceği)" ifadesi yer alır (Canan, 1988, s. 289). Bu ifadeden horozun sevilen ve hane içerisinde bulunması hoş karşılanan bir hayvan olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, İslam inancında, horozun melek görünce öttüğü ve günün doğuşuyla birlikte sabah namazı vaktini haber verdiği düşünülmektedir. Hadislerin<sup>9</sup> çoğunda "horozların sesini işittiğiniz zaman Allah'ın ihsanını isteyiniz, çünkü onlar bir melek görmüşlerdir" ifadesi yer alır. Ayrıca Suyuti'nin *el Habaik fi Ahbari'l Melaik* isimli eserinde horozun melek olduğundan bahsedilmekte ve horozun melek olduğunu destekleyen hadisler olduğu aktarılmaktadır. Bununla ilgili bir hadiste Arş'ın altında melek suretinde bir horozun bulunduğu, bu horozun inci gibi pençeleri, zebercetten (yeşil renkli) gövdesi olduğu ve gecenin, üçte birinde kanadını çırpıp, ibadet edenleri, yarısında Allah için çalışanları, sonunda cihat edenleri namaza kaldırdığı anlatılmaktadır (Suyuti, 1988, s. 80)<sup>10</sup>. Horozun namaz vakitlerini haber vermesi ile ilgili ise farklı kaynaklarda bilgilere rastlanmaktadır. Kemâleddin Demiri'nin (1973) *Hayat'ül Hayvan* eserinde, Kadı Hüseyin ve Mütevellî'nin, namaz vakitlerinde horozların ötmesini tecrübe ettiği ve horozların ötüşünün namaz vaktini gösterdiğine güvenmenin uygun olduğu şeklinde fetva verdikleri aktarılmıştır (s. 160). Suyuti'de (1988), konu ile ilgili pek çok hadis yer almaktadır. Bu aktarımlarda ortaklaşan nokta, horozun ibadet vaktini veya namaz vaktini haber vermekle görevli olmasıdır. Hadislerin birinde, Allah'ın bir horozu olduğunu, horozun iki ayağının yedi kat yerin altında, başının ise yedi kat göğün üstünde olduğu ve bu horozun namaz vakitlerini haber verdiği aktarılmaktadır (ss.80-81). Horozun namaz vakitlerini haber verme görevini üstlendiğini belirten bir diğer kaynak ise Kisâ'î'nin yazdığı *Kıssat'ül Enbiya* eseridir. Anlatıya göre, Âdem Peygamber meşgul olduğu bir gün namaz vakitlerinin ne zaman olduğunu bilememiş ve namaz vaktini kaçırmıştır. Bu nedenle, Allah ona bir horoz ve bir tavuk vermiştir. Horozun rengi beyazdır ve büyük ayakları vardır. Bu horoz namaz

<sup>7</sup> Turgay Yazar ve Abdülkadir Dündar, horoz ikonografisi hakkında detaylı bir çalışma yapmışlardır. Bu kapsamlı çalışmadan dolayı horozun farklı kültürlerdeki anlamlarına değinmek yerine konu kapsamında daha çok İslam inancında horozla olan yaklaşım değerlendirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Yazar ve Dündar, 2000. Ayrıca, Nimet Yıldırım (2008) horoz ile ilgili birtakım inanışlardan bahseder. Yıldırım, horoz kelimesinin Farsçadaki *hurûş* ve *huûşiden* sözcükleriyle aynı kökenden geldiğini, kürekleyen anlamını taşıdığını ve isminden dolayı yüksek sesle ötmesi izni verildiğini belirtmektedir. Diğer taraftan yazar horozun gece bekçisi olduğunu, Ehrimen'in kötülüklerinden koruyan bir muhafız olarak bilindiğini ifade etmiştir. Sabahları uyandırmakla görevli olduğuna değinmiş ve mazdeist kaynaklara göre horozun kutsal bir kuş sayıldığını ayrıca Behmen denilen melek ve iyiliğin bedeli olduğunu belirtmiştir. *Şehname*'de horozun tanrının ulağı olarak anıldığına, İran kültürüne göre kartal gibi horozun da ordunun bir simgesi durumunda olduğuna da dikkat çekmiştir (ss. 384-38). Horoz hakkında bkz. Şen ve Çölgeçen, 2021, ss. 335-353.

<sup>8</sup> Bakara Suresi, 2/260.

<sup>9</sup> Konu hakkındaki bilgi, Celaleddin es Suyuti'nin (2013) *el-Cami'us Sağir* kitabında horozun sesinin duyunca okunacak dua kısmında (6413/695) yer almaktadır. Eserin 323. sayfasında yer alan dipnotta konu ile ilgili hadis kaynakları hakkında bilgi verilmektedir. Ayrıca, Kemâleddin Demiri'nin (1973) *Hayat'ül Hayvan* kitabında da benzer bilgi 160. sayfada yer almaktadır.

<sup>10</sup> Eserin dilinin Arapça olması ve hadis sayısının fazla olması sebebiyle, horoz ile ilgili hadislerin geçtiği bölüm tespit edilip konu ile olan bağlantısı teyit edildikten sonra, hadislerde geçen anlatımlar için uzman görüşü alınmıştır. Ardından elde edilen bu bilgiler ile konu tarafımda yeniden yorumlanmıştır.

vakitlerinde kanatlarını birbirine vurur ve şükür ile Allah'ı anar. Yuvası tam da kapısının üzerinde bulunan horoz sayesinde, Âdem Peygamber namaz vaktinin geldiğini bilerek abdest alır ve namaz kılar. Âdem Peygamber toprağı sürmek için dışarı çıktığında horoz Allah'ın adını övüp onu kutsar, İblis'e karşı sesini yükselttiğinde ise fırtınadan daha gürültülü olur (Kisâ'i, 1997, ss. 70-71).

Horoz, Âdem Peygamberle bahsedilen yukarıdaki anlatı ile peygamber kıssaları içerisinde daha farklı şekillerde yer bulmaktadır. Nuh Peygamberin tufan öncesinde hazırlayacağı geminin başının horoz başı şeklinde, ortasının kuş karnı gibi, kuyruğunun ise kuş kuyruğu gibi eğik olduğu tarif edilmiştir (Thalabi, 2002, s. 94; Tottoli, 1999, s. 145). Salih Peygamber ile ilgili hadisede, Peygamber kavmini Allah'a inanmaya çağırdığı zaman, kavmin horozlarının insanlardan kaçtıkları ve camiye sığındıkları, burada insanları Salih Peygambere inanmaya davet ettikleri anlatılmaktadır (Tottoli, 1995, s. 145)<sup>11</sup>. Lut Peygamberin halkının yaşadığı şehir helak edildiği zaman, horozların ötmesinin ve köpeklerin havlamasının cennetin en alt tabakasından işitildiği aktarılmaktadır. (Thalabi, 2002, s. 178; Tottoli, 1999, s. 145). Yusuf Peygamberin beş yüzyıllık bir horozu olduğu ve bu horoz öttüğünde halk için iyi olacağı, ötmeyi bıraktığında ise zalim bir hükümdarın dünyaya geleceğini haber vereceği belirtilmiştir (Thalabi, 2002, s. 233; Tottoli, 1999, s. 146).

Bunların yanı sıra kimi anlatılarda horoz, rengiyle beraber, beyaz horoz olarak aktarılır. *Kütüb-i Sitte*'de, "beyaz horozun evkât-ı salavâtı ve gayret ve secâat ve sehâvet ve esret-i cimâi tâlim gibi beş hasleti bulunduğu" geçmektedir (Canan, 1988, s. 282). Bu ifadeden, beyaz horozun görevlerinin başında namaz vakitlerini haber vermekle birlikte dikkatli çalışmayı, cesareti ve bir araya gelmeyi sağlayan görevlerinin de bulunduğu anlaşılmaktadır<sup>12</sup>. Başka bir anlatı ise Allah'ın beyaz bir horozu olduğuna dairdir. Bu horozun kanatları mücevherle süslenmiş, bir kanadı doğuda bir kanadı batıda, başı Arş-ı A'lânın altında, ayakları ise yerin altındadır. Her seher vakti öter ve onun sesini yerde ve gökte olan diğer horozlar işittiği zaman onlar da öter. Kıyamet günü yaklaşınca Allah'ın o horozla ötmeyi bırakmasını emredeceği ve yeryüzündeki bütün canlıların kıyamet gününün yakın olduğunu anlayacağı şeklinde anlatılar mevcuttur (Demiri, 1973, s. 160). Ayrıca Hz. Muhammed'in miraçta göğün dördüncü katında, horozla benzer bir kuş gördüğü anlatılmaktadır. Cebrail'in, bu horoz kanatlarını açıp öttüğünde yeryüzündeki bütün horozların ona eşlik ettiğini söylediği ve Peygamberin horozla övgüyle karşılık verdiği ifade edilir (Yıldırım, 2008, s. 385). Beyaz horozla yüklenen görevlerden biri, horozun bulunduğu haneyi korumasıdır. "Hz. Muhammed'in beyaz horoz benim dostum Şeytan'ın düşmanıdır. Sahibini ve civarındaki yedi evi korur" dediği ve Hz. Muhammed'in evinde ve mescitte horoz bulunduğu ifade edilmiştir (Demiri, 1973, s. 160; Yazar ve Dünder, 2000, s. 217). Kisâ'i (1997) de İblis'in en sevdiği kuşun tavus kuşu, en nefret ettiğininse horoz olduğunu söyler. Aynı kaynakta, evlerinizde çok horoz bulundurun, çünkü içinde beyaz horoz bulunan eve şeytan giremez ifadesi yer alır (s. 71).

Ayrıca horozun melek olduğuna dair anlatılar beyaz horoz için de tekrarlanır. Kisâ'i'nin (1997) aktardıklarında;

Ne zaman bir horoz ötse, cennetten bir ses, gelir ve mütevazılar nerede? diye haykırır. Diz çökenler nerede? Allah'ı alçakgönüllülükle övenler nerede? Allah'ı tesbih edenler nerede? Şafak vakti af dileyenler nerede? Allah'ı arayanlar nerede?

<sup>11</sup> Tottoli bu bilgi için günümüzde de Cambridge Üniversitesi Kütüphanesinde (Cambridge University Library) yer alan anonim el yazma *Kıssas-ı Enbiyâ* nüshasını (Ms. Add. 3258, 10b) kaynak olarak göstermiştir.

<sup>12</sup> "Bir araya gelmek" ibaresi olarak çevrilen *cima* kelimesi bu salt anlamının yanında, daha çok, kadın ve erkeğin bir araya gelmesi olarak da kullanılmaktadır. Kelimenin geniş anlamı için bkz. Öğüt, 1993, s. 2.



Bu sözleri ilk duyan gökteki bir melektir, kendisi horoz şeklinde, beyaz tüylü ve başı Yüce Arş'ın rahmet kapılarının altında ve ayakları yedinci kat aşağı Dünya'nın derinliklerinde ve kanatları her zaman açık olan. Cennetten bu çılgınlığı işitince kanatlarını çırpır ve şöyle der: Her şeye uzanan rahmeti yaratana hamd olsun. Senin cennetini kim istemez ki, ey göklerin ve yerin İlahı? (s. 71)

ifadeleri yer alır. Bu alıntılardan yola çıkarak beyaz horozun melek olarak kabul edildiği sonucu çıkarılabilir.

Horozun melek ile olan bağlantısı Alevi kültüründe de yer bulur. Bu durum, Alevi inancında özellikle beyaz horoza gösterilen saygıdan ve horoz ile Cebrail'in ilişkilendirilmesinden kaynaklanır. Yapılan başlıca törenlerde kurban olarak horoz kesilmesinin uygun görüldüğü ve bu horoza Cebrail adı verildiği ifade edilmektedir (Melikoff, 1993, s. 64, 93, 122; Yazar ve Dünder, 2000, s. 216; Önal, 2013, s. 357). Ayrıca, Bektaşilerde horoz kutsal sayılmakla birlikte Hacı Bayram Veli'nin horoz üzerinde yolculuk yapması önemli bir hadise olarak kabul edilir (Karamağralı, 1971, s. 93; Yazar ve Dünder, 2000, s. 216)<sup>13</sup>.

Farklı kaynaklardan aktarılanların tüm bu bilgilerin yanında, manzum miraçnamelerde yer verilen horoz anlatıları sahiptir. Beyaz horoza atfedilen görevler, miraçname metninde bir araya getirilmiştir. Metin Akar'ın (1987) çalışmasında miraçnamelerde horozun Allah'ın adını tesbih etmede ve namaz vakitlerini bildirmede görevlendirildiği yazmaktadır. Eserde horoz ile ilgili betimleme şu şekildedir:

Zümrütten olan ayağı birinci kat gökte, kızıl altından yapılmış taçlı başı Arş'tadır. Gövdasının pamuk gibi yumuşak ve yeşildir. Kanatlarını açtığı zaman doğuyu batıyı kapatır. Tırnakları incidendir. Gece ve gündüz namaz vakitleri gelince öter; yeryüzündeki horozlar da bu sesi duyup namaz vakitlerini ilan ederler. (ss. 270-271)<sup>14</sup>

Bu betimlemede horozun namaz vakitlerini haber vermekle görevlendirilmesinin altı bir kez daha çizilirken, bahsi geçen horozun sözlü bir tasvirinin de yapıldığı söylenebilir<sup>15</sup>. Böylece bu tasvirin, resimli miraçnamelerde yapılan horoz figürünün yakın bir tanesi olduğu düşünülebilir. Beyaz horozun melek ile ilişkilendirmesine resimli miraçnamelerde de rastlanmaktadır. Hz. Muhammed'in *Kur'an'ı Kerim*'de geçen tek mucizesinde, Peygamberin yedi kat semayı ziyaret etmesi sırasında beyaz horoz ile ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmemesine rağmen nakkaşların bu anlatıyı resimlemeyi tercih etmelerinin nedeninin, horozun İslam inancındaki önemini vurgulama olduğu düşünülmektedir.

### İlhanlı ve Timurlu Miraçnameleri

Nakkaş Ahmet Musa'nın resimlediği 1317-1335 civarlarına tarihlenen miraçname ile Timurlu Hükümdarı Şahruh için 1436'da hazırlanan resimli miraçname, bu türün en bilinen örneklerindedir<sup>16</sup>. Ahmet Musa miraçnamesinden sadece belirli sahneler günümüze

<sup>13</sup> Horozun diğer bir temsiline Yezîdî inancında rastlanır. Bu inanışa göre Melek Tavus horoz biçiminde temsil edilmektedir (Melikoff, 2010, s. 253; 1993, s. 122).

<sup>14</sup> Bkz. Yazar ve Dünder, 2000, ss. 218-219.

<sup>15</sup> Horozun tasvirleri konusunda farklı bir yaklaşım ise kaligrafi ile olmuştur. Hat sanatında besmele cümlesinin kuş biçiminde hazırlanmış kompozisyonları bulunmaktadır. Bu kuşların içerisinde horoza özellikle yer verilmektedir. Horozun kutsal sayılması, beyaz horoza saygı gösterilmesi ve güneşin doğuşunu haber verme durumları bu alanda benimsenmiştir. Bu açıdan kaligrafik horoz tasvirleri horozun İslam inancındaki yerinin görsel yansımaları olarak karşımıza çıkar. Bkz. Aksel, 2010, ss. 68-70; Badiee, J. ve Badiee, H., 1991.

<sup>16</sup> Ahmet Musa'nın hazırladığı miraçnamenin resimlerinin Tebriz'de yapılmış olabileceği ifade edilmektedir ve günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 2154'tedir. Şahruh miraçnamesi Herat'ta hazırlanmış olup günümüzde Paris, Bibliothèque Nationale de France'da (Supplément turc 190) yer almaktadır. Eserin tamamı için bkz. Gallica, 2011

gelmiştir ancak Şahruh miraçnamesi günümüze kitap olarak ulaşabilmiştir<sup>17</sup>. Bu eserlerde yer alan sahneler büyük oranda *Kur'an-ı Kerim*'deki ayetlerle bağlantılıdır. Öte yandan *Kur'an-ı Kerim*'de yer almayan, Hz. Muhammed'in miraç sırasında büyük beyaz horozla karşılaşması anlatısının resim programına dâhil edilmesi iki eserin öne çıkan yönüdür. İlhanlı döneminde karşılaştığımız bu sahnenin, yaklaşık yüz yıl sonra Şahruh döneminde örnek alınması ve resmedilmesi, bu hikâyenin hafızalarda canlı tutulduğunun göstergesidir. Bu seçim, miraçla ilgili anlatılagelen bir konunun yeniden ele alınması olarak yorumlanabilir ancak benzer bir resme, miracı konu alan diğer kitaplarda rastlanmaması, bu tercihi daha derin bir şekilde düşünmeye itmektedir.

Konunun İslam resim sanatı dâhilinde değerlendirilmesinden önce, Ahmet Musa'nın ve Şahruh'un miraçnamelerinin üretim ortamına değinmek gerekir. İlhanlılar İslamiyet'i belirli süre zarfında kademeli bir şekilde kabul etmişler ve daha sonra İslamiyet, devletin resmi dini haline gelmiştir (Yuvalı, 2000 ss. 102-105). Dolayısıyla bu dönemde miraçname gibi bir eserin resimlenmesinin tercih edilmesi, incelemeye değer görülmektedir. Bu konudaki araştırmalar, İlhanlı döneminde hazırlanan Ahmet Musa miraçnamesinin özellikle İran'a hâkim olmaları yönünde dolaylı da olsa merkezi otoriteyi desteklediği yönündedir. Ayrıca bu miraçname resimli bir dua kitabı görevi üstlenmiş ve bu nedenle diğer el yazmaları arasında dini anlamda itici güç olmuştur (Gruber, 2009).

Timurlular ise Orta Asya ve İran bölgesine hâkim olarak İslam hanedanlığı rolüne sahip olmuşlardır (Aka, 2012, ss. 177-180). Bu özellikle birlikte düşünüldüğünde, bu dönemdeki Şahruh miraçnamesinin metninde ve resmindeki ayrıntıların, Timurlu yöneticilerine ve Herat'ta bulunan Ming elçilerine İslam'ı tanıtmak için kullanıldığı düşünülmüştür (Gruber, 2009).

Bu doğrultuda, İlhanlı ve Timurluların, İran bölgesi hâkimiyetinden sonra mevcut olan gücü ellerinde tutabilmek için çaba sarf ettiği söylenebilir. Bu esnada hem siyasi güçlerini ve hâkimiyetlerini arttırmışlar hem de mevcut sanat ortamını besleyerek güçlendirmişlerdir. Miraçname gibi dini içerikli bir eserin hazırlanması ve resimlenmesi bu anlamda önemlidir (Gruber, 2004, ss. 24-31). Eserler doğrudan bir otorite ve güç temsili olarak görülme de hâkim olunan coğrafyada var olan inancın benimsendiğinin ve sürdürülmeye çalışıldığının göstergesidir. Miraçnamelerin dolaylı şekilde bir siyasi güce vurgu yaptığı kabul edilse de eserlerde seçilen resimlerin doğrudan merkezi otorite ile ilişkilendirilmesi zordur. Dolayısıyla bu çalışmanın odak noktası, resimli miraçnamelerin birer güç temsili olmalarından daha çok resim programlarında yer alan beyaz horoz figürü ve İslami inançtaki beyaz horoz imgesi arasındaki bağlantılar olacaktır.

**İlhanlı ve Timurlu Miraçnamelerindeki Beyaz Horoz Tasvirlerinin Karşılaştırmalı İncelenmesi**  
İlhanlı ve Timurlu miraçnameleri ile ilgili birçok araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmalar arasında öne çıkan Christiane Gruber'in çalışmalarıdır. Gruber'e göre (2005) Ahmet Musa miraçnamesinin metnine olasılıkla en yakın metin Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan bir miraçnamenin<sup>18</sup> metnidir. Yazar, resimli olmayan bu nüshanın metninden yola çıkarak, Ahmet Musa miraçnamesinde horoz figürünün yer aldığı resmi açıklamıştır (ss. 119-122)<sup>19</sup>. Yazara göre, Hz. Muhammed cennete ulaştığında, ayakta horoz şeklinde bir melek

<sup>17</sup> Ahmet Musa miraçnamesinin resim listesi ve yayımlanan resimleri için bkz. Gruber, 2010; Çağman ve Tanındı, 1986. Şahruh miraçnamesinin resim listesi ve resimleri için bkz. Séguéy, 1977.

<sup>18</sup> Ayasofya, 3441.

<sup>19</sup> Gruber 2005 yılında hazırladığı doktora tezinde Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan 1286 tarihli Ayasofya 3441'in metni, İlhanlı dönemine ait olabileceğini dolayısıyla Ahmet Musa miraçnamesinin resimlerinin nasıl hazırlanmış olabileceğini gösteren en yakın kaynak olarak gösterir (Gruber, 2005, s. 112).

görmüştür. Bu meleğin rengi kar beyazdır ve duası yeryüzünün bütün sınırlarına ulaşmıştır. O gece ve gündüz dua eder. Hz. Muhammed horozun tesbihini işitip Allah'a şükreder ve beyaz horoz yeryüzündeki horozlarla birlikte insanlığı uyandırır (Gruber, 2010, s. 35). Gruber (2010) resmin (Görsel 1) okuyucusunu veya izleyicisini günlük dualar yönünde teşvik etme ve başka bir dua yönetimini gösterme işlevi olduğunu iddia eder. Bunun en açık göstergesi olarak resmin kenarında ellerini yukarıya kaldırmış dua ederken görünen insanları veya melekleri işaret eder (s. 35). Bu yorumlardan yola çıkarak, horoz şeklinde meleğin vakit ile doğrudan bağlantılı olduğu ve üzerinde durulan vaktin, ibadet vakti diğer bir deyişle namaz vakitleri olduğu öne sürülebilir.

Metin içermesinden dolayı Şahrüh miraçnamesindeki aynı konulu resim (Görsel 2) daha iyi anlaşılmaktadır<sup>20</sup>. Séguy (1977) miraçname resimlerine ait metinlere yer vermiştir. Yazarın aktardıklarına göre Hz. Muhammed cennet yolcuğu sırasında beyaz bir horoz ile karşılaşır ve yolculuk boyunca ona eşlik eden Cebrail'e gördüğü bu horoz hakkında soru sorar. Cebrail, horozun gece ve gündüzü sayan bir melek olduğunu, namaz vakitlerinde gökleri ve yerleri kaplayan kanatlarını çırdığını ve Allah'tan başka ilah olmadığını söylediğini, bunu duyan yeryüzündeki horozların onun duasını devam ettirdiğini söyler. Böylece beyaz horozun namaz vakitleriyle ve namaz ibadetinin farz olmasıyla ilişkilendirildiği anlaşılır<sup>21</sup>.

Ahmet Musa'nın resimlediği sahnelerden yalnızca bir kısmı günümüze ulaştığı için bu eser ile Şahrüh miraçnamesinde yer verilen ortak konuların tümünü belirlemek zordur. Öte yandan beyaz horoz ile ilgili sahnelerde bariz farklılıklar olmakla birlikte, konu ortaktır. İki resim arasındaki en büyük fark Ahmet Musa'nın resminde horoz figürünün karşısında ellerini yukarı kaldırmış meleklerden oluşan bir topluluktur. Konu ile ilgili, Gruber (2010), Ahmet Musa'nın miraçnamesindeki ilgili sahneden (Görsel 1) bahsederken, meleklerin beyaz horozun karşısında ellerini yukarıya doğru kaldırmış dua pozisyonunda olduğuna dikkat çeker. Yazara göre sahnenin bu şekilde resmedilmesinin nedeni, Cebrail'in duaya önce Hz. Muhammed'in, sonra resmin izleyicilerinin tanık olmasını istemesindedir. Hz. Muhammed'in ellerini göğüs hizasında birbiri üzerine gelecek şekilde birleştirmesi de dua geleneğinin izleyiciye sunulmasıdır (s. 37). Bu ayrıntılara Şahrüh miraçnamesindeki sahnede (Görsel 2) rastlanmaz. Sahnede, Hz. Muhammed beyaz horozun karşısında, Burak'ın üzerindedir ve arkasındaki Cebrail'e bakmaktadır. İki sahne arasındaki bu farklılıklar en genel ifade ile nüshaların yapılış tarihlerinin, yerlerinin ve sanatçıların farklılığından kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir. Ancak Ahmet Musa miraçnamesindeki ayrıntıların çoğu, eserin günümüze ulaşmayan metninden kaynaklanmış olmalıdır. İpşiroğlu ve Eyüpoğlu'nun (1995) hazırladığı yayında konu ile ilgili olarak H.2154 no'lu albümde yer alan miraçname resimlerine ait metinlerin kaynağı tespit edilememiştir (s. 98). Yazarların belirttiği üzere Süleyman Çelebi'nin mevludiyede yayımlanmış metnine uymamaktadır. İpşiroğlu ve Eyüpoğlu, (1995) beyaz horoz ile ilgili tasvire ait metnin Arap şairlere ait olabileceğini düşünürler. Bunun sebebi, horoz meleğin Arap düşünce veya hayal dünyasında önemli olmasıyla ilişkilendirilmesidir<sup>22</sup>. Aktarılan bu bilgiler göz önüne

<sup>20</sup> Konu hakkında bkz. Deniz, 2019.

<sup>21</sup> Beyaz horoz ile ilgili benzer bir yorum için bkz. Milstein, Rührdanz ve Schmitz, 1999, s. 164.

<sup>22</sup> Yazarlar ayrıca konuya daha farklı bir biçimde değinerek Vatikan'ın 1951 tarihinde yayınladığı miraçname metninde horozun hem bir melek hem de tanrıya çok yakın bir varlık olarak Peygamberin karşısına çıktığını ifade edildiği hususuna değinmişlerdir (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1995, s. 98). Bu bilgiler ile horozun farklı kültürlerdeki anlamları üzerinde durulabilir. Melikoff (2010), horozun Zerdüşlük inancında var olduğuna Avesta'da geçtiğine dikkat çeker. Ayrıca İran mitolojisinde geçen Mitra inancı ile bağlantısı olan horoz, güneşin, yeniden dirilişin ve sonsuz yaşamın simgesi olarak görülür (s. 255). Mitra için bkz. Yıldırım, 2008, ss. 520-522. Bahattin Ögel (1991), horozun, cennet kuşu

alındığında sahnede ellerini gökyüzüne uzatarak meleklerin dua etmesinin metinde geçen detaylar ile alakalı olabileceği ve Ahmet Musa'nın yorumu ile konunun resmedildiği sonucuna varılmaktadır.

İki resim bir arada değerlendirildiğinde, beyaz horozun namaz ibadeti ile ilişkisi, Ahmet Musa miraçnamesindeki sahnede yer alan detaylar ile belirgin bir hal almıştır. Resim, herhangi bir metne sahip değildir fakat detayların katkıları ile konunun anlaşılması kolaylıkla sağlanmıştır. Şahruh miraçnamesinde ise sahnede çok fazla ayrıntı olmadığı halde, eserin metni, resmin konusunun anlaşılmasında kolaylık sağlamıştır. Böylece, iki resimdeki beyaz horoz figürünü incelediğimizde, horozun namaz ibadeti ile ilgili bağlantısının kabul edilip, İslam'ın gerekliliklerine vurgu yapmak için seçildiği ve her iki dönemde de miraçnamelerdeki resim programına dâhil edildiği düşünülmektedir.

### Sonuç

H. Muhammed'in *Kur'an'ı Kerim*'de yer alan mucizesi olan miraç, Ahmet Musa ve Şahruh miraçnamesinde resimlenmiştir. Peygamberin beyaz horoz suretinde bir melekle karşılaşması iki nüshada ortak olan önemli bir konudur. Ayrıntılara odaklanmak nakkaşların bu konuyu canlandırmalarındaki temel nedeni anlamak için gereklidir. Horoz hakkında farklı kültür ve inanışlara ait pek çok bilgi olmasıyla birlikte, temel görüş, beyaz horozun, melek görme, görünce ötme görevi ile namaz veya dua vakitlerini haber vermesi veya namaz vakitlerini haber veren bir melek olmasıyla ilişkilendirildiği yönündedir. Âdem Peygamber ile ilgili hadise de hatırlanacak olursa horozun bahsedilen görevleri ilk peygambere kadar götürülmektedir. Miraç olayındaki beyaz horoz ile namaz vakitleri arasındaki bağlantı bu görüşü desteklemektedir. Böylece namaz ibadetinin farz olduğu miraç mucizesinde, dua vaktini haber veren beyaz horozun görevinin devamlılığına bir vurgu yapılmaktadır. H. Muhammed'in beyaz horoz suretinde bir melekle karşılaşması sahnesiyle, horozun melekler ve dua vakitleri ile olan ilişkisinin somut bir şekilde gösterildiği yorumu yapılabilir. Bu vurgu özellikle Ahmet Musa miraçnamesinde, dua eder şekilde ellerini yukarı kaldıran melekler ile netlik kazanmıştır. Diğer taraftan Şahruh miraçnamesinde aynı konunun resimlenmesi, bu konunun nakkaşların hafızalarında yer aldığı ve İslam inancıyla ilişkilendirildiğinde bilinçli bir tercih olduğu fikrini kuvvetlendirmiştir. Dolayısıyla, konunun İslam resim sanatı içerisindeki önemi ve dikkat çekiciliği, dönemin nakkaşlarının konuya yaklaşımını ve tercih nedenlerini de açıklamaktadır.

### Kaynakça

- Aka, İ. (2012). Timurlular. *İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 47, 177-180.
- Akar, M. (1987). *Türk edebiyatında manzum mi'râc-nameler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aksel, M. (2010). *Türklerde dini resimler*. Kapı Yayınları.
- Al-Thalabi, A. İ, M, İ. (2002). *Arais al Majalis fi Qisas Al Anbiya lives of the prophets*. Brill.
- Badiee, J. ve Badiee, H. (1991). The calligraphy of Mishkin-Qalam. *The Journal of Bahá'í Studies*, 3(4), 1-22.
- Buhari. (1975). *Sahîh-i Buhârî muhtasarı Tecrîd-i Sarîh tercemesi ve şerhi*. (Müellif Zeynü'd-dîn Ahmed b. Ahmed b. Abdi'l-Lâtîf'z - Zebîdî; mütercim Ahmed Naim), 55(2), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Canan, İ. (1988). *Kütüb-i Sitte muhtasarı tercüme ve şerhi*, 7, Akçağ Yayınları.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1986) *The Topkapı Saray Museum, the albums and illustrated manuscripts*. Thames and Hudson.
- Demiri, K. (1973). *Hayat'ül hayvan*. Meral Yayınları.

---

ile ilişkili olduğunu ve bu kuşun kökeninin Çin'den geldiğini söyler. Horoz ve cennet kuşunun bir motif olarak İran bölgesine geçmesiyle birlikte Zerdüştlük inanışında ateşin ve güneşin bir sembolü haline geldiğini ifade eder (s. 192).

---

- Deniz, A. Ç. (2019). *Şahrüh Miraçnamesi Tercümesi*. Researchgate. Erişim: 28.04.2022. [https://www.researchgate.net/publication/332627047\\_SAHRUH\\_MIRACNAMESI\\_TERCUMESI](https://www.researchgate.net/publication/332627047_SAHRUH_MIRACNAMESI_TERCUMESI)
- Gallica (2011). *Deux livres en turc-oriental, écrit en caractères mongols, dits ouïghours*. Bibliotheque Nationale de France Departement des Masnscripts. Erişim Tarihi: 02.04.2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m>.
- Gruber, C. J. (2004). The Prophet Muhammad's ascension (Mi'raj) in Islamic painting and literature: Evidence from Cairo collection. *Bulletin of the American Research Center in Egypt*, 185, 24-31.
- Gruber, C. J. (2005). *The Prophet Muhammad's Ascension (Mirāj) in Islamic art and literature, ca. 1300–1600* [Unpublished Ph.D. thesis]. University of Pennsylvania.
- Gruber, C. J. (2009). *Me'rāj II. İllustrations*. Encyclopædia Iranica. Erişim: 06.09.2021. <http://www.iranicaonline.org/articles/meraj-ii-illustrations>
- Gruber, C. J. (2010). The İlhanid Mi'rajnama as an illusrated sunni prayer manual. Gruber ve Colby (Ed.). *The Prophet's ascension cross-cultural encounter swith the Islamic mi'raj tales*. Indiana University Press.
- İpşiroğlu, M. Ş. ve Eyüpoğlu, S. (1995). *Fatih albümüne bir bakış, Sur l'album du conquerant*. 622, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Karamağaralı, B. (1971). Sivas ve Tokat'taki figürlü mezar taşlarının mahiyeti hakkında. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 2, 75-109.
- Kaplan, N. (2013). *Süleymaniye kütüphanesi hamidiye 980 numaralı Kısas-ı Enbiyâ nüshası ve tasvirleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Pamukkale Üniversitesi.
- Kisā'ī, M. (1997). *The tales of the prophets, Qisas al-Anbiya*. Library of Classical Arabic Literature.
- Melikoff, I. (1993). *Uyur idik uyardılar Alevilik-Bektaşilik araştırmaları*. Cem Yayınevi.
- Melikoff, I. (2010). *Hacı Bektaş efsaneden gerçeğe*. Cumhuriyet Kitapları.
- Milstein, R. Rührdanz K. ve Schmitz, B. (1999). *The stories and their illusrations, stories of the prophets: Illustrated manuscripts of Qışaş al-Anbiyā'*. Mazda Publishers.
- Öğüt, S. (1993). Cima. *İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 8, 2-3.
- Ögel, B. (1991). *İslamiyet'ten önce Türk kültür tarihi: Orta Asya kaynak ve buluntularına göre*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Önal, M. N. (2013). Muğla'da Alevi-Tahtacı kültürü. *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Summer 8/9*, 343-366.
- Séguy, M.R. (1977). *The miraculous journey of Mahomet MirājNâme: Bibliotheque Nationale, Paris, Manuscript Suplemen Turc 190*, George Braziller: New York.
- Suyuti, C. (1988). *El Habaik fi Ahbari'l Melaik*. Beyrut: Darü'l Kütübi'l İlmiyye.
- Suyuti, C. (2013). *El- Câmî'us Sağir min Ahâdis'il- Beşeri'n- Nezir*. Ocak Yayınları.
- Şen, E. ve Çölgeçen, Ş. (2021). Türk sanatında bir imge olarak horoz sembolü. *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi*, 4(4), 335-353.
- Taberi (1992). *Şark İslam klasikleri milletler ve hükümdarlar tarihi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1984). *Siyer-i Nebi, İslâm tasvir sanatında Hz. Muhammed'in hayatı*. Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tekin B. B. (2001). İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi resimli el yazmalarındaki miraç tasvirlerine bakış. *Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu armağanı: Sanat yazıları*. (Haz. M. Denктаş ve – Y. Özbek), 537-549.
- Tottoli, R. (1999). At cock-crow: Some Muslim traditions about the rooster. *Islam-Berlin*, 76, 139-147.
- TSMK. *Ahmet Musa Miraçnamesi*. T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 2154
- Uzun, M. İ. (2005). Mi'râciyye. *İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı Yayınları, 30, 135-140.
- Yaşaroğlu, M. K. (2001). İsrâ Suresi. *İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı Yayınları, 23, 177-178.
- Yaşaroğlu, M. K. (2003). Meâric Suresi. *İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı yayınları, 28, 208-209.
- Yavuz, S. S. (2005). Mi'raç. *İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı Yayınları, 30, 132-135.
- Yazar, T. ve Dündar, A. (2000). Türk-İslam sanatında horoz ikonografisi. *Kök Araştırmalar*, 2(1), 213-235.
- Yazır, E. H. (2007). *Hak Dini Kur'an Dili*. (Sadeleştiren İ. Karaçam, E. Işık, N. Bolelli, A. Yücel,) 5, Zehraveyn Yayıncılık.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars mitoloji sözlüğü*. Kabalıcı yayınları.
- Yuvalı, A. (2000). İlhanlılar. *İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 22, 102-105.



## Batı'dan Batı'ya Seslenmek: Jonas Hassen Khemiri'nin *Kardeşlerimi Arıyorum* Oyunu

Oğuzhan Vartolioğlu<sup>1</sup>

### Öz

Son dönemlerde yaşanan göç olayları ve buna bağlı olarak sosyal değişim ve dönüşümlerin gerçekleşmesi özellikle göçmenlere karşı ırkçılık, ötekileştirme ve ayrıştırma hareketlerini arttırmıştır. Soğuk savaşla beraber başlayan milliyetçilik ile Avrupa başta olmak üzere Batı, göçmenleri istihdam sorunu yaratan, kültürü değiştiren ve toplum huzurunu olumsuz yönde etkileyen bir odak olarak görmüş ve özellikle sağ partiler bu süreci bir koz olarak kullanmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak da göçmenler yaşamaya çalıştıkları Batılı topraklarda günah keçisi ilan edilmiştir. Bu çalışmada Jonas Hassen Khemiri'nin *Kardeşlerimi Arıyorum* adlı oyunu bu bağlamda mercek altına alınmış ve göçmenlerin uğradığı haksızlıklar, maruz kaldıkları durumlar ve kendi içlerindeki çatışmalar incelenmiş, bunun altında yatan toplumsal ve bireysel sorunlar araştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Batı, Sömürü, Göçmen, Jonas Hassen Khemiri, *Kardeşlerimi Arıyorum*

## Calling from the West to the West: Jonas Hassen Khemiri's Play *I Call My Brothers*

### Abstract

The recent migration events and the realization of social changes and transformations have increased racism, marginalization and segregation movements, especially against immigrants. With the nationalism that started with the cold war, the West, especially Europe, has seen immigrants as a focus that creates employment problems, changes culture and negatively affects social peace, and especially right-wing parties have used this process as a trump card. As a result of this situation, immigrants have been declared scapegoats in the Western lands where they are trying to live. In this study, Jonas Hassen Khemiri's play *I Call My Brothers* was examined in this context and the injustices suffered by immigrants, the situations they are exposed to and the conflicts within themselves were examined and the social and individual problems underlying this were investigated.

**Keywords:** West, Exploitation, Immigrant, Jonas Hassen Khemiri, *I Call My Brothers*

---

<sup>1</sup>Erzurum Devlet Tiyatrosu Sanatçısı ve Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Programı, ORCID NO: 0000-0001-6996-624X, o.v@hotmail.com.tr

*Dünya sınırsız hayal edilebilir mi? Seni ve beni ayıran nedir?  
İsmi resmi kayıtlarda olmayan göçmen bir çocuk<sup>2</sup>*

Göçmen akışı çoğu toplumun homojen yapıdaki durumunu değiştirmiştir. Bu değişimi *toplum içindeki düzeni bozuyor* gerekçesi ile propaganda haline getiren siyasiler ve yöneticilerden dolayı toplum, göçmenlere yapılan müdahaleleri ahlak dışı görmemiştir. Toplumsal olarak homojen halklar değişik kültürlerle karşı karşıya kalmışlardır. Algılar değişmeye başlamış, zamanla kendinden olmayanı ötekileştirme eğilimi doğmuştur. Son dönem göçleriyle beraber güvenlik alanındaki değişiklikler yeni anlayış çerçevesinde göçmenlerin yoğun nüfusa sahip olduğu bölgelerde ayrımcılık ve ötekileştirmeyi meşrulaştırmıştır. Özellikle Avrupa'da yoğun olan göçmenler farklı görülmeye başlanmıştır. Bu durum ırkçılığı körüklediği gibi dinler ve tenler konusunda da keskin ön yargılar yaratmıştır. 11 Eylül olaylarıyla beraber İslamofobi artmış ve bu olayların faili olarak gösterilen Orta Doğu'da çoğu ülke aşağılanmış ve suçlanmıştır. Bu durum Afrika ve Avrupa'nın doğu kısımlarından Avrupa'ya olan göçlerde de yaşanmaktadır.

Tiyatro sanatı göçlerin birey ve toplumlar üzerine etkilerini son dönemlerde sıkça ele almaya başlamıştır. Oyunlarda göçmenlerin çektiği sıkıntılar, toplum tarafından ötekileştirilmeleri, aidiyet duygusunun çarpık olarak işlenmesi ve göçmenlerin kendi içlerinde ötekileştirilmeleri gibi konular dikkati çekmektedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki oyun yazımlarında ulus, yurt, ırk, din ve dil birliği, ötekileştirme gibi kavramlar oyunlarda tartışılır hale gelmiştir. Oyunlarda yapılan eleştirilerin ortak noktası baskın toplumların gözünden öteki toplumların durumlarını yansıtmak ve aynı şekilde öteki toplumun gözünden ise dünyaya genel bir görüş sergilemektir. Bu çalışma kapsamında ele alınacak Jonas Hassen Khemiri'in yazdığı *Kardeşlerimi Arıyorum* (2012) oyunu, son dönemde oldukça popüler olan göçmen, ötekileştirme, ırkçılık ve aidiyet kavramları üzerine eleştirilerde bulunur. Oyunda tam olarak olayın geçtiği ve *ötekilerin* geldiği yer net bir şekilde belirtilmese de isimler ve yazarın da yaşadığı ülke ve dönem göz önüne alındığında hem genel hem de lokal çıkarımlar yapılabilmektedir.

### **Batı'nın Gözünden Batı'nın Ötekileştirdiği**

İrk - ırkçılık kavramlarına baktığımızda pek çok görüş ortaya çıkar ancak genel tabir aynı soydan gelen, aynı dili kullanan ve aynı dini inançlara sahip insan topluluklarını anlatmak için kullanılır. İrk kavramı fiziksel ve fizyolojik özelliklerin (ten rengi, saç rengi, yüz şekilleri vb.) ortak olmasından dolayı da kullanılır. Kısacası ırk, soy ve tür anlamlarının kategorik kullanımınıdır (Şenel, 1984, s. 27). İnsanların biyolojik ve fiziksel görünümünün yanı sıra ekonomik, sosyal, ideolojik ve ana vatanlarının konumu bir ırk kategorisi olarak kabul edilmiş ve ırk kavramı asıl anlamından çıkarılarak ırkçı bir tutumun oluşmasının önü açılmıştır. Özellikle ekonomik güç ve sömürü çerçevesinde söz konusu sınıflandırmaya bakıldığında eşitliğin (hak, hukuk) yok sayıldığı ve (ötekinin ana vatanında bile) güçlüünün her zaman haklı olduğu bir ortam *öteki* kavramını yaratmıştır. Öteki kavramı aslında ırkçılığı oluşturan temel süreçtir. Öteki, kendi olumlu özelliklerinin (kültür, davranış, anlayış) dışında kalarak her zaman olumsuz ve değişmeyen özelliklere sahip olarak görülür. Bu ön yargılar aslında ötekinin oluşumundaki düşüncenin besin kaynağıdır. Siyasi çekişmeler, sosyo-ekonomik dengesizlikler ve gelir kazanımının dağılımı ırkçılık ve öteki oluşumunun diğer önemli sebeplerindendir. Biz ve ötekinin oluşumu, sömürü düzeyinde hareket eden ırkçılık ideolojisinden farklı olarak güçsüz grup üzerinde tahakküm kurarak ilerlemesini sürdürür. Tarihsel sürece bakıldığında ırkçılık ve

<sup>2</sup> Bu alıntı, BBC News tarafından 24.02.2020 tarihinde yayımlanan "ABD'de Çocuk Göçmenler Tutuldukları Kampları Anlatıyor" başlıklı haberden alınmıştır (BBC, 2020).

ötekileştirme farklı ülkelerde güçlü olanın sömürsünü meşrulaştırmak için bir araç olarak kullanılmıştır. İktidarlar bu gücü daimi kılmak için de farklı ideolojiler yaratmışlardır. Ayrımcılık için bir bireyin özelliklerinin ne olursa olsun başka bir ırka mensup olması yeterlidir (Kasım, 1982, s. 12). Bauman (1995) modern bir silah olarak ırkçılığı modernizm ile ilişkilendirmektedir: “İnsanı ve aklı önceleyen bir çağ olan modern dönemin getirdiği koşullar sınırları kolayca aşmayı sağlarken, diğer taraftan sınırları çizerek onu keskinleştirmeye gerek duymuştur” (s. 90). Bu dönemden sonra yapılan bilimsel ve sosyolojik çalışmalar ırkçılığı olağan bir kavram olarak kabul etmiş ve sınıflandırmalar bu kavram altında yapılmıştır. İrkçılık değişen ve gelişen dünyayla birlikte kapitalist düzen içerisinde maddi bir biçime dönüşmüştür. Bu noktada öteki, ucuz iş gücü ve maliyeti olarak görülmüştür hatta bu amaçlar hedefinde dönüştürülerek nesneleştirilmiştir. Bilimsel çalışma olarak üretilip yaygınlaştırılan bu kavram günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Batı'nın kendi ırkını diğer ırklardan üstün görmesi ve bunu bütün çalışma ve sosyal yaşam alanlarına işlemesi göçmenlere karşı oluşturulan politikanın en önemli basamağıdır. Bu politikalar Batı toplumunda göçmenlere karşı ön yargılar oluşturmuştur. Batı toplumunun gözünde göçmenler genellikle düşük seviyede, düzen bozucu, hırsız, ahlaksız ve pis insanlardır. Batı'ya politik, ekonomik ve savaş gibi nedenlerle zorunlu ya da istekli olarak göç edenler bu ön yargılar üzerine kurulu savunma hattıyla mücadele etmek zorundadır. Bu zıtlık toplum ile göçmenler arasında bir düşmanlık yaratmaktadır. Ancak buradaki en ilginç nokta düşmanlığın hedefi olan göçmenlerin Batı ekonomisinin önemli bir mekanizması olmasıdır. Göçmenler, Batılı ülkelerin kapitalizm sürekliliğini sağlayan ucuz iş gücüdür (Kırık, vd., 2018, ss. 17-19).

Üzerinde durulması gereken diğer bir konu ise kimlik ve kimlik-içi çatışmadır. Toplulukların yaşamaya çalıştığı toprak parçasını yurt edinme çabası beraberinde ulusal bir kimlik kurma mücadelesini getirmiştir. Kurulmaya çalışılan bu ulusal kimlik *kapsama – dışlama* kapsamındadır. *Ulus*, bütün insanlıkla özdeş bir yapı değildir. Yaratılan ulusal kimlik, tarihsel ve homojen bir kültürün üretimi olarak özgün bir semboldür. Bu düşünce ulusal kimliği dokunulmaz ve eşsiz bir konuma yerleştirmektedir. Diğer insanların ve toplulukların kurulan bu yapıya zarar vermelerini engellemek için *dışa kapalı* bir tutum benimsenir. Bu temeller üzerinde ortaya çıkan ötekileştirme tam olarak burada devreye girer. Hâkim kimliğin karşısındaki her kimlik *ötekidir*. Ötekine dair imge, sözü edilen algı şemaları içerisinde üretilir. Batılı/güçlü olan ile ötekinin kurduğu ilişki, güçlü olanın oluşturduğu algı şemaları aracılığıyla gerçekleşir. Bu durum Spivak'ın (2020) ifadesiyle “statüsü pekişirken” yani iktidar konusunda güçlünün özneliğini güçlendirirken, ötekini<sup>3</sup> bu şemalar etrafında *negatif imgeyi* onaylayan bir pozisyona itmektedir (s. 72). Negatif imge bir kez üretildikten sonra ötekiyle ilgili *gerçek* bilgi anlamını yitirmektedir. Toplum bu şemalar etrafında adeta bir *sorgulanmamış kılavuz* gibi ötekini yargılar. Böylesi bir ilişkilenede toplumsal pratiği örgütleyen, imgedir. Morrison'ın (2019) tespiti de tam bu noktayı destekler niteliktedir (s. 42). Morrison'a göre imge bazen bilginin yerini alır ve bunu çoğunlukla bilgiyi kirleterek yapar. Bu imge, kimliğe dair ötekileştirmenin *totalleştirici* bir kaynağıdır. Kurulan imge içerisinde negatiflik, kimliğin tamamına sirayet eder ve dolayısıyla kimlik-içi, sınıfsal ve kültürel farklılıklar önemini kaybeder. Özetle, bir kimliği ötekileştirmeye gücü yeten özne, ötekileştirdiği kimliği homojen bir bütün olarak tasavvur eder. Bu yüzden ki kimlik-içi çatışmalarda öteki, genel tabire uyararak aksini iddia etmeye çalışır; “kötü siyahiler var ancak her siyahî kötü değildir” yargısında olduğu gibi. Bu durum ötekilerin arasında kimlik-içi kavga çıkarır. Öteki, bunun sonucu olarak,

<sup>3</sup> Spivak, burada yaptığı öteki kavramsallaştırmasında farklı bir terim kullanarak *madun* sözcüğünü öne çıkarır. Madun, farklı farklı türden durumlarda halk, yabancı elit, yerli elit, yükselen yerliler, kültürel emperyalizme erişimi sınırlı olan ya da hiç olmayan şey olarak tanımlanır (Spivak, 2020)



kendi kimliğine mesafe koyar. Çünkü öteki, *onlara benzemediği* mesajını güce iletme gereksinimi içine girer. Batı'nın oluşturduğu bu şema ve imge zaten ötekini bir alt sınıf ya da alt tabakaya iterken, öteki ise kendi grubu içerisinde güce yakın olmak adına yeni bir ötekileştirme yaratır. Günümüz Orta Doğu'sunda bu durum hızlıca göze çarpmaktadır. Göçmen topluluğu arasındaki muhbirler güce (otoriteye) yakın olmak için kendi gruplarına zarar vermektedir. *Kardeşlerimi Arıyorum* adlı oyunda inceleyeceğimiz gibi bu durumlar, ırkçılık ve göçmen sorunlarını ele alan diğer birçok oyunda da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Doğanoglu, 2022).

### **Kardeşlerimi Arıyorum**

Oyunun yazarı göçmen yazar Jonas Hassen Kherimi, 1978 yılında Stockholm'da doğmuştur. Babası Tunuslu, annesi ise İsveçlidir. Kherimi, oyunlarında ve romanlarında sıklıkla melezlik ve göçmenlik konularını işler. İlk oyunu olan *İstila!* ile 2006 yılında Village Voice Obie ödülüne layık görülür. 2008 yılında *Tanrı Kere Beş*, 2009 yılında ise üçüncü oyunu *Yüz Kişiyiz* prömiyer yapar. Kherimi, *Yüz Kişiyiz* oyunu ile 2010'da Hedda ödülünü alır. Dördüncü oyunu *Yani Başlayanlar için Apati* ise 2011 yılında prömiyer yapar ve ardından İsveç'teki bir TV kanalı için dizi olarak uyarlanır. Son oyunu *Neredeyse Eşittir*, 2014 yılında prömiyer yapar ve 2015 yılında Expressen Oyun Ödülünü alır. *Tek Kırmızı Göz* (2003), *Montecore*, *Kardeşlerimi Arıyorum* (2012) ve *Hatırlamadığım Her Şey* (2015) adlarında dört romanı vardır. 2012 yılında Stockholm'de yaşanan terör olayı üzerine yazdığı *Kardeşlerimi Arıyorum* adlı romanını tiyatro için uyarlamıştır. Jonas Hassen Kherimi'nin çarpıcı oyunu *Kardeşlerimi Arıyorum*, suçlu ve kurban ile fantezi ve gerçeklik arasında çizginin bulanıklaştığı yerlere değinmektedir (Khemiri, 2022).

Oyunun ilk sahnesi Amor'un Stockholm'de gerçekleşen patlamanın haberini vermesiyle başlar.

**1/AMOR:** Kardeşlerime sesleniyorum ve diyorum ki: Gerçekten korkunç bir şey oldu. Duydunuz mu? Bir adam. Bir araba. İki patlama. Tam şehrin göbeğinde. Kardeşlerime sesleniyorum ve diyorum ki: Hayır hayır, kimse tutuklanmadı. Şüpheli yok. Henüz yok. Kardeşlerime sesleniyorum ve diyorum ki: İşte başlıyor. Hazır olun. (Khemiri, 2012, s. 1)

Oyunun giriş cümlesi ötekilerin olaydan ve olayın sonucundan nasıl korktuklarını gösterir niteliktedir. Son dönemlerde terör örgütlerinin yaptıkları eylemler genellikle Orta Doğulu ve Müslüman kişilere yüklenir ve bu kişiler bundan dolayı sorumlu tutulurlar. Aslında ilk cümle bunu destekler niteliktedir. Amor şehirdeki patlamanın tam göbeğindedir ve onun kardeşleri (aynı ırk ve din) için bu olay bir karalama, aşağılama, hatta ağır cezalara neden olacak bir durumdur. Oyunun ikinci sahnesinde Shavi ve Amor karakterlerini görürüz. Yukarıdaki bölümde bahsettiğimiz gibi oyunda vurgulanmak istenilen kimlik-içi çatışmadır. Amor ve Shavi'nin aynı ırk/dinden olduğu bellidir ancak aralarındaki konuşmalar iç ötekileştirmeyi göstermektedir. Shavi ve Amor birbirlerinin değiştiklerini iddia ederler. Aslında ikisi için de bu değişim başlamıştır.

**1/AMOR:** Ben uzağa taşındım ve Shavi...  
**2/SHAVI:** Mahallede kaldım.  
**1/AMOR:** Her şey değişti.  
**2/SHAVI:** Saçmalama. Her şey aynı kaldı.  
**1/AMOR:** Shavi hariç. Shavi değişti.  
**2/SHAVI:** Hayır sen değıştin (Khemiri, 2012, s. 7).

Shavi yeni bir baba olarak daha itaatkâr ve korkaktır. Başına bir şey gelmemesi ya da başka bir olaydan sorumlu tutulmamak için çaba gösterir. Metin içerisinde geçen diyaloglarda Shavi'nin çocuğu olmadan önce Amor'a "canını bile vereceğinden" bahseder

ancak çocuk doğduktan sonra bu durum değişir. Amor bu durumu dile getirmesine rağmen Shavi buna itiraz etmez. Aslında fikirleri gerçekten Amor'un belirttiği gibidir. Bomba haberini alır almaz Shavi Amor'u arar ve onu adeta bir sorguya çeker. Eylemi Amor'un yapıp yapmadığını öğrenmek ister. Aslında onu bir nebze suçlar.

2/**SHAVI** : Aç şunu!

1/**AMOR** : Titreşimleri hissettim kim arıyor diye baktım, ama...

2/**SHAVI** : Aç şunu!

1/**AMOR** : Telefonu açmadım.

2/**SHAVI** : Adi vatan haini.

1/**AMOR** : Yani demek istediğim...

2/**SHAVI** : Ne halt ediyorsun?

1/**AMOR** : Arayan bir başkası olsaydı açardım.

2/**SHAVI** : Dışarda mısın?

1/**AMOR** : Annem arasaydı ya da kardeşlerimden biri veya...

2/**SHAVI** : Kiminle berabersin?

1/**AMOR** : Kim olursa olsun...

2/**SHAVI** : Sakın bana cumartesi akşamını yalnız geçirdiğini söyleme. Çok acınacak bir durum. (Khemiri, 2012, s. 3)

Shavi'nin korkularından birisi de hükümetin ırkçı olması ve bu tür eylemlerin onların varlığını tehlikeye atma olasılığıdır. Fevri davranmasının sebebi aslında budur. Yine aynı sahnede bunu şöyle aktarır:

2/**SHAVI** : Bu tamamen mide bulandırıcı, izliyor musun?

1/**AMOR** : Tabii ki izliyordum.

2/**SHAVI** : İnanamıyorum.

1/**AMOR** : Herkes izliyordu.

2/**SHAVI** : Parlamento'ya girdiler.

1/**AMOR** : Bütün ülkeden sonuçlar geliyordu.

2/**SHAVI** : Kafatasçı puştlar boktan parlamento'ya girdiler.

1/**AMOR** : Sayılar net olarak açıklandı.

2/**SHAVI** : Bu çok boktan bir durum!

1/**AMOR** : Kabul etmeliyim ki biraz ... rahatsız olmuştum. Nedenini tam olarak bilmiyorum ama Shavi'nin bu kadar üzülmesi sinirime dokunmuştu.

2/**SHAVI** : Bu hayatımda gördüğüm en boktan şey kanka!

1/**AMOR** : (SHAVI'ye döner) Ne halt olmasını bekliyordun ki? Şaşırдың mı? ırkçı bir ülkede yaşıyoruz kafatasçı partiye oy vermelerinden daha doğal ne olabilir ki? (Khemiri, 2012, s. 7)

Şüphesiz yaşanan bombalama olayı göçmenlerin hepsini korku altına almıştır. Günümüzde de bu durumu okuduğumuzda grup/madun içi çatışmalar görülür. Kimlik-içi bir ötekileştirme yaygın olarak göçmen grubu içerisinde kendini belli eder. Bu durum aslında kendi içlerinde ayrıştırmayı hızlandırmaktadır. Madunla arasına mesafe koyarak güçlü özneye bir selam göndermektedir. Bu alanda çalışma yapmış Mustafa Doğanoglu (2022), benzer durumların yaşandığı Suriye'deki olaylara şöyle bir yorum yapar:

Kimlik-içi ötekileştirmeyi yapan özne, muktedirin algı şemalarıyla düşündüğü için de madunu, madun olmasından "sorumlu" tutmaktadır. Başka bir deyişle muktedir öznenin üretmiş olduğu *negatif imge*, "kimlik-içi ötekileştirmeyi yapan ötekinin" de referansı haline gelmektedir. Bu bağlamda göçle gelen Suriyelilere bakıldığında, söz konusu ilişkilene biçiminin geçerli olduğu açıkça görülebilmektedir. Mesela aşağıdaki örneklere göz atalım:

"...toplumumuzda kötü kişiler var ve umarım Türk devleti onları dışarı atar. Çünkü onlar bizim hakkımızda kötü resim veriyorlar" (G-2, erkek, market sahibi, ortaokul mezunu).

“Türkler bize kardeş gibi davrandılar. Suriyeli gördükleri zaman selam veriyorlardı. Fakat bazı Suriyelilerin yaptıkları, bütün Suriyelilerin kötü şöhret kazanmasına neden oldu” (G- 5, erkek, terzi-giyim atölyesi sahibi, üniversite mezunu).

“Türklerle çok iyi anlaşıyoruz. ...ilk başta çok yardımcı oluyorlardı ama Suriyelilerin sayısı artınca ve onlar yalancı iyi olmayanları gördüler bize karşı davranışları değişti” (erkek, butik sahibi, üniversite mezunu).

“Burada Suriyelilerin bir kesimi, kötü insanlar ve kaba insanlar. [Bu kesimler], Türklere bizim, yani Suriyelilerin kötü olduğu anlamında bir yargı oluşturdu. Ondan dolayı Türkler, tüm Suriyelilerin kötü olduğunu düşünüyor” (G-7, erkek, emlakçı, üniversite mezunu) (s. 322)

Yukarıda bahsedilen durum oyunun her sahnesinde yaygın olarak kullanılmasa da oyunun başında Shavi'nin replikleri böyle bir izlenim vermektedir. Ancak ilginç olan durum eylemi yapanın kim olduğunun oyunun sonuna kadar gizli tutulmasıdır. Ötekiler yapılan bu eylemin kendilerine mal edileceği ve yaşamaya çalıştıkları bu topraklardan sürülmekten korktukları için yapılan eylemin (ki kendi içlerinden biri bile olsa) onlarla hiçbir ilgisinin olmadığını yenileme çabasına girişirler.

**1/AMOR:** Kardeşlerime sesleniyorum ve diyorum ki:

**2:** (Fısıldayarak) Şşşş...

**3:** Birkaç gün ortalıkta görünmeyin.

**4:** Evde kalın.

**2:** Işıkları kapatın.

**3:** Kapıları kilitleyin.

**1:** Perdelerin kenarlarını dikkatle katlayın ki kimse içeriyi göremesin...

**4:** Ama siz dışarıyı görebilin.

**3:** Televizyonun fişini çekin.

**2:** Cep telefonunu kapatın.

**1:** Gazetenizi doğruca çöpe fırlatın.

**4:** Dışarı çıkmayın.

**3:** Her şey durulana kadar bekleyin.

**1:** Kendi kendinize tekrar edin:

**HEPSİ:** Biz masumuz.

**3:** Çünkü öylesiniz.

**2:** Vicdanlarınız temiz.

**1:** Bunu sizinle hiçbir alâkası yok.

**3:** Sonraki talimatları bekle (Khemiri, 2012, s. 10).

İlerleyen sahnelerde polislerin, aynı fiziksel özelliklere sahip kişileri sorguladıklarını görürüz. Bu durum aslında göçmenlerin korkularının gerçekleştiğine dair bir göstergedir. Bütün haber kanallarının bu olayı göçmenlerin üzerine yıkması ve felaketlerin giderek artacağını söylemeleri göçmenleri iyice rahatsız etmiştir. Amor (kardeşlerin en büyüğü) aslında bir lider gibi diğerlerini uyarır. Bu uyarı aslında Batı'nın ya da gücün yaptığı eziyetlerin göstergesidir.

**1/AMOR:** Kardeşlerime sesleniyorum ve diyorum ki:

**3:** Şimdi tam zamanı.

**2:** Bu gün o gün.

**4:** Saat çalışıyor.

**1:** Uyanın!

**3:** Hey- uyanın!

**2:** Kalkma zamanı.

**4:** Yataklarınızdan kalkın.

**1:** Yüzlerinizi tıraş edin.

**2:** Düzgün temiz kıyafetler giyin.

**3:** Dikkat edin:

**1:** Kıyafetleriniz çok sıradan olmasın.

- 2: Sıradanlıklarıyla çıkıntı yapacak kadar sıradan olmasınlar.
- 3: Kesinlikle.
- 4: Amaç araya karışmak.
- 3: Amaç görünmez olmak.
- 1: Poşularınızı evde bırakın.
- 2: Şüphe uyandıracak çantalar taşımayın.
- 4: İşte. Hazırsınız.
- 3: Artık evlerinizden çıkabilirsiniz.
- 1: Ama çıkmadan önce silahlanmalısınız.
- 2: Ne?
- 3: Hayır. Neden?
- 1: Bir bıçak getirin. Bir tornavidayı sivirtin. Cüzdanımıza bir jilet saklayın.
- 4: Bu gerçekten gerekli mi?
- 1: Artık hazırsınız.
- 2: Evlerinizden çıkın.
- 3: Kendinizi örnek alınacak kişilere dönüştürün.
- 4: Herkese ve her şeye gülümseyin.
- 1: Komşulara gülümseyin.
- 2: Hayvanlara gülümseyin.
- 3: Mankenlere gülümseyin.
- 2: Biri size kapı tutarsa ÇOK yüksek sesle teşekkür edin.
- 1: Var olduğunuz için özür dileyin.
- 3: Metroda fısıldayarak konuşun.
- 4: Sinemalarda sessiz gülün.
- 2: Görünmez gaz formuna dönüşün.  
(Hayali kardeşler evlerinden çıkarlar ama dışardaki insanların bakışlarıyla karşılaşınca onlar için normal yürümek zor bir hale gelir.)
- 3: Ne yapıyorsunuz?
- 4: Efendim?
- 2: Normal yürüyün!
- 3: Düşünmeden yürüyen bir insan gibi yürüyün!  
(HEPSİ maksimum normallikte yürümeye çalışır.)
- 4: Hadi- doğru dur- kollarını salla.
- 3: Bacaklarınızı kullanın.
- 2: Dizlerinizi kırın.
- 4: Sırtınızı döndürün.  
(HERKESİN normal yürümeye çalışması bunu ne kadar zor olduğunu gösterir.)
- 1: İşte.
- 4: Bu iyi.
- 2: Şimdi bir yere varıyoruz.  
(HERKES hâlâ son derece anormal yürümektedir.)
- 1: Güneş ışığının her parlayışının bir kamera lensi olduğunu unutmayın.
- 2: Rüzgarın her esişi onların istatistik değerlendirme sistemleri.
- 4: Hiçbir yerde güvende değilsiniz.
- 3: Kulaklıklarınızın sesini sonuna kadar açın ki insanların fısıldaşmalarını duymayın.
- 1: Gözleriniz kapayın ki insanların bakışlarını görmeyin.
- 2: Hiç kimsenin dikkatini...
- 3: Dikkatini...
- 4: Çekmeyin (Khemiri, 2012, s. 17-19)

Oyunda yazar zamansal olarak araf bir aralığı kullanmıştır. Yazar Amor'un bombayı patlatma eylemini gerçekleştirdiği sırada oyunu sanki kısa bir film şeridi gibi sunar. Oyunun devamında bütün şüpheler Amor üzerinde toplanır. Amor kardeşlerine, "Artık istediğiniz gibi hareket edin, serbestçe dolaşın" der ancak durum hiç öyle değildir. Oyunun sekizinci sahnesinde, bütün göstergeler Amor'u işaret eder ve bundan dolayı şüpheleri

üzerine çeker. Sahne Amor'un kendini gösteren işaretlerin ardından suçunu itiraf etmesiyle başlar. Yazar buraya kadar okuyucu için şüpheyi geri planda bırakmasına rağmen bu sahneden itibaren gerçekten Amor'un eylemi yaptığına dair izler bırakır. Amor itiraf etmesine rağmen kardeşleri ona inanmaz, belki de inanmak istemezler. Bu söylemler Amor'un sevilen bir karakter ve eylemi yapma ihtimalinin az olmasından dolayı değildir. Göçmenlerin kendi korkularındandır. Amor'u bunu yapmaya iten şey aslında Batı'nın isteği ve zorlamasıdır.

**1/AMOR** : Kardeşlerim diyorum ve fısıldıyorum: Tamam. Kabul ediyorum. Bendim.

*Es*

**4**: Bendim demekle neyi kastediyorsun?

**3**: Ne sendin? Araba. Patlamalar...

**2**: Sen neden bahsediyorsun?

**4**: Tabii ki sen değildin.

**1/AMOR** : Evet, bendim.

**4**: Ama... hayır, sen değildin.

**3**: Biz, sen olmadığını biliyoruz.

**1/AMOR** : Ama öyle olmalı. Bütün işaretler öyle olduğunu gösteriyor. Bendim.

**2**: Hayır, onu dinlemeyin.

**3**: O değildi.

**1/AMOR** : Ama öyle hissediyorum.

**4**: Ama öyle değil.

**1/AMOR** : Emin misin?

*2,3 v3 4 birbirlerine bakarlar.*

**1/AMOR** : yüzde yüz ben olmadığımı emin misiniz?

*2,3, ve 4 sahneyi terk ederler (Khemiri, 2012, s. 35-36)*

Oyunun final sahnesinde gerçeğin ortaya çıkmasını, yani Amor'un itirafını görürüz. Eylem Amor tarafından yapılmıştır ya da en doğru tanımla yapılmaya zorlanmıştır.

**1/AMOR** : Kardeşlerimi arayıp dedim ki: Gerçekten çok kötü bir şey oldu. Eve dönerken son derece şüpheli görünen bir şahıs gözüme ilişti. Siyah saçlı, alımlı dışarıda büyüklükte bir sırt çantası taşıyan ve yüzü bir poşuyla örtülü biriydi.

*Es*

Kardeşlerim arayıp dedim ki:

Onun benim yansımam olduğunu anlamam birkaç salise sürdü (Khemiri, 2012, s. 44).

## Sonuç

İrkçiliğin ve kimlik-içi çatışmanın merceği altında incelenen *Kardeşlerimi Arıyorum* oyunu günümüzde halen yaşanan bir meselenin eleştirisidir. Oyun, Batı'nın kendine muhtaç ettiği göçmenleri istediği gibi kullanmasını, bir insan gibi değil de bir nesne olarak gördüğünü anlatmaktadır. İrkçilik kendini her daim korumuş ve sistemlerin bir maşası haline gelmiştir. Göçle gelen kesimin, batı ülkelerinde hâkim kimlikle karşılaşmalarından sonraki çatışmaları veya uyum sağlamaya çalışmaları onları daha aşağı bir tabakaya itmiştir. Hem bu çatışmaların hem de kimlik-içi çatışmaların Batı'nın belirleyici şemaları altında gerçekleşmesi sosyolojik bir felaket gibidir. Doğanoglu'nun (2022) özellikle kimlik-içi çatışmalar üzerine söylediği gibi:

Her ne kadar ulusal kimlik, yatay bir düzlem olarak tasavvur edilse de, dolayısıyla sınıfsal eşitsizlikler yokmuş gibi kurgulansa da her ulusal kimliğin içerisinde derin sınıfsal eşitsizlikler mevcuttur. Bu durum, yukarıda da tartışıldığı gibi, hakim bir kimlik karşısında ikincil (madun) konuma düşen kimliğin bazı üyelerinin, "diğer" üyeleri ötekileştirmesinin zemini olarak işlev görmektedir. Daha açık bir ifadeyle kimlik-içi ötekileştirmenin zemini olarak işlev görmektedir. (s. 324)

İncelemeden çıkan sonuçta göçmenlerin sadece Batı'nın yaptığı faşist eylemlerin dışında kendi iç dinamiklerinde gerçekleşen olayların da yaşam kaygılarını arttırdığı net bir şekilde görülmektedir. Asıl olan göçmenlerin ana vatan yerine bu (göç ettikleri) toprakları yurt bellemeleri değil, burada yaşamlarını sürdürebilmeleridir. Batı ülkeleri, Orta Doğu başta olmak üzere birçok ülkeyi silahla ya da parayla işgal etmiştir. Bu sömürü insanların ana vatanlarında yaşama kaygılarını arttırmış ve sonuç olarak da göçü mecburi hale gelmiştir. Savaş, ekonomi ve özgürlük nedenleri ile ülkelerini terk eden göçmenler yeni geldiği topraklarda istediklerini bulmaya çalışmaktadırlar. Batılı ülkelerin yaptığı sosyal ve sınıfsal baskılar yaşam mücadelesini zor hatta işkenceli bir duruma düşürmüştür.

Bu çalışmanın başlığında da belirtilen *Batı'dan Batı'ya seslenmek* tabiri, iletişim ve haberleşme araçlarının gelişmesi, insanların daha rahat ve özgür (!) bir şekilde seslerini duyurabilmelerinin kolay hale gelmesiyle Batı'da yaşayan göçmenlerin Batılı toplumlara yaşadıklarını ve düşüncelerini aktarabilme eyleminin başlığı olarak düşünülmüştür. Batı'da yaşayan göçmenler hem medyayı hem de sanatı (edebiyat, tiyatro, müzik vb.) kullanarak seslerini duyurabilmeyi ve yaratılan *öteki*, *kimlik-dışı* ve *ırk* gibi kavramların tekrardan sorgulanmasını istemektedirler. Her ne kadar mesaj iletme gücü medyaya atfedilse de metinlerin misyonu da göz ardı edilemez. Metinler, göçmenlerin yaşadıkları sorunları apaçık şekilde izleyene sunan ve zihinlerde sorgulamayı açık hale getiren bir imgeyi canlandırmaktadır. Tiyatro ve sinema sanatının iletim gücü sayesinde göçmenler bu durumları büyük topluluklara duyurmayı başarmıştır. Günümüzde göçmenlik üzerine yapılan eserlerin çok olması ve bazı eserlerin çok ses getirmesi bunun en büyük örneklerindedir.

Yaratılan her metin, yazarın içinde bulunduğu sosyal ve toplumsal olaylardan bağımsız düşünülemez. Khemiri'nin babasının Tunuslu olması, yaşadıkları İsveç'te göçmen statüsündeki durumları, metnin hikayesi altında yatan nedenler arasındadır. Yazarın dünya görüşü içinden çıktığı ya da içinde yaşamayı sürdürdüğü toplumla örtüşmektedir (Michaud, 2012, s. 56). Konuların ele alınması ve özellikle metin içerisinde sıklıkla vurgulanan *göçmenler kötüdür* etiketi büyük olasılıkla Khemiri'nin de yaşadığı olaylardan beslenmektedir. Her ne kadar metinler kurgusal olarak düşünülse de yazar metne kendinden bir iz bırakmaktadır.

#### Kaynakça

- Bauman, Z. (1995). *Yasa koyucular ile yorumcular*. Metis Yayınları.
- BBC. (2021, Mayıs 24). *ABD'de çocuk göçmenler tutuldukları kampları anlatıyor*. BBC News Türkçe. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-57232132>
- Doğanoğlu, M. (2022). Kimlik-içi ötekileştirme: Türkiye'deki Suriyeli göçmenler örneği. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, (21), 316-325.
- Michaud, G. (2012). Bir disiplin olarak edebiyat sosyolojisinin kurulması. K. Alver (Ed.), *Edebiyat sosyolojisi* (H. Uçan Çev.) içinde (53-65). Hece Yayınları.
- Kırık, A., Öztürk, F., Saltık, R., ve Orujova, A. (2018). Bir tutum ve davranış biçimi olarak ırkçılığın pekiştirilmesinde reklamcılığın rolü. *Asya Studies* (4), 15-22.
- Kasım, E. (1982). *İrkçilik ve dünya barışı siyonizm ve ırkçılık*. A.Ü.S.B.F. Yayınları
- Khemiri, J. H. (2012). *Kardeşlerimi arıyorum*. (E. Aktürk, Çev.), Devlet Tiyatroları Oyun Arşivi.
- Khemiri, J. H. (2022, 05 01). *Jonas Hassen Khemiri Hemiri of life*. Jonas Hassen Khemiri. <http://www.khemiri.se/en/>
- Morrison, T. (2019). *Ötekilerin kökeni*. Sel Yayınları.
- Spivak, G. C. (2020). *Madun konuşabilir mi?* Dipnot Yayınları.
- Şenel, A. (1984). *İrk ve ırkçılık düşüncesi*. Bilim ve Sanat Yayınları.



**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Geliş Tarihi:** 19.04.2022

**Kabul Tarihi:** 17.09.2022

## Etkileşimli Ortam İçerisinde Seyircinin Katılımı ve *Aura* Kavramı

**Furkan Ruşen<sup>1</sup>**

### Öz

1960'lı yılların sanatsal pratiklerinde meydana gelen değişim, seyirci kavramının niteliğini değiştirmiştir. 1990'lı yıllarda ise seyirci odaklı etkileşimli sanat yapıtları, seyircinin etkileşimli bir şekilde sanat yapıtı ile diyalog kurduğu, sanat yapıtını dönüştürüp değiştirdiği ve etken bir konumda olduğu bir süreci başlatmıştır. Teknolojinin gelişimi ve teknik olanakların farklılaşması ile birlikte birçok kavram yeniden sorgulanmaya ve sanat yapıtlarında işlenmeye başlanmıştır. Etkileşimli sanat yapıtlarının üretilmesi ile birlikte seyirci, izleyici gibi kavramlar etkileşim olgusu ile anılmaya başlamıştır.

Seyircinin katılımıyla değişen sanat anlayışı, seyirciyi edilgen konumdan etken konuma dâhil ederek, sanat yapıtının bir parçası olmasını ve farklı bir perspektifle sanat yapıtını deneyimlemesini, etkileşim kurmasını sağlamıştır. Bu çalışmanın amacı, seyircinin farklılaşan sanat pratiklerine bağlı olarak konumunu ve çağdaş sanat içerisinde üretilen etkileşimli sanat yapıtları ile kurduğu diyalogu irdelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Etkileşim, Seyirci, Performans, Yeni Medya Sanatı, İlişkisel Sanat

### The Participation of Audience and *Aura* in Interactive Media

#### Abstract

The change that occurred in the artistic practices of the 1960s changed nature of concept of audience. In the 1990s, audience-oriented interactive artworks started a process in which audience interactively establishes a dialogue with the artwork, transforms and changes the artwork, and is in an active position. With the development of technology and the differentiation of technical possibilities, many concepts have begun to be questioned again and processed in works of art. With the production of interactive artworks, some concepts such as audience have begun to be mentioned with phenomenon of interaction.

The understanding of art, which changes with the interaction of audience, included audience from the passive position to active position, enabling him/her to be a part of the artwork and to experience the work of art from a different perspective. The aim of this study is to examine the

<sup>1</sup> Öğr. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Programı, ORCID NO: 0000-0002-8708-5582, furkanrusen@aydin.edu.tr

position of audience depending on differing art practices and the dialogue he/she has with the interactive works of art produced in contemporary art.

**Keywords:** Interaction, Audience, Performance, New Media Art, Relational Art

Dijital teknolojilerin giderek değişmesi sanat ortamındaki pratikleri etkilemiştir. Özellikle bilgisayar teknolojilerinin ve yazılım/kodlama dilinin sanat yapıtlarının üretim sürecine dâhil edilmesi ile birlikte sanat yapıtları etkileşimli bir biçimde sanatın içinde yerini almıştır. Çağdaş sanat ortamında dijitalleşme odaklı, yeni çözümlere, tasarım ve üretim alanları da oluşmaya başlamıştır. Etkileşimli sanat yapıtları ve seyircinin katılımı odaklı sanat pratikleri, yeni açılımların oluşmasını sağlamıştır.

Çalışmada ilk olarak yeni medya sanatı bağlamında kuramsal bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çerçeve oluşturulurken dijital teknolojiyi kullanan sanatçılardan ve yeni medya kuramcılarından faydalanılmıştır. Çalışmada incelenen yapıtlar, insanların gündelik hayatlarının dışında yeni bir deneyim alanı sunduğu ve sanat yapıtı ile seyirci arasında yeni ilişkisel bağlar kurduğu için Nicolas Bourriaud'nun (2005) *İlişkisel Estetik* kitabı bağlamında ele alınmıştır. Bourriaud kitapta öncelikle sanatın işlevini ilişkiler kurmak olarak konumlandırmış, bir sanat yapıtını değerlendirirken kurmuş olduğu ilişkiler bağlamında ele alınması gerektiğini savunmuştur. Bu perspektif ile hareket edilmiş ve sanat yapıtı, seyirci arasındaki ilişkisel sorgulanmıştır.

İkinci olarak Walter Benjamin'in *aura* kavramı ile seyircinin sanat yapıtı ile etkileşim sürecindeki performansı arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Sanat yapıtının teknik imkânların gelişmişliğiyle kaybettiği *aurasının* yeniden teknik imkânların kullanımıyla günümüzdeki sanat işlerinin *aurasının* dönüşümü üzerinde durulmuştur. Seyircinin varlığı ve sanat yapıtı ile birlikte gerçekleştirdiği performans ile auranın tekrar kazanımı mümkün müdür? sorusu incelenmiştir.

Bir sonraki başlıkta ise etkileşimli sanat yapıtları örnekleri incelenmiştir. Bu bölümde seçilen örnekler, dijital enstalasyon ve dijital performans alanlarında üretilen çalışmalardır. Seyircinin deneyimi ve gerçekleştirdiği performansın etkileri, yeni açılımlar ve sorgulamalar getirmiş midir? sorusu ile hareket edilmiştir. Sanatçıların ilişkisel estetik bağlamında üretmiş oldukları yapıtlar, seyircinin düşünme süreçleri, deneyimleme alanı ve eylem biçimleri hususlarında önemli bir rol üstlenmektedir.

Son başlıkta ise çalışmanın temelini oluşturan etkileşim meselesi deneyimlenmiş ve yorumlanmıştır. Refik Anadol'un 2021 yılında yapmış olduğu *HOPE Alkazar* adlı çalışması ile araştırma sürecinde ele alınan birçok kavram gözlemlenmiştir. Refik Anadol, bu çalışmanın sunulduğu mekânın geçmişindeki izler ile bugünün teknolojisini birleştirmektedir. Sanatçı teknolojinin sınırlarını zorlayarak seyirciye farklı bir deneyim yaşatmaktadır. Bu sayede etkileşimli enstalasyon ve performans çalışmaları için mekânın önemini göstermektedir. Ele alınan bu çalışmada, dijital teknolojilerin sanatsal pratiklere olan etkileri ve bu etkilere bağlı olarak seyirci ve etkileşim kavramları üzerinde durulmuştur.

### **Kuramsal Çerçeve**

Teknolojik gelişmeler ile sanat alanındaki değişimler paralel bir şekilde ilerlemektedir. Teknolojik değişimler, düşünselliği ve katılımı oldukça etkilemiştir. 1990'lar ile birlikte bilgisayar teknolojilerinin gelişim göstermesi ve internetin kullanımının yaygınlaşması, dijital teknolojinin ve dijital imgelerin daha fazla sanat ortamına dâhil edilmesini



sağlamıştır. Bu durum deneysel tavrı ön plana çıkarmış ve sanatçıların yeni arayışlara yönelmesini sağlamıştır. Sanatçı, geleneksel yapıdan uzaklaşarak seyirciyi sanatsal sürecin içerisine dâhil edebileceği ortamlar yaratmayı düşünür olmuştur. Sanatçı, sanat yapıtı, seyirci kavramları ve bu kavramların arasındaki ilişkiler daha fazla sorgulanmaya başlanmıştır.

1990'ların başlarından itibaren dünyada pek çok yerde gerçekleşen katılımcı ve iş birliğine dayalı çalışmalar, beraberinde ilişkisellik, kitlesellik ile ilgili kavramları da getirmiştir. Bu konu hakkında Claire Bishop (2015) şu şekilde sınıflandırma yapmıştır: "...pratiklerin çeşitli isimleri var: sosyal içerikli sanat, topluluk temelli sanat, deneysel topluluklar, diyalojik sanat, littoral sanat (kurum dışı sanat), müdahaleci sanat, katılımcı sanat, iş birliğine dayalı sanat, bağlamsal sanat ve (yakın zamanlarda) sosyal pratik" ( s. 9). Bu sınıflandırmalar içerisinde sanatçı ve sanat yapıtına dair tanımlamalar da farklılık göstermeye başlamıştır. Sanat yapıtını meydana getiren sanatçı ve seyirci konumlarında meydana gelen değişimle ilgili olarak Bishop (2015) şunları söylemektedir:

Sanatçı farklı nesnelere üreten bir birey olarak değil, "durumlar"ın (situations) ortağı ve üreticisi olarak görülmeye; bitmiş, taşınabilir, metaya dönüştürülebilir bir ürün olarak sanat yapıtı başı sonu belirsiz, devam eden ve uzun vadeli bir "proje" olarak yeniden tanımlanmaya başlamış; daha önceleri "izleyici" sayılanlar da şimdi ortak üretici ya da "katılımcı" olarak yeniden konumlandırılmıştır. (s. 10)

Sanatçı ve seyirci konumlarındaki değişim, sanatsal formunu da sorgulanır hale getirmiştir. Sanat yapıtının formunun ancak insanlar arası karşılıklı-eylemleri deştiği anda istikrarlı hale geldiğini ileri süren Bourriaud (2005, s. 32), sanatçının yapıtın formu üzerinden bir diyalog başlattığını düşünmektedir. Dijital teknolojileri birer yaratım unsuru olarak kullanan ve yeni formlar oluşturan sanatçılar, etkileşim<sup>2</sup> kavramı üzerinde durmuşlardır. Bu yönelimlerindeki amaç, sanat yapıtının içine ya da karşısına seyirciyi dâhil ederek katılımcı haline getirmektir. Bu durum geleneksel yöntemleri kullanan, geçmişin getirdiklerini yenilemeyen sanatçı konumunu değiştirmektedir. Sürekli olarak devinimi ve yeniliği beraberinde getiren sanatçı, sanat yapıtlarının içerik ve biçimlerinin de değişkenlik göstermesini sağlayabilmektedir. Sanatçılar daha çok seyirciler ve yapıt arasındaki ilişkilerin keşfi üzerine odaklanmaktadır. Bununla birlikte bakan, gözlemleyen ve sürecin bir parçası olup deneyimleyen seyirci, farklı perspektifler ile birlikte çağdaş sanat yapıtı ile diyalog kurmaktadır. Wands (2006), *Dijital Çağın Sanatı* adlı kitabında seyirci katılımı ve teknoloji arasındaki ilişki hakkında şunu belirtmektedir:

Sanatta teknolojik determinizmden yana olan argümanlar, bu iç içeliğin, sanatçıların o eserleri yaratmalarına imkân tanıyan teknolojinin gelişmesi olduğunu ilan ederler. Yine de, sanata modern kültürün bir yaratıcı yansıması olarak bakacak olursak, dijital sanat çağdaş sanatın bir alt-kümesi olarak değerlendirilebilir. (s. 11)

Geleneksel olmayan medya, internet, ağ teknolojisi, yazılım gibi teknolojik gelişimleri kullanmaktadır. Birçok medya kuramcısı yeni medya ile ilgili olarak fikir ve düşüncelerini ortaya koymuştur. Bazı kuramcıların ortaya koydukları benzerlik gösterirken bazı kuramcıların düşünceleri farklılık gösterebilmektedir. Bu yeni alanın köklü bir geçmişi olmadığı için fikir birliğine varılması da kolay olmayacaktır. Yeni medyanın doğası ile ilgili olarak birtakım prensiplerin olduğu görülmektedir. Manovich, dijital teknoloji ve yeni medyaya tarihi bir perspektiften bakarak kuramını ortaya koymakta ve verinin öneminden, sanat yapıtı üzerindeki etkisinden bahsetmektedir (akt. Young, 2014). Bununla birlikte Manovich, yeni medyaya dair temsillerin, fiziksel olarak yaşamış olduğumuz dünyanın içerisinden örnek alındığını ve bu ilham ile işlenip yaratıldığını

<sup>2</sup> Etkileşim sözcüğü, bu çalışmada, karşılıklı diyalog, deneyimleme ve etki-tepki sürecini ifade etmek için kullanılmıştır.

söylemektedir. Bu ürünleri ve temsilleri, yeni medya objeleri olarak adlandırmaktadır (Manovich, 2001). Bu sebeple yeni medya teknolojisi kullanılan etkileşimli sanat yapıtlarına bakıldığında veri ve verinin işlenişinin önemli olduğu görülmektedir. Andrew Illiadis ve Federica Russo (2020) tarafından yazılan “Eleştirel Veri Çalışmaları: Giriş” başlıklı makalede verinin bir iktidar biçimi olduğundan bahsedilmektedir.

1990’lı yıllardan sonra sanatsal üretimlerde verinin etkileşim için önemi artmış ve verinin nasıl işlendiği önem kazanmıştır. Karşılıklı eylemliliğe dayanan teknolojiler katlanarak büyüyen bir hızla gelişirken, sanatçılar sosyalleşmenin ve karşılıklı-eylemin sırrının peşinde koşmaktadır. Bu sebeple sanatın kuramsal ve pratik geleceği, büyük oranda insanlar arası ilişkiler dünyasının üzerinde yükselmektedir (Bourriaud, 2005, s. 108). Günümüz çağdaş sanatında etkileşimliliği içerisinde barındıran sanat yapıtları, seyirci açısından çeşitliliği arttırmaktadır. Seyircinin düşünsel sorgulama alanının genişlemesini, yaratıcı ifadeleri ve yorumları görmesini, sanat yapıtına direkt olarak temas edip diyalog kurmasını sağlamaktadır.

Guy Debord’un (2006) belirttiği gibi seyirci, seyre daldıkça daha az var olur düşüncesinden hareketle etkileşimli sanat yapıtının karşısında seyirci, sürecin ve deneyimin bir parçasıdır (s. 16). İlişkisellik, içerisinde seyircinin eylemini barındıran, sanat yapıtını farklı bir konumdan ele almaya fırsat tanıyan düşünsel bir alan yaratır. Günümüzde seyircinin katılımı ve sanat yapıtı ile kurulan etkileşim üzerine birçok yazı, eleştiri kaleme alınmaktadır. Bu eleştiriler bazen geçmişe giderek yapılabilmektedir. Bu sebeple seyircinin deneyimin bir parçası olması, kitle içerisindeki konumu ve düşünsel alanı, geçmişteki kavramlar ve yaklaşımlar ile aynı çerçevede yorumlanabilmektedir. Bu kavramlardan biri de *aura* kavramıdır.

### **Auranın Etkileşim İçerisindeki Yeri**

Walter Benjamin’in (1993) 1935 yılında kaleme aldığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı makalesi, teknolojik gelişimin sanat yapıtları üzerinde meydana getirdiği dönüşümü dile getirmektedir. Benjamin, teknolojik gelişmeler ile birlikte sanat yapıtlarının yeniden üretilmesi, çoğaltılabilmesi üzerine düşüncelerini yazdığı makalede, çoğaltılabilirliğin yapıtın *aurasının* (atmosfer), biricikliğinin kaybolmasına neden olduğunu söylemektedir. Bu başlık altında, etkileşimli sanat yapıtları ile diyalog kuran seyircinin varlığının sanat yapıtının teknik imkânların gelişmişliğiyle kaybettiği *aurasına* etkisi üzerinde durulacaktır.

Benjamin, sanat yapıtlarının tarih boyunca yeniden üretildiğine ve çoğaltılabilir olduğuna dikkat çekmiştir. Fakat yazmış olduğu makale 1930’lu yılların dünyasından izler taşımaktadır ve makalede farklı olanın, sanat yapıtının *teknik aracılığıyla* yeniden üretilebilir olmasına değinmektedir. Benjamin makalenin başında Paul Valery’den (1993) şöyle bir alıntı yapmaktadır:

Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız. (s. 50)

Benjamin, bu sihirli değişimin, sanat yapıtının ilk halini, özünü, biricikliğini ve hakikiliğini yok etmekte olduğunu söylemektedir. Benjamin’e (1993) göre, sanat yapıtının seri bir şekilde çoğaltılması ve tekrardan üretilmesi, birtakım eksilmelere neden olmaktadır. Benjamin, çoğaltılan sanat yapıtının *buradalığı*nın kaybolduğunu ve bu çoğaltımın sanat yapıtının hakikiliğini zedelediğini düşünmektedir. Fakat bu noktada Benjamin, sanat

yapıtlarının yeniden üretilebilir olması hususunda olumsuz bir saptamada bulunmamaktadır. Makalenin başlarında bununla ilgili olarak şunları sanat yapıtının tekrardan üretilmesinin mümkün olduğunu ve insanlar tarafından yapılanların tekrardan insanlarca yapılabildiğini söylemektedir (s. 52).

Benjamin'e göre sanatta, sanat yapıtı ve bu yapıtın alıcıları arasındaki ilişki *aura* aracılığıyla buluşmaktadır. Yaşadığı dönemde fotoğraf ve sinemada yeniden üretim ve çoğaltılabilirlik olduğu için makalede de bu iki disiplini ele almıştır. Benjamin, fotoğrafın keşfinin resim ile kıyaslandığında insan elini sanatsal zorunluluklardan kurtardığını; bu zorunlulukların sadece objektife bakan göz tarafından üstlenildiğini söylemektedir. İkinci bir disiplin olarak sinemanın sanatın geleneksel konumunu nasıl etkilendiğine bakmak gerektiğini düşünmektedir. Üzerinde resim olan bir tuval ile sinema perdesini karşılaştıran Benjamin (1993), resmin tek bir bütün ve değişmeyen durağan bir görüntü olduğu için izleyiciyi derin düşünmeye davet ettiğini; sinemanın ise sürekli değişen hareketli görüntüleriyle izleyicinin bir önceki sahneyi saptayamayacağını söylemektedir (ss. 53-74). Yani Benjamin, bir resme bakarken onu daha çok seyircinin içselleştirdiğini ve tek bir durağan görüntü üzerinde düşündüğünü; sinemanın ise seyirciyi daha aktif bir deneyime davet ettiğini belirtir. Sinemadaki görüntülerin herkese ulaşabilir olmasını, seyirci kitle için uzağın yakın kılınması bağlamında açıklar:

Doğal nesnelere ilişkin özel atmosferi, -ne denli yakınımda bulunursa bulunsun- bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü diye tanımlamaktayız. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini yaşamaktadır. (ss. 56-57)

Benjamin, *auranın* günümüzdeki çöküşünü saptamak amacıyla iki olgudan bahseder. Bunlar, kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırma isteği ve her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim ile aşmak eğilimidir (Benjamin, 1993, s. 57). Günümüzdeki dijital sanat yapıtlarına bakıldığında, *auranın* kaybolması ile birlikte yeniden üretimin olumlu özellikleri ile karşılaşabilmekteyiz. Bununla birlikte sanat yapıtlarının herkes ile paylaşılması ve herkes tarafından görünür hale gelmesi de çoğaltılabilirlik meselesi ile ilintilidir. Bu perspektif ile bakıldığında, yeni medyanın bu paylaşım ile hareket ettiğini, sanatçıların işlerinin üretim sürecinde seyirciyi düşünerek sanat yapıtlarını oluşturduklarını ve etkileşim, süreç ve deneyim olgularının sanat yapıtlarının içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Yani tekniğin olanaklarının artmasının ve teknolojik gelişmelerin, günümüzde kitleler üzerinde olumlu etkisi vardır. Benjamin'e göre kitleler ve teknolojinin birlikte yarattığı olanakların ve enerjinin insanlığın kurtuluşu için kanalize olabilmesi için, bu enerjinin mevcut üretim ilişkilerini dönüştürecek devrimci biçimde kullanılması gerekir.

Bununla birlikte sanat yapıtının *şimdi* ve *buradalık* özelliklerinden bahseden Benjamin'e göre teknik çoğaltım, yapıtın hakikiliğine zarar vermektedir. Sanat yapıtının aurasının kaybolmasına neden olacağını söylemektedir. Bununla ilgili olarak Benjamin (1993), özgün olarak sanatçı tarafından üretilen yapıtın *şimdi* ve *buradalığın*, yapıtın hakikiliğini oluşturduğunu ve hakikiliğin tekniğin getirmiş olduğu imkânlar ile yeniden üretimin tümüyle dışında kaldığını ifade etmektedir (s. 54).

Benjamin'in düşüncelerinden yola çıkarak bu çalışmada ele alınan temel unsurlardan biri *burada* olgusudur. Bu olgu ile etkileşimli sanat yapıtları aynı çerçevede incelendiğinde, karşılıklı diyalog kuran ve bunu *burada* yani yapıtın karşısında *o an* uygulayan, deneyimleyen bir seyirciden söz etmek mümkündür. Geleneksel seyirciden ziyade katılım gösteren bir seyircidir bu. Benjamin'e göre sanat müzesinde ya da kilisedeki bir resmi

görmek için onun *şimdi* ve *buradalığına* gitmek gerekir. Oysa tekniğin olanaklarıyla yapıtlar bugün kitlelere ulaşmaktadır. Auranın kaybı buradaki mesafenin yitimine bağlıdır. Benjamin (1993) bununla ilgili olarak şunları söyler: “Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış koro yapıtı bir odada dinlenebilir” (s. 54).

Etkileşimli yapıtlar ile seyirci arasındaki diyalog içerisinde teknik olanakların kullanımı ile yeniden auranın dönüşümünü görmek mümkün olabilmektedir. Teknik olanakların ve teknolojik gelişmelerin, çoğaltılabilirlik üzerindeki etkisi ile kaybolan aura, çağdaş sanat içerisinde farklı bir perspektiften tekrar okunabilmektedir. Özellikle bünyesinde sensör, etkileşimli ekran barındıran sanat yapıtları karşısında, içerisinde ya da üzerinde olan seyirci sensörün etkisi ile sanat yapıtı üzerindeki değişimi görebilmekte ve kendisinden beklenen bir performansı canlandırarak yapıtın bir parçası olabilmekte, etkileşimde bulunabilmektedir. Yapıt ile seyirci arasında bir mesafeden ziyade bir birliktelik durumu hâkimdir. Bu sebeple, etkileşimli sanat yapıtlarının *aurasından* bahsetmemiz mümkün olmamaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, *aura* mesafeden kaynaklanmaktadır. Fakat günümüzde etkileşimli sanat yapıtları için kaybolan *aura* yerine farklı bir boyuttan bahsedilebilir; sanat yapıtının kitlesel ve düşünsel hale gelmesi gibi. Sanat yapıtının tekniğin olanakları ile günümüzde herkese ulaşabilir olmasının, kitlelerin sanat yapıtının bilgisine ulaşabilecek imkânının bulunmasının sanat yapıtının kitlelerin yakınına gelmesinin yapıtı kitleselleştirdiği söylenebilir. Sergilenme olanağının artmasıyla birlikte daha fazla insan sanat yapıtları ile temas kurabilmektedir. Bununla ilgili olarak Benjamin (1993) şunları söyler: “Sanatsal uygulamaların törenlerin kucağından bağımsızlaşmasıyla birlikte, bu uygulamaların ürünlerinin sergilenme olanakları da artmaktadır. Bir tablonun sergilenebilirliği de kendisinden önce gelmiş olan mozaik ya da freskten daha çoktur” (s. 59).

Tekniğin olanaklarının günümüzdeki değişimi ve teknolojinin gelişmesi ile birlikte sergilenen işlerin kitlelere duyurulması da farklılaşmıştır. Dijital mecralar vasıtasıyla daha büyük kitlelere ulaşılmaktadır. Sanat mekânları ve bu mekânlarda sergilenen etkileşimli yapıtların ve deneyimin kitleler arasındaki iletişimi de iyi yönde etkilediği söylenebilir. Bu sanat yapıtları sayesinde sanatçıların fikir ve düşünceleri de daha fazla kişiye daha hızlı bir şekilde ulaşabilmektedir.

Bununla birlikte *aura* kavramı, günümüzde tekniğin sunduğu olanaklardan faydalanan sanat yapıtlarında farklı bir okuma ile görülebilir. Sanat yapıtlarında kaybolan, yok olan *aura* yerini günümüzde kitlesel olan ile birlikte düşünsel alana bıraktığı söylenebilir. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik Üzerine Dersler*'de bununla ilgili olarak şöyle demektedir: “Artık sanat eserlerini kutsal varlıklarmışçasına görmenin ve onlara tapmanın ötesine geçmiş bulunmaktayız; sanat eserlerinin yarattığı etki, daha çok düşünsel düzeydedir ve daha yüksek düzeyde bir ölçütü gerektirir” (akt. Benjamin, 1993, s. 81).

Görüldüğü üzere günümüzdeki sanat yapıtlarında tekniğin olanakları ile kaybolan *aura* kavramı, yerini farklı kavramlara bıraktığından bahsedilebilir. Sanat yapıtlarının kitlelere yakınlığından söz edilebilmesi, tekniğin gelişmişliğinden ileri gelmektedir. Aynı zamanda Hegel'in alıntısından da çıkarılabilecek sonuç, sanat yapıtlarını ulaşılamaz bir biçimde kutsamak yerine herkese ulaşabilmesinin imkânı, düşünsel alanın kapısını aralamaktadır. Bu sebeple Walter Benjamin'in bahsettiği *auranın* tekniğin olanakları ile kaybolması, günümüz sanat yapıtları için düşünsel ve kitlesel kavramlarını gündeme getirmektedir. Bu kavramların *aura* kavramı yerine, sanat yapıtları için konuşulmasını sağlayan seyirci kitesidir. Bununla ilgili olarak Nicolas Borriaud (2005), *İlişkisel Estetik* adlı kitabında şunları söylemektedir:

Seyirciler, gitgide daha çok hesaba katılıyorlar. Sanki artık, 'bir uzak'ın biricik ortaya çıkışı olan sanatsal *aura*'yı seyirci yaratıyor: İmgenin karşısında kümelenen mikro-topluluk *aura*'nın kaynağı oluyor, 'uzak', güçlerini ona devreden yapıtı çevrelemek üzere tam zamanında ortaya çıkıyor. Sanatın *aura*'sı, yapıtın karşısında, sergilenmekle ürettiği geçici kolektif formun bağrında yer alıyor. (s. 93)

Sonuç olarak, teknik gelişimin etkisiyle kaybedilen *auranın*, yine teknolojik gelişim ve seyircinin performansı ile yeniden kazanımı ve dönüşümünün mümkün olup olmayacağını daha iyi kavrayabilmek için etkileşim kavramına daha detaylı bakmak gerekmektedir. Öte yandan, internet ve çoklu ortam gibi yeni tekniklerin ortaya çıkışı, bir araya gelenebilecek yeni alanlar yaratmaya ve kültürel nesnenin karşısında yeni uzlaşma tipleri kurmaya yönelik ortak bir arzuya işaret ediyor: "Gösteri toplumunun nöbetini figüranlar toplumu devralıyor" (Bourriaud, 2005, s. 40). Teknik olanakların ve koşulların oldukça geliştiği ve değişkenlik gösterdiği günümüz sanatındaki yapıtlar, seyirciyi, "*auranın* kaybının yeniden dönüşümü mümkün olabilir mi?" sorusunun cevabını aramaya teşvik edebilir ve bunun üzerine düşünmesini sağlayabilir. Benjamin'in de belirttiği gibi, çoğaltım ve yeniden üretilirlik, sanat yapıtının *aurasının* kaybolmasına neden olurken farklı olumlu özellikleri beraberinde getirmiştir.

### **Etkileşimli Sanat Yapıtları**

Teknolojinin gelişmesi ve değişmesi ile birlikte birçok kavram, sanat yapıtı, aktarılan, alımlama ve bunların arasındaki ilişkiler sorgulanır, tartışılır olmuştur. Avangart sanatın 20. yüzyıl başından beri sürdürdüğü, seyirciyi şok etme tutumu, sanat, yaşam ve toplum arasındaki mesafeyi yok etme amacı taşımaktadır. Sanat yapıtının üretim sürecinde kullanılan donanımların değişmesi ile birlikte sanatçılara da farklı deneyim ve çalışma alanları açılmıştır. Bazı sanatçılar bilgisayar teknolojisini araç olarak kullanırken, bazı sanatçılar tamamen teknolojiyi esas alarak çalışmalarını üretmişlerdir.

Özellikle 1990'lı yıllardan sonra bilgisayar ve yazılım teknolojilerinin sanat ortamına ve sanatsal pratiklere dâhil edilmesi ile birlikte sadece seyreden edilgen konum yerine dijital ortamın içerisinde etken bir konumdan bahsetmek mümkün olmuştur. Bilgisayarda üretilen dijital imgelerle, yazılım ve kodlama dilleriyle, programların sundukları ile karşılaşan seyirci için yeni alanların açılması, görme biçimini de değiştirmektedir. Yapıtı sadece gözüyle izleyen değil, bir sürecin parçası olan seyirci, etkileşimli sanat yapıtı ile farklı bir diyalog kurmaktadır.

Etkileşimli sanat, seyircilerin bir çıktı üretmek için belirli şekillerde giriş yaparak katılım sağladığı bir sanat türüdür (Paul, 2003). Etkileşimli sanatın çok yönlü olması ve disiplinler arası yapısı ile performatif ve kavramsal önermeler teknolojik yeniliklerle birlikte sunulmaktadır. Performansçı ile izler-kitle; profesyonel ile amatör; üretim ile alımlama arasındaki sınırları muğlaklaştıran etkileşimli sanat yapıtlarında, seyircinin sanat yapıtı ile kurduğu diyalog sadece zihinsel bir süreç değildir. Yapıtın parçası olan seyirci, bazı yönlendirmeler ile karşılaşabilir ve katılıma davet edilerek yapıtı değiştirir. Bu sebeple sadece psikolojik bir aktivite değil, içerisinde eylemin olduğu bir performans dönüşür (Paul, 2003). Etkileşimli sanat işlerinin bulunduğu çağdaş sanat sergileri, özgür alanlar yaratır; insanlar arasında, bize dayatılan *iletişim bölgelerinde*kinden farklı bir etkileşimin gelişmesini kolaylaştırır (Bourriaud, 2005, s. 25).

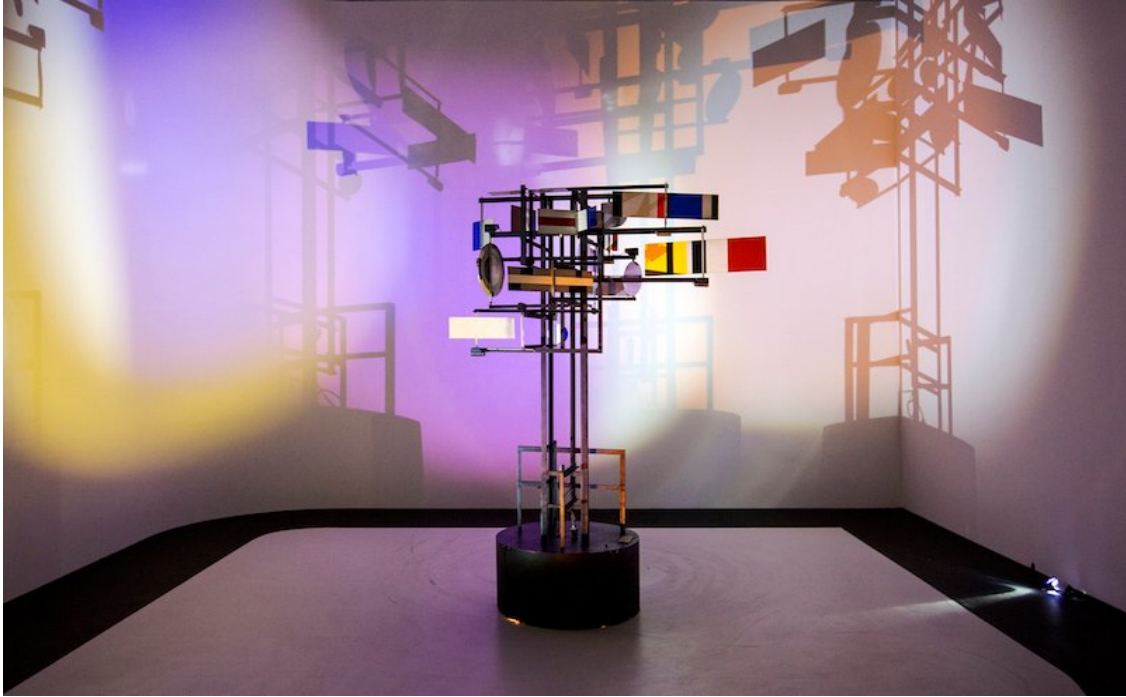
Çağdaş sanatın ilişkisel evreni sorunsallaştırarak kuşatmaya çalıştığını düşünen Bourriaud (2005), ilişkisel estetik ile sanatın bir uzmanlık alanı olmaktan çıkarak bireyler ve hayatla ilgili bir şey haline dönüştüğünü ifade eder. Böylece sanat bir form alanı olmaktan çıkarak bir karşılaşma alanı haline gelir (ss. 25-27). Bu karşılaşma alanı içerisinde seyircinin



eylemleri için anahtar kelimeler şunları içermektedir: gözlemlemek, keşfetmek, etkinleştirmek, kontrol etmek, seçmek, katılmak, içinde gezinmek, iz bırakmak, yaratım sürecine katkıda bulunmak, iş birliği yapmak, bilgi alışverişi yapmak ve oluşturmak (Schraffenberger ve Heide, 2011). Karşılaşma alanının içerisindeki bu eylemlerin hepsi sanat yapıtı ve diğer seyirciler ile kurulan etkileşim ile ilgilidir. Bourriaud (2005) bu deneyimi şu şekilde ifade eder:

Bugün, sanatsal deneyimi kuran şey, yapıtın karşısında bakan-kişilerin yan yana var olmasıdır, varlıkları ister simgesel ister gerçek anlamda etkili olsun. Bir sanat yapıtının karşısında, kendi kendimize sormamız gereken ilk soru şu olmalıdır: Onun karşısında var olmama izin veriyor mu, yoksa tam tersine Öteki'ni kendi yapısının içinde görmeyi reddediyor, böylece beni özne olarak inkâr mı ediyor? (s. 87)

Bu soruyu kendisine soran seyirci etkileşimli sanat yapıtı karşısındaki konumu ve katılımı hakkında da düşünmeye başlar. Tekniğin getirmiş olduğu olanaklar sayesinde seyirci için nesnelere ziyade kavramlar ve deneyim önem kazanmaya başlar. Geleneksel seyirci deneyiminin aksine katılım odaklı pratikler ilk olarak 1960'lı yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte sanat, çok farklı noktalara taşınmıştır. Kullanılan algılama ve optik teknolojilerle seyircilerin katılımına her zaman olduğunda daha fazla olanak sağlanmıştır. Öncü isimlerden biri olan Nicolas Schöffer ve Philips mühendisleri tarafından, 1956 yılında üretilen *CYSP 1* (Görsel 1) adlı çalışma, içerisinde



**Görsel 1.** Nicolas Schöffer, *CYSP 1*, 1956, etkileşimli enstalasyon, karma medya, elektronik (Franchetto, 2021)

çevredeki hareketleri algılayan sensörleri barındırmaktadır. Seyircinin mekândaki etkileşim seviyesine göre yapıt sesler çıkarmakta ve bazı parçaları hareket etmektedir.

*CYSP 1* adlı çalışmada seyirci ve sanat yapıtının karşılaşma alanı içerisinde olduğu görülmektedir. Yapıtla olan bu karşılaşma, bir uzamdan çok, bir zaman dilimi doğurur. Yapıtı *tamamlama* eylemini aşan bir yönlendirme, anlama, karar alma zamanı (Bourriaud, 2005, s. 91). Sanat yapıtının bünyesindeki algılayıcılar, tekniğin getirmiş olduğu olanaklardır. Yenilik kavramını takip eden ve üretimini bu kavram üzerine kuran sanatçılar, odak noktasına seyirciyi yerleştirirler. Seyirci olmadan yapıtın dönüşmesi yani

sesler çıkarması mümkün değildir. Bu sebeple seyirci sanat yapıtının ayrılmaz bir parçasıdır. Medya ortamlarını kullanan, disiplinler arası çalışan ve çoklu ortamları çalışmalarına dâhil eden sanatçılar, seyircilerin etkileşime gireceği ortamları yaratmaya öncelik verirler. Bununla birlikte sanatçıların farklı iş birlikleri kurdukları, mühendisler, teknisyenler, yazılım mühendisleri, programcılar ile çalıştıkları gözlemlenmektedir.



**Görsel 2.** Myron Kruger, *Videomekan*, 1974, etkileşimli enstalasyon, performans. (Anonim, tarihsiz)



**Görsel 3.** Miguel Chevalier, *Ultra Doğa*, 2005, etkileşimli enstalasyon, yazılım, performans. (Chevalier, tarihsiz)

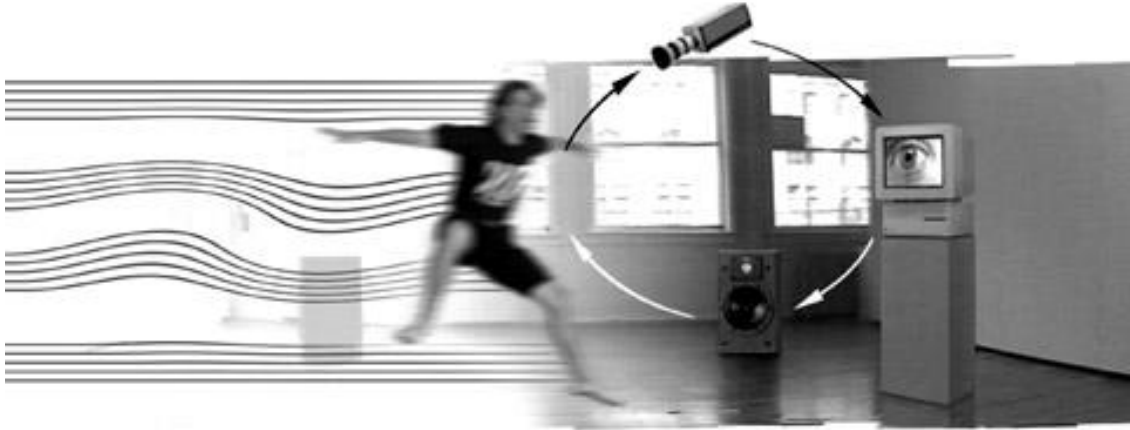
Seyircilerin katılımı ve deneyimi ise sanat yapıtının yaratım sürecine katkı sağlamaktadır. Bu durum ile ilgili olarak Rieser (2002), eskiden edilgen olan seyircinin günümüzde yapıtı oluşturmada etkin rol oynayan bir duruma geldiği yorumunu yapmıştır. Benzer bir görüşe sahip olan Kluszczynski (2010), seyircilerin sanatsal etkinliklerde katılımcılara, performansçılara ve yapıtın ortaya çıkmasını sağlayan kişilere dönüştüğünü belirtmektedir. Amerikalı matematikçi Myron Krueger, 1970'li yıllarda etkileşimli sanatın temellerini atan isimlerden biri olmuştur. Video kamera ve projeksiyon ekranı kullanarak yapmış olduğu *Videomekan* adlı çalışması, etkileşimli bir enstalasyondur (Görsel 2). Kruger'in yaklaşık yirmi sene üzerinde uğraştığı sanat yapıtında, bilgisayar, mekânın içerisine dâhil olan seyirciyi fark etmekte ve analiz etmektedir. Buna bağlı olarak video efektler, grafik ve yapay sesler ile seyirciye farklı bir etkileşim sunmaktadır. Bedensel kabiliyet alanının olması, ekranda kendini görmesi ile seyirci, performansa dayalı eylemde bulunma gereksinimi duymaktadır.

Bilgisayar teknolojisini ve beraberinde yazılım dilini kullanarak etkileşimli sanat yapıtı üreten bir diğer sanatçı Miguel Chevalier'dir. Krueger'in çalışması ile kıyaslandığı zaman bireyin sürecin içerisine dâhil olduğu, aktif bir konumdan katılım sağlayıp sanat yapıtının karşısında performans gerçekleştirdiği bir iştir. Etkileşim olgusunu dijital teknoloji temelli sanat çalışmalarında kullanan Chevalier'nin *Ultra Doğa* adlı etkileşimli enstalasyonunda yazılım kullanılmıştır (Görsel 3). Bu çalışma parlak ve renkli bitkilerden oluşan sanal bir bahçedir. Her bitki, büyüme ve gelişme özellikleriyle bir döngüye göre gelişmektedir. Hareket sensörleri, seyircilerin sanal bahçe bitkilerinin büyümesini etkilemesine olanak tanır. Seyirciler sanat yapıtı ile etkileşime girdikçe, bitkiler sağa sola eğilir ve seyirciyle etkileşimli bir diyalog kurulur. Mekânın içerisindeki boş alan, seyircinin hareketleri ve performansına bağlı olarak gözle görülemeyen bir doluluk sağlayabilmektedir. Perde karşısında etken bir konumdan etkileşim sağlayan seyirci, Chavalier'nin söylediği gibi sanat yapıtında işleneni, gösterileni düşünmeye ve sorgulamaya başlar. Bu süreci başlatan ise seyircinin etken bir konumda yapıt ile diyalog kurması ve etkileşimi deneyimlemesidir.

Etkileşimli sanat yapıtlarında sessel ve görsel öğelerin seyirci üzerinde etkisinin oldukça önemli olduğu söylenebilir. Seyircinin bedensel olarak sanat yapıtı ile etkileşim kurduğu

görülmektedir. Seyircinin gerçekleştirmiş olduğu performansa bağlı olarak yapıtla kurduğu etkileşimli diyalog da farklılaşmaktadır. Bununla ilgili olarak Manovich (2002) şunu söylemektedir: “Sanatçılar, meydana getirdikleri çalışma ve performanslarla, izleyiciyi/katılımcıyı harekete geçirme ve etkileme arayışlarında, hem sessel ve görsel öğeleri ustaca birleştiren ve izleyiciyi sürece dâhil edici ortamlar oluşturmaktadır” (s. 82).

Manovich'in belirttiği gibi sessel ve görsel öğelerin seyirciyi dâhil edecek biçimde kurgulanması birçok sanatçı tarafından uygulanmaktadır. Her geçen gün sayısı artan etkileşimli sanat çalışmaları yapan kişiler, seyircinin katılımına ve yapıtla kurduğu iletişime daha çok ihtiyaç duymaya başlamıştır. Günümüz sanat çalışmalarında sanatçının ara yüz tasarımı, yazılım/donanım, bilgi bankaları, bilginin işlenmesi ve katılımcılarla olan iletişim gibi birçok konuyla baş etmesi gerekmektedir (Kluszczyński, 2010). Bununla ilgili olarak Bourriaud (2005) şunları söylemektedir: “Sanatçılar muhataplar arıyorlar: Kitle oldukça gerçekdışı bir zatiyet olarak kaldığına göre, onlar da muhataplarını bizzat üretim sürecine dâhil ediyorlar. Yapıtın anlamı, sanatçı tarafından konulmuş işaretleri birbirine bağlayan harekette, ama aynı zamanda sergi alanlarındaki bireylerin işbirliğinden doğuyor” (s. 126). Alıntından da anlaşılacağı üzere sanatçılar tekniğin olanaklarını ve teknolojinin getirmiş olduğu yenilikleri sürekli olarak kullanmaktadır. Özellikle etkileşimli sanat yapıtları, bir tarafta bilgisayar teknolojisinin, diğer tarafta video kamera ve sensörlerin sağladığı görme ve düşünce biçimleriyle derinlemesine çalışmaktadır.

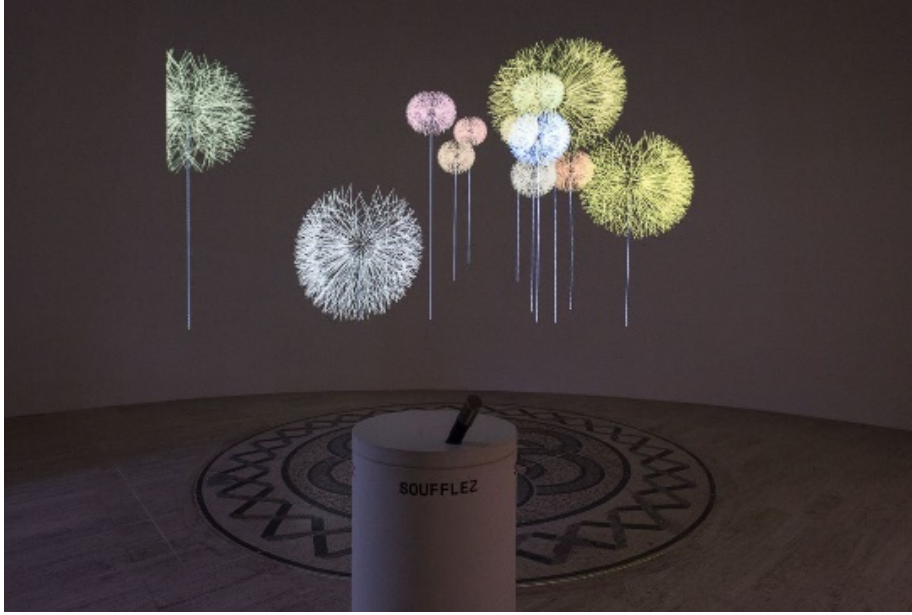


**Görsel 4.** David Rokeby, *Çok Sinirli Sistem*, 1986-2004, etkileşimli enstalasyon, projeksiyon (Anonim, tarihsiz)

David Rokeby, *Çok Sinirli Sistem* çalışmasında seyircinin mekânın içerisindeki varlığı ile değişen ses ve ritim unsurlarını kullanmaktadır (Görsel 4). Seyircinin bedeni ve gerçekleştirdiği performansın ön planda olduğu bu çalışmada ses ve müzikal öğeler ile çalışma birleştirilmiştir. David Rokeby, bu çalışmada video kameralar, görüntü işlemciler, bilgisayarlar, sentezleyiciler ve bir ses sistemi kullanarak, kişinin vücudunun hareketlerinin ses yarattığı bir alan yaratmıştır. Çalışmanın bulunduğu mekâna giren seyirci, odadaki iki hoparlörden gelen seslerin kendi hareketlerinden kaynaklandığını anlar. Böylece galeriye gelen ziyaretçilerin her biri çalışmayı kendi tarzında deneyimleyecek ve kendi benzersiz ses parçalarını yaratacaklardır. Ziyaretçiler bedenlerini müziğe bağlı olarak hareket ettirmekten ziyade; bedenlerini hareket ettirerek sesler yaratırlar. Bu tersine çevirme, sanatçı tarafından *dönüştürücü ayna* olarak adlandırılır.



Rokeby'ın bu çalışmasında Benjamin'in yaklaşımlarına geri dönmek mümkündür. Seyircinin yapıt karşısında (ortamda) ya da yapıtın yerleştirildiği mekânın içerisinde *o an* gerçekleştirmiş olduğu performansa bağlı olarak değişen, dönüşen sesler duyulmaktadır. Seyircinin el, ayak ve vücut hareketlerine bağlı olarak değişen ritmik unsurlar, görünmez bir enstrümanın seyirci tarafından çalınması gibidir. Bu etkileşimin ilişkisellik açısından seyirciye yeni perspektifler sunduğu söylenilebilir. Tekniğin getirmiş olduğu olanaklar sanat yapıtının *aurasını* yok ederken, sanatın kitlesel olana ulaşmasını sağlamaktadır. Bu sayede sanatçı, sanat yapıtı ve seyirci arasındaki sınırların muğlaklaştığı, biricik-tekil-özgün sanat yapıtının yerini etkileşimli-çoğul yaklaşımının aldığı görülmektedir. Ritim ve müzik unsurları da bu ilişkiselliğe katkı sağlamakta ve seyircinin farklı bir duyumunu daha harekete geçirmektedir.



Görsel 5. Michel Bret ve Edmond Couchot, *Dört Rüzgâra Ekiyorum*, 1990-2017, etkileşimli ortam (Payre, 2018)

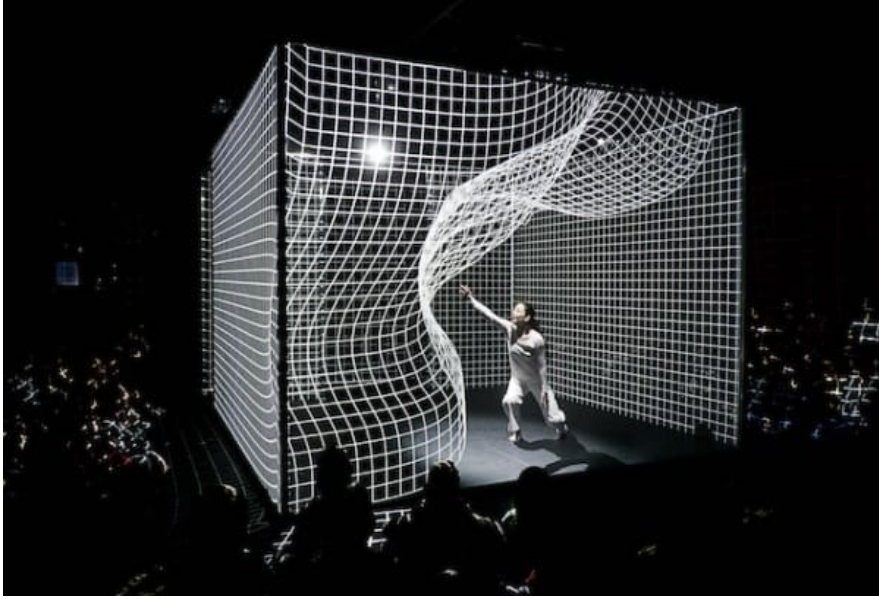
Michel Bret ve Edmond Couchot'nun gerçekleştirdikleri *Dört Rüzgâra Ekiyorum* adlı çalışmada ekranda karahindibalar bulunmaktadır ve sanal bir rüzgârın esintisi ile sağa sola sallanmakta, aynı zamanda tüyleri uçmakta, yere düşmektedir (Görsel 5). Sanal esintiyi sağlayan ise sergi alanına gelen ziyaretçilerin nefesleridir. Aynı zamanda odadaki kişiler, mekânın içerisinde çoklu bir ilişkisellik ile daha fazla esinti yaratmak için bulunmaktadırlar, karahindiba tüylerinden hiçbir şey kalmayana kadar üflemeyle devam edebilirler.

Sanal gerçeklik ile ilgili olarak *Wands*, seyircinin deneyimin içerisinde yer almasını sağlayanın sanal yaratım olduğunu ve sanatçının yaratmış olduğu sentetik dünyanın içerisine dâhil edildiğini düşünmektedir. Etkileşim ile birlikte yapıtla seyircinin kurmuş olduğu diyalogun ve deneyimin yazılım-donanımın etkisi ile farklılaşacağını söylemektedir (Wands, 2006, s. 16).

Sanatçının çalışmasında ifade etmek, göstermek istediği meseleyi ya da eylemi günümüz sanatı içerisinde seyirci performe etmektedir. Sanal ve gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulayarak dijital evrenin içerisinde sanat yapıtını deneyimlemektedir. Dokunmatik ekranların, arttırılmış gerçeklik uygulamalarının, sanal gerçeklik ortamlarının, sensörlerin vb. içerisinde ya da karşısında olarak gerçekleştirdikleri performanslar, ilişkisellik

kavramını beraberinde getirmektedir. Etkileşimli sanat yapıtı ile diyalog içerisinde olan seyirci de performans sanatçısı gibi kendi bedenini kullanarak, sürecin bir parçası olmaktadır. Her bir seyircinin yeniden ve yeniden sanat yapıtını değiştirip, dönüştürmesi performans algısını da çağdaş sanatın içerisinde değiştirmektedir.

Geçmişten günümüze kadar birçok performans sanatçısı bir kavramdan, meseleden, duygu ve düşünceden yola çıkarak performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu noktada performansın *o ana* odaklanması ve geçiciliği gibi meseleler ile var olduğu okuması yapılabilir. Performansı ister bir sanatçı, ister bir seyirci gerçekleştirsin, her şekilde *o an* gerçekleştirilmiş bir eylemdir. Aynı zamanda gerçekleştirildikten sonra artık kalıcılığı dijital kayıt ortamlarına bağlıdır. Walter Benjamin'in (1993) "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı makalesindeki deyişle, teknik olanakların sağladığı kayıt etme ve çoğaltılabilirlik, performansın da *aurasının* kaybolmasına sebebiyet vermektedir.



Görsel 6. Claire Bardainne ve Adrien Mondot, *Hakanai*, 2013, etkileşimli dijital performans (Backhus, 2015)

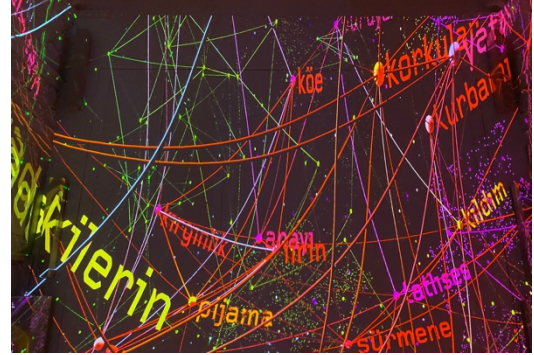
Claire Bardainne ve Adrien Mondot tarafından 2013 yılında yapılan *Hakanai* adlı çalışma, hareketli dijital görüntüleri içeren ve canlı solo dansçıya sahip dijital performanstır (Görsel 6). Bu dijital performans üretilirken bilgisayar teknolojisi ve programlar kullanılmıştır. Yeni medya teknolojilerinin kullanıldığı bu çalışma gerçekliğin sınırlarının sorgulanmasını sağlarken, aynı zamanda sanal gerçekliğin de sınırlarını zorlamaktadır. Bu sanat yapıtı, seyircinin hareketlerine göre gelen verilerin yakalanması, hareketlerin hızının ve yönünün hesaplanarak bir duyguya ya da aksiyona dönüştürülüp verinin analiz edilmesi ve hareket bilgisi, yorumlanmasının üzerine gölge, renk ve boyutun eklendiği verilerin yorumlanması aşamalarından oluşmaktadır. Sanat yapıtının sanal ve gerçek ilişkisinin sorgulanmasının sağlanması, seyirci algısı üzerinde yanılsamalar oluşturmaktadır ve seyircinin sanat yapıtına farklı bir perspektiften bakmasını sağlamaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde sunulan örnekler, etkileşimli dijital performans ve dijital enstalasyon alanlarında üretilmiş sanat yapıtlarından oluşmaktadır. Verilen örnekler ile sanat yapıtı ve seyirci arasındaki ilişkiselliğin (etkileşim) Walter Benjamin'in (1993) makalesinde bahsettiği *aura* kavramı ile olan yakınlığı incelenmiştir. Teknolojinin giderek

gelişmesi, sanat yapıtlarını hem içerik hem de biçim yönünden etkilemiş, değiştirmiştir. Tekniğin getirdiği olanakların kullanıldığı sanat yapıtlarında *aura* kaybolurken, farklı olumlu etkiler var olmaya başlamıştır. Sanat yapıtlarının birçok kişi tarafından deneyimlenebilmesi ile kitlesellik kavramı gündeme gelmiştir. Birçok kişiye ulaşan sanat yapıtlarını deneyimleyen seyirci, katılım sağlayan eş üretici ve yapıtı tamamlayan kişiler haline gelerek yaratıcı sürecin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Seyircinin yapıtların bir parçası olma durumunun daha net anlaşılabilmesi için deneyim kavramının sorgulanması ve üzerinde durulması gerektiği gözlemlenmiştir.

### **HOPE Alkazar Örneği**

Verileri, piksellere işleyen; dijital teknolojileri, yazılım/kodlama dilini ve programları kullanan Refik Anadol'un Beyoğlu'nda sergilenen etkileşimli enstalasyon ve performans çalışması bu çalışmanın deneyimlenen, gözlemlenen kısmını oluşturmaktadır. Mekanın içerisinde 20 adet projeksiyon cihazı, hareketlere duyarlı sensörler ve dijital görseller bulunmaktadır. Yeşilçam filmlerine ait kayıtlar, yüzler ve replikler güncel yapay zekâ teknolojileriyle işlenmiştir. Filmlerde bulunan oyuncuların yüzlerinin, jest ve mimiklerinin, repliklerinin yazılım teknolojisi kullanılarak işlendikleri ve belli algoritmalar ile görsele dönüştüğü görülmektedir (Görsel 7-8).



**Görsel 7-8.** Refik Anadol, *HOPE Alkazar*, 2021, etkileşimli dijital enstalasyon, performans (Görseller yazara aittir)

Çalışmanın ilk 12 dakikasında farklı bir sinema deneyimi ile karşılaşmaktadır. Mekânın sınırlılıklarından biri, tüm duvar yüzeylerinin düz olmayışlarıdır. Sadece bir yüzeyin üzerinde mekâna dair herhangi bir unsur bulunmamakta, diğer iki duvar yüzeyi yapının elemanlarını barındırmaktadır. Görüntü düz yüzeye sahip duvarda daha net görüldüğü için mekâna gelen ziyaretçileri yönlendiren bir tarafı vardır. Sonrasındaki ikinci bölümde ise çalışma, kişilerin dans edebildikleri, sanat yapıtlarının bir parçası olarak katılım gösterebildikleri, mekânın içerisinde çekim yapabildikleri bir ortama dönüşmektedir. Ziyaretçinin mekânın içerisindeki hareketine bağlı olarak hareket eden daire formları, kişiyi hareket etmeye, mekânın içerisinde bedensel eylemler yapmaya davet etmektedir. *HOPE Alkazar* çalışmasını, çalışmanın yaratıcısı Refik Anadol mekân, mimarının etkisi ile geçmiş ve yapay zekâ teknolojilerinin kullanılması ile gelecek arasında köprü kurduğunu söylemektedir.

Refik Anadol, bu çalışmanın sunulduğu mekânın geçmişindeki izler ile bugünün teknolojisini birleştirmektedir. Anadol, mekânın ve yapı unsurlarının etkileşimli enstalasyon ve performans çalışmaları için önemine vurgu yaparken, aynı zamanda teknolojinin sınırlarını zorlayarak ziyaretçilere farklı bir deneyim yaşatmaktadır. Geçmişte birçok Yeşilçam filminin gösterimine ev sahipliği yapan mekân, bugün günümüz teknolojilerini kullanarak tasarlanan bir çalışmaya ev sahipliği yapmaktadır. Anadol,

ziyaretçilerin *o an* gerçekleştirmiş oldukları performanslar ile teknik olanakların yeniden sorgulanmasını sağlamaktadır.

### Sonuç

Sanat, sürekli olarak bilim ve teknoloji ile paralel bir şekilde ilerleme göstermiştir. Endüstri devriminin getirdiği buluşlar ve değişimler, yeni bir çağın kapısını aralamıştır. *Bilgi Çağı* olarak adlandırılan ve teknolojinin getirdiği olanakları kullanan bu çağ, sanat alanını da etkilemiş ve dönüşümlere neden olmuştur. Yeni medya sanatı ile birlikte dijital sistemlerin ve dinamiklerin gelişimi, etkileşim, ilişkisellik, katılım gibi kavramların sorgulanmasını sağlamıştır. Sanatçılar, sanat yapıtlarının üretim sürecinde disiplinler arası çalışma prensiplerini benimsemiş ve katmanlı bir yapı ile yapıtlarını üretmişlerdir. Bu değişim ve kurulan bu yapı, sanata eleştirel yeni bir zemin hazırlamıştır ve birçok kavramın sorgulanmasını, araştırılmasını ve ifade edilmesini sağlamıştır.

Yeni medya teknolojilerinin getirmiş olduğu bu değişim ve sorgulamalar bu çalışmada da kendini göstermiştir. Çalışma genel hatlarıyla seyirci veya ziyaretçi konumunu, etkileşimli sanat pratiklerini sorgulayan, örnekler üzerinden araştıran ve bir bağ kurmaya çalışan, yeni medya kuramcılarının yaklaşımları ile kuramsal bir çerçevenin oluşmasını sağlayan niteliktedir. Çalışmada daha çok üzerinde durulan mesele, çalışmanın başlığından anlaşıldığı üzere *etkileşim* kavramı ve süreci, seyircinin katılımın *aura* kavramı ile ilişkisidir.

Walter Benjamin'in bahsettiği sanat yapıtında kaybolan *aura* kavramı, tekniğin getirdiği yeni olanakları kullanan günümüz etkileşimli sanatında yeniden yer alabilir mi ya da dönüşebilir mi soruları üzerine gidilmiştir. Bununla ilgili olarak çalışmada, Nicolas Bourriaud'un *İlişkisel Estetik* kitabındaki yaklaşımları bağlamında etkileşimli sanat yapıtları incelenmiştir. Verilen örneklerde bu kavramlar aranmış ve aynı çerçevede sorgulanmıştır.

Sonuç olarak, çalışmada gözlemlenen birçok çalışma ve araştırma sürecinde okunan teorik yaklaşımlar, etkileşimli sanat pratiklerinin gelecekte farklılaşarak devam edeceğini ve sanatçıların çalışmalarına daha fazla dâhil edileceklerini göstermektedir. Özellikle dijital teknolojilerin, yazılım/kodlama dilinin ve yeni söylemlerin sanat ortamına giderek artan bir şekilde dâhil olacağı söylenebilir.

Tekniğin getirmiş olduğu olanakları kullanan, teknolojik gelişmeleri takip eden ve teknolojinin unsurlarını sanat yapıtlarına dâhil eden sanatçılar, seyircinin sanat yapıtı ile sadece zihinsel olarak iletişim kurmasından öte, fiziksel ve duyuşsal etkileşimlerin gerçekleşmesini sağlamaktadır. Bu karşılaşma alanı içerisinde seyircinin etkileşimi sürekli olarak değişim ve dönüşüm geçirmeye devam etmektedir. Etkileşimli sanat yapıtları tekniğin olanakları ile daha fazla kişiye ulaşmakta ve kitleleşme alanının kapısını aralamaktadır.

Refik Anadol'un deneyimlenen *HOPE Alkazar* adlı çalışmasındaki gözlemler sonucunda, insanların etkileşimli sanat yapıtının bir parçası olmaktan keyif aldıkları, yapıtı dönüştürüp değiştirmek için performans gerçekleştirdikleri ve cep telefonları ile kendilerini kayıt ettikleri gözlemlenmiştir. İlerleyen zamanda yeni yapıtların, yeni dinamiklerin ve yeni teknolojik gelişmelerin yaşanacağı öngörülerek, gelecekte bu çalışmada ele alınan kavramların yeniden ve yeniden sorgulanacağı düşünülmektedir.



### Kaynakça

- Anonim. (tarihsiz). *Myron Krueger: Videoplace*. Medienkunstnetz. <https://bit.ly/2yN0zrH>
- Anonim. (tarihsiz). *David Rokeby: Very nervous system*. Medienkunstnetz. <https://bit.ly/3DwwNGM>
- Aydođan, F. (2020). Sürdürülebilirlik, tüketim ve medya. *İNSAN & İNSAN*, 7(23), 11-23.
- Backhus, J. (2015, 30 Mart). *Dancer bends light in stunning protection mapped performance*. Vice. <https://bit.ly/3gBK87U>
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bishop, C. (2015). *Yapay cehennemler*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. Bağlam Yayıncılık.
- Chevalier, M. (tarihsiz). *Ultra nature 2005*. Miguel-Chevalier. <https://bit.ly/3TPEMEZ>
- Debord, G. (2006) *Gösteri toplumu ve yorumlar*. Ayrıntı Yayınları.
- Franchetto, J. (2021, 12 Ocak). CYSP 1., la sculpture vivante. *Unmondemoderne*. <https://bit.ly/3zfQuQN>
- Kluszczyński, R. W. (2010). Strategies of interactive art *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), 1.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. The MIT Press.
- Paul, C. (2003). *Digital art*. Thames & Hudson Inc.
- Payre, A. (2018, 14 Mayıs). *Artistes et robots*. Chauffemarcel. <https://bit.ly/3gEykbM>
- Rieser, M. (2002). The art of interactivity: Interactive installation from gallery to street. S. Mealing (Ed.). *Computers & Art*. Bristol: Intellect.
- Schraffenberger, H. ve Heide, E. (2011). *Interaction models for audience-artwork. Interaction: Current state and future directions*. Arts and Technology.
- Young, R. (2014). *Remembering bogie chandler: An exploration of new media's storytelling potential*. Digital Creativity.
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı*. Akbank Sanat Yayınları.

## Anadolu'nun Kadim Uygarlıklarından Süzülen Müziksel Anlamı Çözümlemede Arkeo-müzikolojinin Önemi<sup>1</sup>

Banu Mustan Dönmez<sup>2</sup>

### Öz

Bilindiği gibi günümüzde, gerek doğa bilimleri gerek sosyal bilimlerde, tek bir araştırma alanının içine sığmaksızın disiplinler arası araştırmanın önemi günden güne artmaktadır. Bu anlamda arkeo-müzikoloji, yöntem, yaklaşım ve perspektif açısından arkeoloji, tarih, müzikoloji, etnomüzikoloji, mitoloji, dilbilim ve dinler tarihi gibi birçok alandan beslenmesi gereken özel bir disiplinler arası alandır. Arkeo-müzikolojinin çoklu perspektifi, kültür bilimlerine ait çoklu perspektifle paraleldir.

Bu bağlamda, özellikle Mezopotamya ve Anadolu'da varlık göstermiş kadim uygarlıkların anlaşılmasında bu farklı disiplin verilerinin eş zamanlı olarak kullanılması gerekir. Bu anlamda en zor veri çözümlenmeleri, elle tutulur ve ölçülebilir niteliklere sahip olmayan *somut olmayan kültür ürünleri* üzerine olanlardır. Bu ürünlerin niteliği üzerine oluşturulacak betimsel analizler için, bu kültürlerin yapısı hakkında ipucu veren müzik/dil çözümlenmelerinin yanı sıra, kültürel örüntülerin dayanağı olan tarihsel, arkeolojik, mitolojik, göstergebilimsel verilerin de büyük bir önemi bulunmaktadır.

Bu çalışmada, arkeo-müzikolojik ipuçları veren birçok örnek değerlendirilmiştir: Anadolu Medeniyetleri Müzesinde yer alan bir elinde flüt diğer elinde lir olan iki mitolojik figürün anası konumundaki Kybele'nin öyküsü; Kral Midas hikâyelerinin arkeolojik buluntuları; Dionysos ayinlerini ve müzisyen mitoloji kahramanlarını betimleyen İÖ 6. yüzyıla tarihlenen *kırmızı figürlü Atina vazoları*; ilham perisi ve müziğin kaynağı olarak anlatılan Dokuz Müz'ün üzerinde yer aldığı Antik Yunan lahitleri ve mozaikleri; İÖ 40.000 yıllarına tarihlenen, Kuzey Batı Slovenya'daki bir mağara buluntusu olan ayı kemiğinden yapılan flüte ve diğer arkeolojik çalgı betimlemelerine kadar çok farklı arkeolojik bulgu, müziksel tarih ve kültür anlamada iş görebilir. Verilen tüm bu örneklerin ortak noktası, mitoloji, arkeoloji, tarih/dinler tarihi, müzikoloji/etnomüzikoloji gibi farklı disiplinlere ait bilgilerin, müzik üzerinden kültürel çözümleme yapabilmek adına, eş zamanlı olarak iş görmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Anadolu, Uygarlık, Müzikoloji, Arkeoloji, Arkeo-müzikoloji

<sup>1</sup> Bu çalışma, aynı başlıkla Hitit Üniversitesi'nin ev sahipliğinde 11.12.2021 tarihinde düzenlenen *Hititlerden Günümüze Anadolu'da Dini Törenler ve Tören Mekânları* başlıklı sempozyumda sunulmuş ancak tam metni yayımlanmamıştır.

<sup>2</sup> Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-0503-3122, mustandonmez@gmail.com



## The Importance of Archeo-musicology in Analyzing the Musical Meaning From Ancient Civilizations of Anatolia

### Abstract

As it is known, the importance of interdisciplinary research is increasing day by day in both natural sciences and social sciences without being stuck in a single research field. In this sense, archaeo-musicology is a special interdisciplinary field that needs to be studied in many fields such as archaeology, history, musicology, ethnomusicology, mythology, linguistics and history of religions in terms of method, approach and perspective. The multiple perspectives of archeo-musicology are parallel to perspectives of cultural sciences.

In this context, these different disciplinary data should be used simultaneously to understand the ancient civilizations, especially in Mesopotamia and Anatolia. In this sense, the most difficult data analyses are those on "intangible cultural products" that do not have tangible and measurable qualities. For descriptive analyses to be made on the nature of these products, historical, archaeological, mythological and semiotic data, which are the basis of cultural patterns, as well as music/language analyses that give clues about the structure of these cultures, are of great importance.

In this study, many examples are evaluated, giving clues as to how many different archaeological finds work in understanding musical history and culture: From the story of Cybele, who is the mother of two mythological figures with a flute in one hand and a lyre in the other in the Anatolian Civilizations Museum, wants to tell, to the archaeological finds of the King Midas stories; from Depicting Dionysus rites and musician mythology heroes the "red-figure Athenian vases" dated to the 6th century B.C. to the Ancient Greek sarcophagi and mosaic with the Nine Muses, described as the muse and the source of music; from a bear bone flute to a cave find in Northwest Slovenia dating back to 40,000 B.C. and other archaeological instrument findings. The common point of all these examples is that data from various disciplines such as mythology, archaeology, history, history of religions, and musicology/ethnomusicology is used simultaneously to make cultural analysis through music.

**Keywords:** Anatolia, Civilization, Musicology, Archaeology, Archeo-musicology

Arkeo-müzikoloji, müzikle ilgili arkeolojik bulguların çözümlenmesiyle ilgili bir araştırma alanıdır ve müzikolojinin önem kazanmasıyla birlikte bu alanın önemi de artmaktadır. Müzikoloji, felsefe, tarih, antropoloji, arkeoloji, mitoloji, nümizmatik, matematik, fizik ve tüm sosyal bilimlerle birlikte hareket eden disiplinler arası bir alandır. Dolayısıyla arkeo-müzikoloji de, sözcük köklerine bakılarak yalnızca arkeoloji ve müzikolojinin bir bileşimi olarak düşünülmemelidir. Arkeo-müzikoloji, kültür bilimlerinin yanı sıra tarih bilimlerinden de faydalandığı sürece, içinde zamansallığın da bulunduğu dört boyutlu bir kültür analizini başararak gerçek amacına ulaşacaktır. Bu bağlamda arkeo-müzikolojinin amaçlarını, aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

1. Arkeo-müzikoloji, müziğin ve çalgıların ortaya çıkışıyla ilgili teorileri inceler. Özellikle tarihsel organoloji, tarihsel verilerin tarih öncesi dayanaklarıyla ilgili bulgularlandırılmış teorilerinin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Belirli bir çalgı ya da çalgı gurubunun ortaya çıktığı çağ ve bölgelerin incelenmesi ve bu çalgıların hangi uygarlıklar tarafından icat edildiğinin belirlenebilmesi arkeo-müzikolojinin amaçlarından biridir. Bu tür organoloji araştırmalarına Lund'un (1981) İskandinav çalgı arkeolojisine ilişkin çalışması (ss. 256-265); Keer'in (2010), Antik Yunan çalgı arkeolojisine ilişkin çalışması (ss. 225-233); ya da Duchesne Guillemin'in (1981), Mezopotamya ve Mısır çevresindeki çalgıların betimlendiği arkeolojik buluntulardan hareketle çalgıların ses oluşumlarına ilişkin fiziki gruplandırmasına yönelik organoloji çalışması (ss. 287-297) örnek olarak gösterilebilir.

2. Arkeo-müzikoloji, geçmiş dönemlere ilişkin müzikli ve çalgılı törenlerin nitelik ve işlevini ortaya çıkararak bu bilgilerin bugünün kültür ve müziğiyle ilişkisini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında göstereceğimiz Sümer, Hitit, Yunan, Frig, Lidya ve Roma'ya ait lahit, mozaik, vazo ve kabartmalar, kırmızı figürlü Atina ve Hitit İnanlık vazoları, farklı dönemlere ait orthostatlar, çalgı çalan kahraman figürlerinin işlendiği heykeller, çeşitli ikonlar, dinsel ya da kutsal tören ve kahramanları anlatan resim ve kabartmalar, tarih öncesinden günümüze uzanan müzikli törenlerin doğasını anlamak adına tarihsel müzikolojiyle etnomüzikoloji disiplinleri açısından bağlayıcı niteliği olan somut verilerdir. Türkiye'de özellikle Masalci Şahin'in (2020) Hitit müziği arkeolojisine ilişkin kitabında (*Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler*), Hitit müziğine ait törensellik üzerine odaklanılmıştır.
3. Arkeo-müzikoloji, Antik Yunan, Frig ya da Babil kültürlerinde olduğu gibi, müzik-mitoloji ilişkisi ve müzik-inanç ilişkisi biçimlerinin somut kültür ürünlerine (arkeolojik buluntu, halı-kilim deseni, giysi-takı-silah-çalgı sembolizasyonları) ne şekilde yansıdığını ortaya çıkarmayı amaçlar.
4. Arkeo-müzikoloji, müzik teorisinin kökenine ışık tutmak amacıyla, geçmişe ait mod, perde, aralık bilgisi, ses sistemleri hakkında bilgi derleyerek, geçmişin müzik sistemlerini anlamaya ve bunların bugüne gelip-gelmediğini ya da gelirken ne şekilde değiştiğini saptamaya çalışır. Özellikle Anadolu, Yunan ve Yakın Doğu kökenli Frigyen, Doryen, İonyen modların ses aralıkları ve sistemleri; lir, aulos ve diğer telli ve üflemelilerin ses aralıkları veya tabletler üzerine yazılmış nota yazıları, kısıtlı da olsa arkeo-müzikolojik açıdan belirli bir veri havuzu içermektedir. Holzman'ın (2016) kaplumbağa kabuğundan yapılmış Frig çalgısına ait delikler üzerinden araştırdığı Frig ses sistemi (ss. 537-564); Dumbrill'in (2005), felsefi ve matematiksel sistemlerle bağlantısını gösterdiği Yakın Doğu'ya ait müzik teorisinin geneline ilişkin tabletler halindeki arkeolojik buluntular (ss. 14-87); Girgin Tohumcu'nun (2006) çalışmasına aldığı bugün Şam civarındaki Ugarit'te bulunan ilk yazılı nota tabletleri (s. 2); Kilmer (1971) ve Duchesne Guillemin'in (1984) Sümer, Akad, Babil, Asur gibi Mezopotamya uygarlıkları içerisinde yer alan müzik kültürüne ilişkin perde, aralık, oktav bilgisi, mod, skala, müzik notasyonu ve bu teorilerin Antik Yunan'la benzer ve farklı noktalarına ilişkin çıkarımları gibi müzik teorisi ve teori tarihine ilişkin mevzularla ilgili bilgilerin bir kısmı, arkeo-müzikolojik derlemeler sayesinde oluşur.

Dünya üzerinde, arkeo-müzikolojik buluntular üzerine çalışan bilim insanlarının çalıştıkları bölgeler arasında İskandinavya, And Uygarlığı, Aztek Uygarlığı, Polonya, Zimbabve, Almanya, Avrupa, Yakın Doğu ve birçok bölge yer alır. Her bölgeye ait arkeo-müzikolojik bulgu, doğal olarak o bölgenin farklı dönemsel uygarlıklarının arkeolojik buluntularıyla ilişkilidir. Anadolu, uygarlık tarihi açısından Mezopotamya ile birlikte en kadim bölgelerden olduğu için, arkeo-müzikolojinin bu coğrafyalar açısından özel bir önemi bulunmaktadır. Mellaart (1988), Protoneolitik Dönem'den İlk Tunç Çağı'na kadar olan ilk uygarlık bölgeleri arasında, Yakın Doğu (Irak-İran-Filistin-Suriye), Anadolu, Kıbrıs ve Teselya'yı göstermektedir (ss. 8-9).

Özetle arkeo-müzikoloji, müzik-çalgı-tören-kültür-sembol-tarih altıgenindeki tüm mevzulara ışık tutabilmek için çok boyutlu ele alınması gereken bir inceleme-araştırma alanıdır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Anadolu uygarlıklarına ait buluntulara arkeo-müzikolojik perspektiften bakabilmek adına, arkeo-müzikolojik buluntular örneklenecek ve Anadolu'da bu literatür üzerine çalışmanın önemi, bir öneri olarak sunulacaktır.

### **Uygarlık Tarihi İncelemesinde Arkeolojik Buluntuların Önemi**

*Uygarlıkların Grameri* adlı çalışmada Braudel (1996), uygarlık (medeniyet/*civilisation*) sözcüğünün anlamından ve uygarlık tarihinin bir tarih araştırma alanı olarak gelişiminden yola çıkarak, soyut ve muğlaklık gösteren bu kavramın tanımlanmasına yönelik sıkıntıları dile getirir. 18. yüzyıl Avrupası'nda kullanılmaya başlayan *uygar* kavramın, *zarif, barbar olmayan, yurttaş* gibi birçok anlamı içinde barındıran ve çoğu zaman kültür ile yakın anlamda kullanılan ancak ilerleyen süreçte kültürün daha soyut ve özel olan; uygarlığın soyut-somut tüm insanlık mirası durumunu anlatmak için kullanılan tümel bir kavram olduğundan; kavramın yalnızca egemen kültürleri kasteden elit toplulukları değil tüm insanlığın miraslarını içine aldığından söz eder. Braudel'in bütüncül tanımına göre uygarlık, ortak toplumsal, ekonomik, bölgesel, zihniyetsel, belleksel ve tarihsel insani kültürel miras(lar) durumu; uygarlık tarihi de bu miras(lar)ın çok uzun soluklu süreğenliği olan tarihsel gelişim serüveni üzerine yapılan araştırmaların tümüdür (ss.19-60).

Uygarlık tarihi kendi literatürünü, tıpkı diğer tarihsel disiplinler gibi geçmişten kalan belge ve buluntuları kayıt altına alarak oluşturur. Uygarlık tarihi alanının en özgün yanı, yalnızca yazılı belgelerden değil aynı zamanda arkeoloji, doğa tarihi, paleontoloji vb. alanlardan da yararlanarak farklı çağ ve bölgelerdeki uygarlıkların gelişimini saptamaya çalışmasıdır. Bu anlamda mitolojik anlatılardan günümüz geleneksel kültür uygulamalarına, arkeolojik buluntulardan maddi kültür ürünlerinin uzantılarına kadar her bulgu ve belge, uygarlık tarihinin araştırma odağına girebilmektedir.

Tam da bu noktada, tarihi çok boyutlu okuyabilmek adına arkeoloji, antropoloji, folklor, linguistik, coğrafya ve mitoloji disiplinleri, bugünün kültürünü anlamada hayati bir rol oynayacaktır. Iggers'a göre (1997), özellikle 20. yüzyıl başlarından itibaren tarihçiler, farklı sosyal bilim alanlarının tarih yazıcılığına olan katkısının inkâr edilemez olduğunu savunmuştur. Bu dönemden itibaren klasik tarihçilik sorgulanarak Annales ekolünden Marksist tarih kuramına, anlatı araştırmasından gündelik yaşam tarihine ve dilbilim yönelimine kadar farklı teori ve metodolojiler tarih adına tekrar sorgulanmaya başlamıştır (ss. 51-137).

Özellikle yazının bilinmediği ya da aktif kullanılmadığı dönemlerde, arkeolojik buluntular uygarlık tarihi açısından başat bir rol oynar. Bu bağlamda Childe (2019), bir arkeoloğun, arkeolojik buluntulardan elde edilen verilerin kaydı ve yorumlanması aracılığıyla, insan davranışlarını ve düşüncelerini ortaya çıkarabilmeyi başardığı ölçüde bir tarihçiye dönüşeceğini vurgulamaktadır (s. 9).

### **Çalgı Kökensel Arkeolojik Bulgulara İlişkin Örnekler**

Çalgıbilim ya da organoloji, çalgıların kökenleri ve doğuşları, tarihsel gelişimleri, fiziksel yapıları, kültürel anlamları ve ses oluşum biçimleriyle ilgilenen; ses ve müzik fiziği, akustik, aritmetik, tarih, mitoloji, arkeoloji, müzik teorisi, etnoloji ve folklor gibi alanlarla bağlantısı bulunan ve farklı araştırma uzantıları olan özel bir alandır. Arkeoloji, organoloji alanına da belirli noktalarda ışık tutmaktadır. Arkeolojinin organoloji ile bağlantısı, aşağıda sıraladığımız maddelerle özetlenebilir:

1. Çalgıların doğuşu veya ortaya çıkışı,
2. Çalgıların hangi coğrafi bölge veya uygarlığa ait olduğu ya da nerede doğduğu,
3. Çalgılara yüklenen anlamlar, semboller ve hangi çalgılarla ne tür ayinler yapıldığı,
4. Çalgıların fiziki yapılarına, ses ve aralık sistemlerine, ezgisel ve teorik sistemlerine ilişkin özellikler.

Dolayısıyla arkeo-müzikolojinin organoloji alanına tutacağı ışık, Anadolu arkeolojik buluntuları için de geçerlidir ve aşağıda bu konuda birkaç somut örnek sunulmaktadır. Sunulan bu somut bilgiler, elimize arkeolojik buluntu olarak ulaşabilen çalgıları ve bu çalgıların hangi bölgenin ürünü olduğunu anlatması açısından önemlidir.

Çalgı kökensel gerçekleri açığa çıkarabilecek birçok arkeo-müzikolojik buluntu, yorumlanabilir. Aşağıdaki görsel, arkeolojik kayıtlara geçmiş en eski organolojik bulgudur. Slovenya'daki Divje Babe Mağarası'nda bulunan bu Neandertal flütü, çalgı kökensel bulgularla ilgili olarak sıraladığımız ilk maddenin (çalgıların doğuşu ve ortaya çıkışı) aydınlatılmasını sağlayan önemli bir veridir. Altındaki örnekler ise daha sonraki uygarlık dönemleri içerisinde Anadolu'ya tarihlenen diğer hayvan kemiğinden yapılmış üflemelelerdir.



**Görsel 1.**

Divje Babe Mağarası'nda bulunan ayı kemiğinden yapılmış bir Neandertal flütü, (Slovenya Ulusal Müzesi), İÖ 50.000 civarı (Stringfixer 1, 2022)

**Görsel 2 (altta solda).**

Bilecik'te bulunan hayvan kemiğinden flüt, İÖ 6500 civarı (Arkeofili, 2021)

**Görsel 3 (altta sağda).**

Diyarbakır Zerzevan Kalesi'nde bulunan hayvan kemiğinden flüt, 4 ve 5. yüzyıl (Bodruk ve Kaplan, 2021)



Keer (2010), arkeo-müzikolojik buluntuların işlevini Antik çalgıların kazılması, kimliklendirilmesi, tarihlendirilmesi, materyal ve görsel açıdan tasniflendirilmesi biçiminde, yalnızca organolojik açıdan (s. 227); Killin (2021), müziksel çoğulculuk teorilerini aydınlatmak için (ss. 261-272); Civelek (2021) ise, Antik Çağ'da vurmali çalgılara atfedilmiş olan anlamları çözümlmek için ele almıştır (ss. 55-64). Alp (2005), günümüz Anadolu ve civarı çalgısı olan *saz* ve diğer bilumum Anadolu çalgılarının kökenini, ağırlıklı olarak İnanık vazolarından, kabartmalardan, orthostatlardan yola çıkarak, Hitit Uygarlığı'na dayandırmıştır (ss. 70-75). İmrani (2017) ise, Karapapak Azerileri'ndeki âşıklık geleneğine ait hem müzik alışkanlıklarının hem de kültürel yapı ve giyimin, Azerbaycan Kobustan kaya resimlerinde (İÖ 8000-12000) ve Azerbaycan sınırları içerisindeki diğer arkeo-müzikolojik buluntular içerisinde var olduğunu savunmaktadır (ss. 183-207). Bu ve benzeri türdeki birçok buluntu, yukarıda işaret ettiğimiz hangi çalgının hangi coğrafi bölge ya da uygarlığa ait olduğu ya da nerede doğduğu ve insanlık tarihi açısından en ilkel/arkaik çalgıların nerede, nasıl ve niçin doğduğu gibi meselelere önemli ölçüde ışık tutacaktır.



## **Anadolu Uygarlıklarının Kökeni ve Tarihi Açısından Arkeolojik Buluntuların Önemi**

Arkeoloji, tarih gibi arşivsel dokümantasyonlardan çok, uygarlığı ifade eden kalıntılardan yola çıktığı için, bu bilimin en önemli teknikleri fiziki emek gerektiren kazı işi ve o kazıların analizi ile elde edilen tarih dönemlerine ve tarihsel, mitolojik, kültürel, biyolojik delillere ilişkindir. Childe (2019), arkeolojinin ve arkeoloğun tarihe ne şekilde ışık tuttuğunu şu biçimde yorumlar:

Arkeoloji, insan eylemi sayesinde maddi dünyada ortaya çıkan tüm değişimleri - doğal olarak ayakta kalmayı başardıkları kadarıyla- çalışır. Arkeolojik kayıt insan davranışlarının fosilleşmiş sonuçlarından oluşur; bu davranışı yeniden yapılandırmak ve bu davranışın ifade ettiği düşünceleri yeniden ele geçirmek, yapılabildiği kadar arkeoloğun işidir, bunu yapabildiği kadarıyla da arkeolog bir tarihçi haline gelir. (s. 9)

Anadolu toprakları Paleolitik, Mezolitik, Neolitik, Kalkolitik Çağlardan Tunç ve Demir Çağlarına; Hitit, Urartu, Frigya Devletlerine ve sonraki dönemdeki kent devletlerine kadar giden arkeolojik kalıntılar aracılığıyla, Mezopotamya'yla birlikte en eski uygarlıkların kurulduğu köklü topraklardır (Sevin, 2003). Anadolu'daki gibi köklü uygarlıkların incelenmesinde arkeolojik buluntular, sosyal bilimler alanında çalışacak bilim insanlarının olmazsa olmaz araştırma objelerindedir. Bu nedenle Anadolu, aydınlatılabilen ve anlaşılabilen adına arkeolojik verilerin en fazla kullanıldığı bölgelerdendir: Hitit, Frig, Urartu, Lidya, İyonya gibi Anadolu uygarlıklarına ait arkeolojik buluntular, krallıklar, törenler, bayramlar, Antik yaşam biçimleri, kültürel yapı gibi alanlarda bilgilendirme yönünden en fazla işlevi olan buluntulardır. Arkeo-müzikolojideki amaç, bu arkeolojik buluntuları diğer bilimsel alanların verileriyle sentezleyerek elde edilen verileri müzikoloji bilimi adına kullanabilmektir.

### **Anadolu Uygarlıklarına Ait Kolektif Belleği Anlamak Adına Arkeo-müzikoloji**

Arkeo-müzikoloji, arkeolojik buluntuların müzikle doğrudan ya da dolaylı olarak ilintili olanlarıyla ilgili bir tarihsel müzik kültürü çalışma alanıdır. Yakın Doğu arkeo-müzikolojisi üzerine farklı çalışmaları olan R. J. Dumbrill (2005), özellikle bu çalışmalarını derli toplu hale getirdiği, arkeo-müzikolojinin en güzel örneklerinden olan *The Archaeomusicology of the Ancient Near East* adlı çalışmasında Hitit, Babil, Asur, Akad, Sümer uygarlıklarına ait arkeo-müzikolojik buluntular kanalıyla hem döneme ait organolojik kalıntıları ortaya çıkarmış hem bunların ait olduğu düşünülen mitolojik inanışlarla bağlantılarını göstermiş hem de o döneme ait müzik teorisini betimleyen tablet, levha ve kabartmalara ait işaret ve yazılar kanalıyla Yakın Doğu Antik dönemine ilişkin müzik teorisi verilerini göstererek birtakım çıkarımlarda bulunmuş ve bu teorik buluntuların bugünün müzik teorileriyle olan bağlantılarına dikkat çekmiştir. Bu da göstermektedir ki, arkeo-müzikolojinin temel hedefini yalnızca *organolojik veriler elde etme* gibi dar bir alana hapsetme yaklaşımı doğru değildir. Arkeo-müzikoloji, yalnızca çalgıların arkeolojik verileri açısından değil, müziğin ne şekilde ortaya çıktığı, ilk müzik notasyonları, ilk müzikli ritüeller ve törenler, ses ve mod/ezgi kalıbı sistemleri, ilkel çok seslilikler, farklı toplum ve uygarlıklara ait müzik, çalgı ve ritüel sistemleri, geçmiş dönemlerdeki müzik/dünya algısı gibi tarihsel müzikoloji, kültürel müzikoloji, sistematik müzikoloji, müzik teorisi ve organoloji gibi birçok müzikoloji konusunu aydınatabilecek geniş bir çalışma alanıdır. Belikova'nın (2016) ifadesiyle "Arkeo-müzikoloji, müzik kültürü tarihini, ilgili dönem ve coğrafi bölgeye ait elle tutulur somut bulgularının araştırılması aracılığıyla ortaya çıkarır" (s. 337).



Bir arkeolog olarak Schofield (2014) arkeo-müzikolojiyi, “Geçmişin seslerinin neye benzediğini araştıran, bu disiplinin müziği anlamadaki katkısının ne olabileceğini sorgulayan ve bu amaçlara uygun araştırma yöntemleri geliştiren bir alt-disiplin” (s. 289) olarak tanımlar. Both (2009), bunlara akustik, müzik ikonolojisi, etnotarih ve filolojiyi de eklemektedir (s. 3). Arkeo-müzikolojinin ikonoloji, arkeoloji, historiografi ve etnografik analogiyle birlikte hareket ettiğini savunan Olsen (2007), bu araştırma alanının disiplinler arası karakterini aşağıdaki gibi betimlemektedir:

Müzik aracılığıyla arkeolojinin çalışıldığı “arkeo-müzikoloji”, bazen “müzik arkeolojisi” olarak anılır. Alanının merkezine müziğin oturduğu arkeo-müzikoloji içerisindeki arkeoloji ve müzikoloji iki terim olarak düşünülür. Arkeoloji birçok alt dala bölündüğü gibi (kültürel, deneysel, yorumsal, yeni, fiziksel, su altı, hayvan dünyası vb.) müzikolojinin de alt dalları vardır (kültürel, tarihsel, sistematik vd.) ve müzik çalışmaları birçok bağlamı ve konuyu içerdiği için (dans ve tiyatro, cinsiyet, kimlik, konum, vb.) arkeo-müzikoloji çok parçalıdır. (s. 11)

Antik Yunan müziği arkeolojisini ele alan Keer (2010), müzik arkeolojisi teriminin, çağdaş müzik tarihi anlayışı içerisinde mitoloji, etnomüzikoloji ve diğer yazılı müzik tarihi eserleri ile birlikte ele alınması ve Antik Yunan müziğinin de bu şekilde değerlendirilmesi gerektiğini vurgulayarak müzik arkeolojisi tarihine yönelik bir çalışmanın, müzik antropolojisinin bir parçası olduğunu savunmuştur (ss. 225-233). Aynı biçimde Both da (2009), disiplinlerarası çalışmaların arkeo-müzikoloji metodolojisinin karma hale gelmesini sağladığını, arkeolojideki arkeolojik antropoloji gibi bazı yaklaşımların, 1980’lerle birlikte müzikoloji alanında da uygulanmaya başladığını vurgulamıştır (s. 6).

Orta Anadolu çanak-çömleksiz Neolitik dönemi’nde hayvanların, beslenme, alet yapımı, tedavi ve inanç seremonileri gibi amaçlarla avlanmakta olduğu düşünülmektedir. Siddiq (2019), Anadolu’daki Alt Paleolitik Çağ’a tarihlenen belli başlı buluntu alanlarının (Elazığ, Antep, Adıyaman, Antalya, Samsun, Ankara, Niğde, İstanbul vb.) bu av resimlerinin tasvirleriyle dolu olduğunu saptamıştır (ss. 124-232).

Görsel 4’te verilen resim örneği, ilk müziğin av aletlerinden (ok ve yay gibi), ilk dansın ve vokal-çalgısal icranın av seremonilerinden çıktığını düşündürebilir. Hodder (2017), av seremonilerinin ritüellerle, büyüyle ve sanatla, her şeyden önce de Çatalhöyük yerlilerinin kendine özgü evren ve ruha ilişkin kozmogonik anlayışlarıyla bağlaşıklık olarak betimlendiğini, leopara odaklandığı *Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü* adlı çalışmasında ifade etmiştir. Çatalhöyük ve civarı, Neolitik Dönem’e ait ok ve yaylarla yapılan av seremonisini betimleyen birçok resimli arkeolojik bulgu barındırmaktadır ve birçoğunun ortak noktası, genelde otobur yabanılları ve (sığır, geyik, yaban domuzu vb.), av malzemeleri (ok-yay) ile bellerinde leopar deseni bulunan ve dans eden avcılarını betimlemesidir. Bunun en büyük nedenlerinden biri, Çatalhöyük topluluklarının, Anadolu leoparlarıyla et açısından ortak bir besin zincirine sahip olduğu için, avın leopar kılığı aracılığıyla leopar ruhunu ve gücünü elde ederek gerçekleşeceğine inanmaları olabilir.



Görsel 4. Çatalhöyük av betimlemeli duvar resimleri, İÖ 7400-6000 (Hodder, 2017, s. 94)



Görsel 5. Dansçıları, zil çaraları ve lutçalarını resmeden Hitit Vazosu, İÖ 16. ve 15. yy., Hüseyin Dede Höyüğü (Stringfixer 2, 2022)



Görsel 6. İnandık Vazosu'nun alt frizi, İÖ. 17. ve 16. yy. (Stringfixer 3, 2022)

Anadolu, arkeolojik buluntular açısından adeta bir açık hava müzesidir. Anadolu uygarlıklarına ait kalıntılar içerisinde müzik, daha çok tören ve ayin betimlemelerinin bulunduğu ya da belirli bir çalgının, müzikle yakından ilişkili mitolojik ya da tarihsel bir kahramanın ya da ölümün betimlendiği orthostat, vazo, kabartma, heykel, lahit, mozaik gibi birçok arkeolojik eserde bulunmaktadır.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında, Anadolu uygarlıklarına ait buluntulara arkeo-müzikolojik perspektiften bakabilmek adına, arkeo-müzikolojik buluntular örneklenecek ve Anadolu'da bu literatür üzerine çalışmanın önemi, bir öneri olarak sunulacaktır. Amaç, arkeo-müzikoloji alanında örnekler vererek, müzikologlar ve ilgililer için bir perspektif zenginliği sunmaktır.

### Hititlerde Müzik ve Çalgılarla İlgili Bulgular

İÖ 1600'lü yıllarda Hatti Beylikleri'nin ele geçirilmesiyle doğan ve genişleyen Hitit devletinin en geniş sınırları Anadolu'nun merkezini, doğusunu, güneyini ve kuzeyini kapsayan Hititlerin müzikle ilgili tüm verilerini ele almak, bu çalışmanın kapsamını ve amacını aşar. Bu bölümde Hititlerde müzik kültürünün mahiyetini gösteren birkaç arkeolojik bulgudan bahsedilecektir.

Hitit uygarlığına ait arkeo-müzikolojik bulgular, hem organolojik hem de törensel/kültürel açıdan bilgi verebilecek geniş bir veri havuzuna sahiptir. Masalcı Şahin (2020), Hititlerin müziğe ait arkeolojik bulgularını *törenler*, *çalgılar*, *müzisyenler* ve *arkeolojik belgeler* olarak dört guruba ayırmıştır. Hitit uygarlığına ait arkeolojik bulgular, o dönemdeki müziğin hem çok tanrılı bir kozmogoninin uzantısı olduğuna hem de çalgılara ve müziğe bir kutsiyet atfedildiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla Hitit müziğinin kutsal bazı amaçları yerine getirmek için hayatın birçok alanında etkin olarak kullanıldığı söylenebilir. Hititlerin müzik

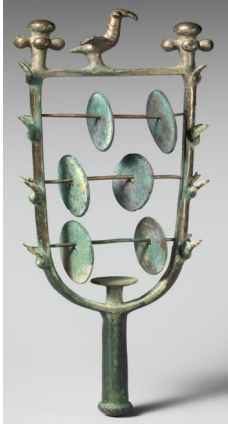


Görsel 7. Çorum Alacahöyük kabartmalarında lutçalarlar, Hitit Dönemi (Alaca Kaymakamlığı, 2022)



Görsel 8. Karkamış yerleşkesindeki Geç Hitit Dönemi tören yolu kabartmaları: Tef ve boynuz çalan müzisyenler, İÖ 10. ve 9. yy. (Bilgin, 1999-2022)

anlayışı üzerine olan bugünkü bilgimiz, arkeolojik buluntular olan vazolar, orthostatlar ve kabartmalar üzerindeki, daha çok evlilik, akşam yemeği ve bilumum bayramlara ait şöenli-şöensiz törenlerde müzik icrasının, çalgıların ve dansın betimlenmelerinden kaynaklanır. Bu dönemle ilgili diğer önemli nokta ise, İnandık ve Hüseyin Dede gibi vazoların, kabartmaların, çeşitli mühürlerin ve orthostatların üzerindeki motiflerde lir, arp, *aulos*/boynuz, sistrum, lut ailesi gibi birçok çalgının en erken örneklerinin bulunmasıdır.



Görsel 9. Erken Hitit sistrumu, İÖ 2300-2000, Horoztepe (Metmuseum, 2022)

Görsel 10. İnandık Vazosu, İÖ 1700 (Çankırı Valiliği, 2022)

Görsel 11. Frig vazosu, kaplumbağa kabuğundan üretilmiş lirler ve dansçı ve şarkıcılar, İÖ 7. yüzyılın ilk çeyreği, Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Holzman, 2016, s. 544)

### Friglerde Müzik ve Çalgılarla İlgili Arkeolojik Bulgular

Hitit Dönemi'yle karşılaştırıldığında, Frig Dönemi'nin müziksel ve diğer arkeolojik buluntularına ilişkin örneklerin çoğunun, daha fazla mitolojik öyküsünün olduğunu görmekteyiz. Hitit uygarlığıyla karşılaştırıldığında daha yakın bir döneme tarihlenen (İÖ 8-7. yy.) Frig uygarlığı, hem müziksel modlar hem de müziği de içine alan mitolojik anlatımlar açısından Hitit uygarlığından daha belirgin olduğu için saptama ve yoruma daha açık görünmektedir.

Frig uygarlığı, Hititlerden hemen sonra gelerek Hitit uygarlığı ile ortak bir coğrafyayı paylaşmış olduğu için kültürel anlamda Hititlerle etkileşimlere ve Hititlerden aktarımlara sahiptir. Frig uygarlığının müzikte ileri olduğu ve *aulos*, *lir*, *tef* gibi pek çok çalgıyı kullandıkları düşünülecek olursa, Frig uygarlığına ilişkin müziksel arkeoloji kalıntıları da özel bir öneme sahiptir. Görsel 11'deki arkeolojik buluntu, bu hususla ilgili örneklerden biridir.

Friglerin, Hititlerle olan etkileşim ve aktarımlarından en başlıcası *ana tanrıça* figürüdür. Frigya'da ana figürü, yalnızca dişi bir karakter olarak değil, aynı zamanda doğaya ve canlılara hayat veren, her şeyin başlangıcı olan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki arkeolojik Frigya buluntularından, ana tanrıça Kybele ve sevgilisi olan Attis'in, çalgılarla bağlantısı ve çalgılara yüklenmiş cinsel kimliklerle ilgili bulguları elde edilebilir. Görsellerde, Kybele'nin kendisinin def türü vurmali bir çalgıyla; aşığı Attis'in üflemeli çalgılarla ikonlaştırıldığı görülmektedir. Bu da, tarihten bugüne kadın eğlencelerindeki vurmali grubunun (davul-tef vb.) kadınlığı, üflemeliler grubunun ise erkekliği ifade eden çalgılar olmasını ve günümüz düğün törenlerinde çalınan davul-zurnanın, Kybele ve Attis'in birleşmesini sembolize ettiğini düşündürmektedir. Aşağıdaki arkeolojik heykelerde Frig bereket tanrıçası Kybele'nin aşığı Attis'in, pan flüt çalıcılığı ile sembolize edildiği görülmektedir.





**Görsel 12.**  
Attis, Pan flüt çalarken,  
Helenistik Dönem Tarsus'undan  
(The British Museum, 1899)

**Görsel 13.**  
Attis, Pan flüt çalarken,  
3.yy. Ostia/İtalya (Cohen, 2022)

**Görsel 14.** Attis, Pan flüt çalarken,  
Helenistik Dönem Macaristan'ından  
(Museum of Fine Arts/Budapest,  
2019)



**Görsel 15.** Elinde def olan Kybele ve Attis, 2. yy. Yunan mermeri, İtalya Museo Arkeoloji Merkezi (Mitolojik Dünya, 2015)

**Görsel 16.** Tahtında oturan, elinde def olan Kybele, İÖ 4. yy. Berlin Devlet Müzesi (The Gallery of Ancient Art, 2022)

Aşağıdaki mitolojik figürler, Tarsus ve Manisa kazılarına aittir ancak Anadolu'da ve Yunanistan'da bu Marsiyas heykelinin farklı versiyonları bulunmaktadır. Bu heykel, Frigya efsanelerinden biri olan Marsiyas'ı anlatmaktadır. Efsaneye göre Marsiyas, Kral Midas'ın ve ilham perileri Müzler'in jüriliğinde, lir çalıcısı Apollon'la girdiği müzik yarışmasını bir flüt çalıcısı olarak kazandığı için Apollon'un hışmına uğramış, Apollon Marsiyas'ı Menderes Irmağı'nda bir ağaca asarak derisini yüzmüştür. Midas'ın kulaklarını da eşek kulağına çevirmiştir (Uçankuş, 2002, s. 24).



Görsel 17. Asılan Marsiyas, İÖ 3. yy. Roma Devri Tarsus'u, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Arkeoloji Dünyası, 2022)

Görsel 18. Asılan Marsiyas, İÖ 6. yy. Roma Dönemi, Manisa, Sarıgöl (Manisa Arkeoloji Müzesi, 2022)

Görsel 19. Ana Tanrıça Kybele, y. 126 cm, kireçtaşı, İÖ 6. yüzyıl Frigya dönemi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Altuntaş, 2020)

Bugün Anadolu Medeniyetleri Müzesinde bulunan, aslı ise Çorum Boğazköy'deki Hattuşa Antik Kenti'ne ait olan heykel (Görsel 19), bir Frig buluntusu olarak Frigya Dönemi müziksel anlatılarının adeta özeti niteliğindedir. Mitolojik anlatılara göre tanrıça Kybele'nin sol tarafındaki *aulos* çalan Frigyalı Marsiyas, sağ tarafındaki lir çalan ise İyonyalı Apollon'dur. Bu iki figür, Frigya mitolojisine ait bir müzik yarışmasındaki çekişme ile bilinir (Erhat, 2008, s. 200). Aslında bu çekişme, özünde Frig-İon çekişmesidir. Aşağıdaki heykel ise, tüm Frigya uygarlığını temsilen Marsiyas'ın ve tüm İyonya uygarlığını temsilen Apollon'un her ikisinin de analarının Kybele olduğunu gösterir niteliktedir.



#### Mitolojinin Geneline İlişkin Arkeolojik Buluntular: Orpheus, Dionysos, Apollon, Müzler ve Diğerleri

Kadimde hiçbir topluluk, düşünmediği meseleleri sanata konu etmemekte, işlememekte ve resmetmemektedir. Resim, heykel, müzik ve masallar, içerisinde kültürün, inancın ve dünya algısının bulunduğu bütünsel bir dünya tasavvurunun yansımasıdır ve yazıyı kayıt altına alma suretiyle oluşturduğu işlevlerinden *hatırda tutma* görevini üstlenmektedir. Kültürün *yazısız* olarak intikal ettirilmeye çalışılması, kabartmaların, mozaiklerin, heykellerin, resimlerin, fresklerin, mit, edebiyat ve müzik de dâhil olmak üzere soyut-somut tüm kültür ürünlerinin, zihnin bu yönünün çalışması için işe koşulmasıdır.

Görsel 20. Kırmızı figürlü Atina vazosu: Kadın müzisyenler Dionysos ayinini yürütürken, İÖ 5. yy. (The Walter Art Museum, 2001)





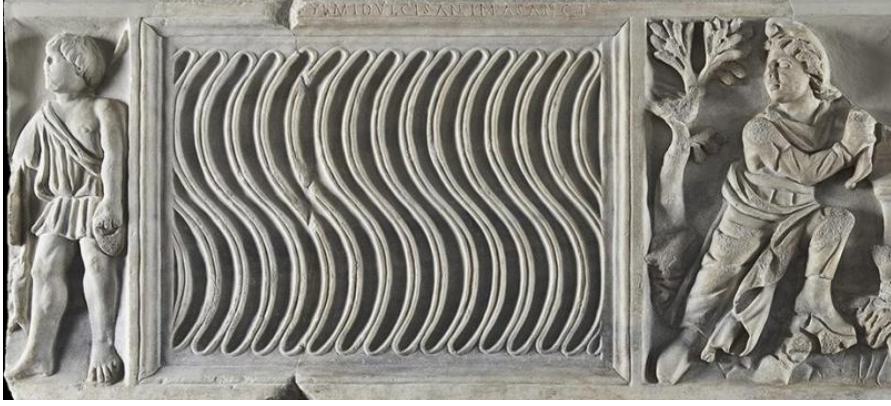
Görsel 21. Kolophon sikkesi, ön yüzünde Apollon ve arka yüzünde çalgısı lirin temsili, İÖ 4. yy. (CoinArchives, 2022)

Arkeolojik buluntular içerisinde müziksel verilere rastlamamak, Anadolu uygarlıkları için olanaksızdır. İşte mitolojik unsurlar olan ve arkeolojik kalıntıları bulunan Orpheus, Dionysos, Müzler, Pan, Marsiyas, Hyagnis, Harmonia ve tüm diğerlerine bu bağlamda bakmak gerekir. Aşağıda, Anadolu uygarlıklarına ve köşüt olarak Avrupa uygarlıklarına ait arkeolojik bulgular içerisinde yer alan ve mitolojik karşılığı olan öğelerin bazılarına ilişkin birkaç somut örnek verilecektir.

Tülek'e (1998) göre aşağıda yer alan Orpheus, Anadolu ve Orta Doğu coğrafyasında daha çok mozaik olarak işleme eğilimindeyken Avrupa'da tıpkı Dokuz Müz, Dionysos ya da müzikle ilgili diğer mevzular gibi mermer lahitler üzerine de işlenmektedir (s. 13). Lahitler üzerine işlenen mitolojik müzik konuları, ölüme ve öte dünya inanışına gönderme yaptığı için, ele alınan inanışların kutsallığını vurgulaması açısından bir kat daha değerlidir.



Görsel 22. Orpheus ve hayvanlar mozaiği, 2. yy. Şanlıurfa, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi (Demir, 2019)



Görsel 23.  
Orpheus temalı Ostia lahdi,  
5. yy. (Vatikan Müzesi, 1905)

### Sonuç

Anadolu coğrafyasının kadimliğinden ve farklı uygarlıklara ev sahipliği yapan konumundan kaynaklanan çok kültürlülüğü nedeniyle, Anadolu'ya ait arkeolojik buluntuların müzikolojik sonuçları özelinde çalışmak ayrı bir önem arz eder. Arkeolojik buluntuları nedeniyle adeta bir açık hava müzesi olan Anadolu, müziksel alandaki veri çokluğu açısından da önemlidir. Anadolu'daki arkeo-müzikolojik verilerin önemine dikkat çekebilmek adına yukarıda verdiğimiz örnekler, Anadolu'nun bütünü içerisinde yalnızca küçük bir parçadır.

Kolektif bellekte yaşamakta olan mitler, inanışlar ve dünya tasavvurları; sembolik işaretler ve anlatımlar aracılığıyla somut kültür ürünlerine (mimari yapılar, tabletler, mozaikler, görsel sanatlar vd.) yansır, dolayısıyla arkeolojik buluntular, sembolik işaretler ve anlatımlarla birlikte bugüne gelir. Yazının icadı her ne kadar 5.500 yıl öncesine dayanmış olsa da, icadından bugüne hayatın her alanında aktif olarak kullanılmamış, kolektif belleğin dışlaştırılmasında güzel sanatlar ve somut ve somut olmayan kültür ürünleri daha etkili olmuştur. Söz gelimi yukarıda ele alınan ilham perilerine ilahi bir anlam yüklenmemiş olsa, bu mitleri ifade eden görseller, lahitlerin, kapı girişlerinin ve mozaiklerin üzerinde yer almazdı; ya da Frigyalı satir Marsiyas'ın anlatısına inanılmamış olsa, Marsiyas'la ilgili öyküler, olayları betimleyen birer heykel olarak işlenmezdi. Hayvanları sakinleştirdiğine inanılan ve Yunan mitolojisine atfedilen lahitler ve mozaikler aracılığıyla tasvir edilen ve Roma Tarsus'unda da (2. ve 3. yüzyıl) örnekleri bulunan Orpheus benzeri bir figür, Masalcı Şahin'in (2020) vurguladığı gibi Hitit Dönemi Tarsus Gözlükule mühürleri üzerinde yer almazdı (s. 213).

Arkeolojik buluntular; mimari yapılar, tapınaklar, lahitler, kabartmalar, mozaikler, ikonlar, freskler, resimler, paralar, orthostatlar, vazolar, alet-edevat kalıntıları vb. gibi biçimlere ayrılmaktadır. Bu buluntuların müzikle ilgili olanlarından yola çıkarak oluşturulan müzikolojik saptamaları içeren araştırma alanı ise, arkeo-müzikoloji ya da müzik arkeolojisi olarak adlandırılmaktadır ve bu alan, disiplinler arası bir çalışma alanıdır. Arkeo-müzikolojik veriler, müziğin mitolojik, tarihsel, kültürel, dilbilimsel, organolojik vb. anlamdaki tüm bağlamlarının disiplinler arası düşünülmesini sağlamaktadır. Elbette arkeo-müzikoloji ya da müzik arkeolojisinin, 70'lerin sonlarında bu adla akademik dünyada yer bulmasından önce de arkeolojinin müzikle ilgili buluntuları, tıpkı kültür, sanat, yazıt, diplomasi, tören ve tapınma alanlarındaki buluntularında olduğu gibi arkeologlar tarafından detaylıca incelenmiştir. Ancak akademik dünyada meşruiyet kazanması ve sistematize edilme çabaları, uluslararası literatürde kırk yılı aşkın bir sürece dayanmaktadır.

Bu çalışmada, yeni sayılabilecek bir araştırma alanı olarak arkeo-müzikolojinin; öncelikle müziğin ve çalgıların ortaya çıkışıyla ilgili teorileri ele almada, ardından geçmiş dönemlere ilişkin müzikli ve çalgılı törenlerin nitelik ve işlevini ortaya çıkarmada, sonrasında müzik-mitoloji ilişkisinin ve inanç sistemlerinin tıpkı diğer somut kültür ürünleri (halı-kilim deseni, giyim ve aksesuar, silah, alet-edevat, çalgı vb.) gibi arkeolojik buluntulara ne şekilde yansıdığını anlamada, ayrıca müzik teorisinin kökenine ışık tutmada, geçmişe ait mod ve ses sistemleri hakkında bilgi sağlamada, geçmişin müzik sistemlerini anlamada, bu sistemlerin bugüne gelip-gelmediğini ya da ne şekilde değiştiğini saptamada üstlendiği rol; ve tüm bu bilgilerin, bugünün kültür ve müziğiyle ilişkisini anlamada önem arz eden bir araştırma alanı olduğu gösterilmiştir.

Ardından bu araştırma alanının Dünya ve Anadolu uygarlıklarındaki çalgı kökensele buluntuları, Hitit ve Frig gibi büyük Anadolu uygarlıklarına ait müzikle ilgili arkeolojik buluntuları, mitolojik anlatılara ilişkin arkeolojik buluntuları, görsel örnekleriyle birlikte yorumlanarak gösterilmiştir.

Çalışmada, arkeo-müzikolojiye ilişkin yöntem ve tekniklerin, birincisi arkeolojiden ikincisi müzikolojiden kaynaklanan yöntem ve teknikler olduğu ve müziğe ilişkin somut arkeolojik buluntuların, niteliğine göre organolojik (çalgıbilimsel), etnomüzikolojik (kültürel müzikolojiye ilişkin), tarihsel müzikolojik (müzik tarihine ilişkin), sistematik müzikolojik (disiplinler arası müzik çalışmalarına ilişkin) ve müzikle ilgili pek çok açıdan, araştırma alanının özelliğine göre farklı tekniklerin kullanılabilmesi ve yorumlanabileceği üzerinde durulmuş, uluslararası düzeyde kendine yer bulmuş olan arkeo-müzikoloji alanının, Türkiye'deki müzikoloji çalışmaları için de önerilerek ayrıca farkındalık oluşturulması hedeflenmiştir.

#### Kaynakça

- Alaca Kaymakamlığı (2022, Aralık). *Alacahöyük Hitit diyarı*. <http://alaca.gov.tr/alaca-hyk-hitit-diyari>
- Alp, S. (2005). *Hitit güneşi*. Tübitak Yayınları.
- Altuntaş, L. (2020, Aralık 12). *Matar Kubilea'yı tanıyalım*. Arkeonews. <https://arkeonews.com/matar-kubileayi-taniyalim/>
- Arkeofili (2021, Temmuz 15). *Bilecik'te 8.500 yıllık bir müzik aleti bulundu*. <https://arkeofili.com/bilecikte-8-500-yillik-bir-muzik-aleti-bulundu>
- Arkeoloji Dünyası. (2022, Aralık). *Marsiyas ve Apollon Müzik Yarışması*. [http://www.arkeolojidunyasi.com/mitoloji/frigya\\_efsaneleri.html](http://www.arkeolojidunyasi.com/mitoloji/frigya_efsaneleri.html)
- Belikova, R. (2016). Reception-aesthetic of music and archaeomusicology. *3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts*, vol. 1, SGEM, DOI: 10.5593/sgemsocial2016HB31, 337-343.
- Bilgin, T. (1999-2022). *Hitit Anıtları/Tören yolu*. Hittite Monuments. <https://www.hittitemonuments.com/karkamis/index-t.htm>
- Bodruk, B, Kaplan, A (2021, Aralık 12). *Zerzevan Kalesi'nde kemik flüt vevronz anahtarlı yüzük bulundu*. Arkeolojik Haber. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-zerzevan-kalesinde-kemik-flut-ve-bronz-anahtarli-yuzuk-bulundu-32416/>
- Both, A. A. (2009). Music archaeology: Some methodological and theoretical considerations. L. T. Soon (Ed.), *Yearbook for traditional music* içinde (1-11). Cambridge University Press.
- Braudel, F. (1996). *Uygarlıkların grameri*. İmge Yayınevi.
- Can, A. (2015). *Antik Çağ sözlüğü*, Sentez Yayıncılık.
- Childe, G. (2019). *Geçmiş bir araya getirmek*. (Alfa Yayınları).
- Civelek, A. (2021). Antik dünya'da tympanon. K. Gülbeyaz, T. Yazıcı (Ed.). *7. Uluslararası müzik ve dans bildirileri kitabı* içinde (55-64). Sakarya Üniversitesi Yayınları.



- Cohen, M. (2022, December), *Marble statue of Pan*. Manuel Cohen. [https://www.manuelcohen.com/image/I0000uO63uI5\\_WDw](https://www.manuelcohen.com/image/I0000uO63uI5_WDw)
- CoinArchives (2022, July 28). *Roma Numismatics Ltd > E-Sale 100*. <https://www.coinarchives.com/ca948773d20b7f50f4112918501800fb/img/roma/e100/image00348.jpg>
- Çankırı Valiliği. (2022). *İnandık Vazosu*. <http://cankiri.gov.tr/inandik-vazosu>
- Demir, İ. (2019, Haziran 15). *Orpheus mozaığının iadesi zamk kutusu sayesinde oldu*. Arkeofili. <https://arkeofili.com/orpheus-mozaiginin-iadesi-zamk-kutusu-sayesinde-oldu/>
- Doğan Gürbüzler, E. (2020). Kolophon'dan telli çalgı betimlemeleri ve kentteki müzik olgusu. *Tuba-Ar*, 27/2020, 179-193.
- Duchesne-Guillemin, M. (1981). Music in Ancient Mesopotamia and Egypt. *World Archaeology*, vol. 12(3), 287-297.
- Dumbrell, R. J. (2005). *The archaeomusicology of the ancient Near East*. Trafford Publishing.
- Erhat, A. (2008). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Girgin Tohumcu, G. (2006). *Müziği yazmak*. Nota Yayıncılık.
- Hodder, Ian (2017). *Çatalhöyük leoparın öyküsü*. (D. Şendil Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Holzman, S. (2016). Tortoise-shell lyres from Phrygian Gordion. *American Journal of Archaeology*, 120 (4), 537-564.
- Iggers, G. G. (2011). *Bilimsel nesnellikten postmodernizme yirmibirinci yüzyılda tarih yazımı*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İmrani, R. (2017). Arkeolojik kazıntılarda Karapapak Türklerinin saz, âşıklık geleneği tarihi. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2 (2), 183-207.
- Keer, E. V. (2010). Archaeology of ancient Greek music. *Studies in Music Archaeology*, Vol. 7, 225-233.
- Killin, A. (2021). Music pluralism, music realism and music archaeology. *Topoi: An International Review of Philosophy*, 40/1, 261-272.
- Kilmer, A. D. (1971). The discovery of an ancient Mesopotamian theory of music. *American Philosophical Society*, 115 (2), 131-149.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı Manisa Müze Müdürlüğü. (2022, Aralık). *Manisa Müze05.jpg (asılan Marsias heykeli)*. <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44121/manisa-muze-mudurlugu.html>
- Lund, C. (1981). Archaeomusicology of Scandinavia. *World Archaeology: Musical Instruments*, 12 (3), 256-265.
- Masalı Şahin, G. (2020). *Hititlerde müzik, müzik aletleri, müzisyenler*. Bilgin Yayınları.
- Melleart, J. (1988). *Yakın Doğu'nun en eski uygarlıkları*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Metmuseum (2022, Aralık). *Sistrum*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324440>
- Mitolojik Dünya. (2015, Ekim). *Kybele ve Attis*. <http://mitolojikdunya.blogspot.com/2016/03/kybele-ve-attis.html>
- Museum of Fine Arts/Budapest. (2019), *Statuette of Attis with syrinx*. <https://www.mfab.hu/artworks/statue-of-attis-with-syrinx/>
- Olsen, D. A. (2007). The complementarity and interdisciplinarity of archaeomusicology: An introduction to the field and this volume. *The World of Music*, 49(2), 11-15.
- Schofield, J. (2014). The archaeology of sound and music. *World Archaeology*, 46(3), 289-291.
- Sevin, V. (2003). *Anadolu arkeolojisi*. Der Yayınları.
- Siddiq, A. B. (2019). *Tarih öncesi toplumlarda insan-hayvan ilişkisi ve Orta Anadolu çanak çömleksiz Neolitik Dönem faunası*. Çizgi Kitabevi.
- Stringfixer 1 (2022, Aralık). *Divje Babe Flüt.vh*. [https://stringfixer.com/tr/Divje\\_Babe\\_Flute](https://stringfixer.com/tr/Divje_Babe_Flute)
- Stringfixer 2 (2022, Aralık). *Hitit müziği Hüseyin dede vazosu*. [https://stringfixer.com/tr/Hittite\\_music](https://stringfixer.com/tr/Hittite_music)
- Stringfixer 3 (2022, Aralık). *Hitit müziği İnandık vazosu*. [https://stringfixer.com/tr/Hittite\\_music](https://stringfixer.com/tr/Hittite_music)
- The British Museum (1899). *Terracotta figure of Attis*. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1899-0201-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1899-0201-1)
- The Gallery of Ancient Art. (2022, December). *The naiskos with the figure of enthroned Kybele*. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4289>
- The Walter Art Museum. (2001, June 25). *Amphora with musical scene*. <https://art.thewalters.org/detail/15642/red-figure-amphora-with-musical-scene/>
- Tülek, F. (1998). *Efsuncu Orpheus*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Uçankuş, H. T. (2002). *Ana tanrıça Kybele'nin ve Kral Midas'ın ülkesi Phrygia*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Vatikan Müzesi (1905). *Sarcophagus with Orpheus (Orfeuslu Lahit)*. <http://www.ostia-antica.org/museums/mus-vm-pc-orpheus.htm>



## Mitolojik Kahramanın Yolculuğundan Modern Kahramanın Yolculuğuna: Kaspar

Alev Beyazoğlu<sup>1</sup>

### Öz

Çalışmanın amacı, Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğu izleğinde yer alan, kahramanın kendi serüveni içerisinde başladığı yolculuk, karşısına çıkan güçlükler ve yolculuk sonucunda ulaşması gereken erginlenme eşiğiyle oluşan kahraman olma durumunu ele almaktır. Peter Handke'nin *Kaspar* adlı oyununda, modern bir kahramanın erginlenme aşamalarının bir incelemesi yapılarak, mitolojik kahramanla karşılaştırmaya gidilmektedir. Bu araştırma sırasında mitolojik kahramanla modern kahraman arasındaki benzerlik ve uyumsuzluklar belirlenerek modern kahramanın Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında anlattığı kahraman olma aşamalarını ne boyutta karşıladığı tartışılmaktadır. Mitolojik kahraman, bütün eşik aşamalarını ve kahraman izleğini sırasıyla geçirerek erginlenme durumuna ulaşabilir. Modern kahramana bakıldığı zaman ise bu izlekte çelişkilerle karşılaşılır. Bu çelişkilerin kahramanın yolculuğunu ne derece sekteye uğrattığı ve sonuca varırken bir engel teşkil edip etmediği çalışmanın izleğinde takip edilen problem durumu olacaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup kuramsal derinliği olan bir konu, bir tiyatro metni içerisinde araştırmaya gidilmiştir. Sonuç kısmında ise mitolojik kahramanın yolculuk aşamalarının modern kahramanla bir araya getirildiğinde ulaşılan nokta belirlenmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** J. Campbell, Kahramanın Yolculuğu, Peter Handke, Kaspar, Erginlenme

### From the Mythological Hero's Journey to the Modern Hero's Journey: Kaspar

#### Abstract

The aim of the study is to deal with the journey of the hero in his own adventure, which takes place in the path of Joseph Campbell's hero's journey, the difficulties he encounters and the state of being a hero, which is formed by the threshold of initiation he must reach as a result of the journey. In Peter Handke's play *Kaspar*, a modern hero's initiation stages are analyzed and compared with the mythological hero. During this research, the similarities and inconsistencies between the mythological hero and the modern hero are determined and it is discussed to what extent the modern hero meets the stages of becoming a hero as described in Campbell's *The Hero's Endless Journey*. The mythological hero can reach the initiation state by passing all the threshold stages and the hero's theme respectively. When we look at the modern hero, contradictions are encountered in this theme. To what extent these contradictions disrupt the hero's journey and whether they are an

---

<sup>1</sup> Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-7607-6605, alevbeyazoglu@gmail.com

obstacle to reaching the conclusion will be the problem situation followed in the path of the study. Qualitative research method was used in the study and a subject with theoretical depth was researched in a theater text. In the conclusion part, the point reached when the journey stages of the mythological hero are brought together with the modern hero will be tried to be determined.

**Keywords:** J. Campbell, The Hero's Journey, Peter Handke, Kaspar, Initiation

Joseph Campbell'ın ayrılma, erginlenme ve dönüş aşamalarından oluşan kahramanın yolculuğu olarak tanımladığı serüvende kahramanın aşması gereken türlü zorluklar mevcuttur. Kahraman bu aşamaları tek tek geçerek belirli bir erginlenme seviyesine ulaşır ve bu erginlenmenin getirdiği dönüşümlerle dünyayı kurtarmayı başarır. Mitolojik kahramanın yolculuğunda döngü değişmez, sadece çizdiği aşamalardan serüvenin gidişatına göre kendi içlerinde değişiklik gösterenler olur; kimi serüvenlerde belirli olan yolculuk aşamaları takip edilirken, kimi serüvenlerde ise bu aşamaların bazıları yolculukta çıkarılır, bazılarının yerleri değişebilir. Bozulan yolculuk bazı anlatılarda öyle bir hal alır ki serüvene "serüven" demek bile imkânsız hale gelebilir.

Bu çalışmada ele alınan Peter Handke'nin (2017) *Kaspar* oyununda, "Modern kahramanın yolculuğunun tamamlanmasında karşılaşılan güçlükler ne boyutlarda yaşanmış?", "Oyun içerisinde hangi yolculuk aşamalarından geçilmiş?", "Yolculuğun sekteye uğradığı durumlar neler ya da aslında ortada yolculuğa dair bir şey yok mu?" gibi soruların yanıtları aranacaktır. Peter Handke, modern sonrası diye tabir edilen 1967 yılında yazdığı *Kaspar* oyununda, gerçek bir hikâyeden yola çıkarak 1828 yılında Nuremberg'de yaşadığı bilinen Kaspar Hauser adlı kişinin öyküsünü sahneye taşımıştır. Kaspar Hauser, gerçek hayatında hiçbir toplumsal davranış özelliği göstermeyen, toplumdan ve kendinden tamamen soyutlanmış, bu soyutlanmanın bir sonucu olarak da konuşamayan ve konuşmaları anlayamayan, yani dil yetisinden uzak birisidir. Yaşadığı toplum içerisinde de bir süre sonra ötekileştirilerek öldürülmüştür. Kaspar'ın hayatında Handke'yi etkileyen şey ise bozuk bir formun toplum tarafından nasıl karşılanacağı düşüncesi ve uyumlanma sürecidir. Handke, *Kaspar* oyununda bir uyumlanma sürecini ortaya koymaya çalışmış, Kaspar'ı kendi tarihsel gerçekliği içinde ele almak yerine onu soyutlayarak başka bir figür yaratmıştır. Türel Ezici (2015), Kaspar'ı tanımlarken, benzer oyunlardan da verdiği örnek benzetmelerle birlikte şunları ifade etmiştir:

Kaspar'ın dramatik yaşamını gerçekçi dram kalıpları yerine, kendisinin "tiyatro olmayan tiyatro" anlayışına uygun olarak deneysel bir strateji üzerine kurar ve bir kobay gibi konuşma eğitimi sürecine alınan gencin üzerindeki dil işkencesini anlatır. Bu, toplum için 'öteki' kabul edilen bir insanı toplumla aynılaştırma sürecidir. Mikrofonlardan gelen sesler, karmaşık söz dizgeleri, komutlar altında Kaspar'a, mekanik bir normleştirme programı uygulanmaktadır. Kaspar, daha önce söz ettiğimiz Shaw'ın çiçekçi kızını, Ionesco'nun kız öğrencisini, Beckett'in Lucy karakterini anımsatır ve tabii dilin bir iktidar aracı olarak politikliği üzerine yazan Foucault'un çalışmalarını. (s. 33)

Yaptığı çalışmaların geneli değerlendirilecek olunursa, Peter Handke postmodern zamanlarda kendi tarzını yaratmış bir yazar olarak tanımlanabilir. Ele aldığı konular bazen modern döneme ait olsa da biçimleme yönteminde genellikle postmodern yapılar kullanmıştır. Oyunlarında bir yandan postmodern edebiyatın kalıplarını yıkmaya çalışırken, diğer yandan da metinlerarasılık ve üst kurmaca gibi yazım tekniklerini kullanmıştır (Ünal, 1998, s. 113). Yine eserlerinde çift kodlama, eğretileme, ironi, parodi ve pastiş gibi postmodern öğelere de yer vermiştir. Handke, geçmiş dönemlerde yaşamış kişi ya da olayları bugüne taşıyıp onları işlemeyi tercih etmesi de bu kurgulama bağlamında

düşünülmelidir. Handke, konvansiyonel tiyatronun kalıplarını kırmaya çalışarak kendi yöntemiyle alışılmışın dışında işler ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Yamaner, 2007, s. 151). Mitolojik kahraman değişebilen, dönüşebilen, zorluklarla mücadele eden, bu mücadele sırasında da birtakım yardımcı güçlerle donatılmış bir kahramandır. Kendisi değişip dönüşürken dünyayı da değiştirip dönüştürür. Ama günümüz modern kahramanı Kaspar'a bakıldığında artık kendi gücüne sahip olmayan bir figür görürüz. Artık kahraman figürü ne değişim ve dönüşüm imkânına sahiptir ne dünyayı dönüştürebilecek etkisi vardır ne de çevresi tam anlamıyla yardımcı güçlerle donatılmıştır. Bu eksikliklerin aksine çevresinde kendisini daha da yok etmeye çalışan etkenler mevcuttur.

### **Mitolojik Kahramanın Yolculuğu**

Campbell geçmişten günümüze, Antik Yunan, Mısır, Afrika, Avrupa, Doğu, Uzak Doğu mitolojileri gibi birçok alanda araştırmalar yapmış ve çalışmasını sayısız mitlerle süslemiştir. Bunların yanında günümüzde çocuklara masal olarak anlatılan birçok anlatının kökeninin yine mitlere dayandığını göstermiştir. Bilinç dışında yer alan çocukluk fantezileri, peri masallarında, din öğretilerinde ve mitlerde karşımıza çıkar. İnsan zihni bu imgelere alışmıştır, çünkü daha öncesinde gördüğü ya da yaşadığı bir şeyi hatırlamaktadır (Campbell, 2017, s. 164).

Joseph Campbell (2017) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı çalışmasında, mitoslarda kahramanın izlediği yoldan ve ulaştığı sonuçtan bahseder. Tecimer (2005) bu izleği şöyle yorumlamıştır: "Kahraman motifinin karakteristik çizgilerini belirlemeye çalışan Campbell'ı asıl ilgilendiren konu, kahramanın başından geçenlerin, yaşadığı serüvenlerin, yani Kahramanın Yolculuğu paradigmasının evrensel bir arketip olarak incelenmesiydi" (s. 108). Geçmişte de günümüzde de yol aynıdır, tercihler ve dönemeçlerdir değişken olan. Kahraman insanın varoluşundan bu yana ister bir masalda çıksın karşımıza ister bir Antik Yunan efsanesinde isterse bir Doğu anlatısında hatta günümüz söyleminde serüvenin başlangıcıyla sonu arasındaki yatay çizgi, aralarda sektelere uğrayarak farklı patikalara da girse sonuç olarak aynı noktada birleşir. Buradan da Joseph Campbell'ın monomit kavramına ulaşılır. Mitoslar kendi içlerinde bölgesel farklılıklar gösterebilir de evrensel düzeyde aynıdır ve hepsi aynı gidişatı izler (Tecimer, 2005, s. 109).

Campbell, kahramanı ulaşacağı çok daha büyük bir amaç için kişinin kendini feda etmesi olarak tanımlar. Kahramanın amacı belli bir bilinç düzeyine ulaşarak bir dönüşüm göstermek ve yaşamış olduğu bu dönüşümle geri dönerek yeni donanımlarını ve aldığı dersi öğretmektir. Campbell monomitin çekirdek birimi diye ayrılma-erginlenme-dönüş üçgenini çizer. "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler (X): burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanır (Y): kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (Z)" (Campbell, 2017, ss. 35-36).

Serüven, kahramanın yolculuğa çıkmasıyla başlar. Ardından, maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğüstü yardım, ilk eşiğin aşılması, balinanın karnı gibi aşamalarda zorluklar tek tek aşılarak ilk aşama tamamlanmış olur. İkinci aşamada kahraman, erginlenme denilen; sınavlar yolu, tanrıçayla karşılaşma, baştan çıkarıcı olarak kadın, babanın gönlünü alma, tanrılaştırma ve nihai ödül gidişatı içerisinde kendini öldürüp yeniden diriltme kısmını gerçekleştirir. Yolculuğun son kısmını ise dönüş aşaması oluşturur; dönüşün reddedilişi, büyüü kaçış, dışarıdan gelen kurtuluş, dönüş eşiğinin aşılması, iki dünyanın ustası, yaşama özgürlüğü isimli alt başlıklarla sıralanmıştır (Campbell, 2017).

Campbell'a göre yeryüzünde yaşayan ve varlığını sürdüren mitoslardaki bütün kahramanların izlediği yol aynı şekilde kendini gösterir. Kahraman herhangi bir şey

uğruna bir yola çıkar, o yolda çeşitli ve birbirinden zorlu güçlüklerle savaşır, bir şekilde hepsinin üstesinden gelir ve eskiden olduğundan belki daha farklı belki de daha güçlü, yani bir değişim dönüşüm yaşamış olarak geri döner. Campbell'ın açıklamasında kahraman hikâyesinin ana karakteridir. Hikâye de onun yolculuğa çıkmasıyla başlar.

### **Kaspar: Modern Kahramanın Erginliğe Ulaşması**

Mitolojik kahramanın izlediği yol, bazı modern oyunlarda belirgin farklılıklar gösterebilir. Handke'nin *Kaspar* oyunu, insanın en çıplak haliyle sunarak, bir *ideal insana* dönüştürme yolculuğudur. Bu yolculuk Kaspar'ı *insanlaştırırken* aslında bir nesneye dönüştürmektedir. Campbell, kahramanın kendi seçimleriyle ve kararlarıyla yolculuğunu sürdürmesinden bahseder fakat Handke'nin oyununa bakıldığında tam olarak bunu görmek mümkün değildir. Handke, oyunda insanları kendi gerçeklikleriyle yüzleştirmeyi amaçlamıştır. Yeni doğan bir bebeğin hareketle yürüme eylemi arasında ilişki kurmakta güçlük çekmesinde olduğu gibi, Kaspar da bu durumun farkındalığını yaşamamaktadır. Kaspar'ın bu ikelliğiyle insan kendi gerçeğiyle tekrar karşı karşıya getirilir.

*Kaspar* oyunu bir insanla nelerin mümkün olup olamayacağını gösterir. Oyun Kaspar'ın sahneye çıkıp, yeni doğmuş bir bebek gibi bedenini kontrol etmeyi öğrenmeye çalışmasıyla başlar. Bu öğrenme süreci dış etkenler ve yardımcı rollerle Kaspar'a adeta bir işkence biçiminde yansır. Dil, insanın varlığının vazgeçilmez bir parçası olduğundan Kaspar'ın konuşarak nasıl istenilen şeye dönüştürüldüğünü gösterir. Oyunun ön sözünde yapıtın adının *Dil İşkencesi* de olabileceği söylemiyle karşılaşırız, bu da oyunun ana temasının yazar tarafından net bir biçimde sunulmuş olduğunu gösterir (Handke, 2007, s. 11).

Kaspar'ın yaşadığı dil gerçekliği ona kendi sınırlarını çizdiren belirleyici rolü üstlenmiştir. Dilin kendi yapısı içerisindeki gerçekliği ve kendine özgü oluşumuyla ilgili Saffet Murat Tura şunları söylemektedir:

Dil kendine özgü bir alandır. Her cümle, her söz kendi bağlamı içinde bir anlama sahiptir... Dil hem kendi, hem de dış dünya karşısında mesafe alınmasını sağlayarak gerçeklik nosyonunun temelini atar. İnsan gerçekliği nasılsa öyle olan bir gerçeklik değil, dilin yapısının imkânları ve kuralları ile düşünülebilir bir gerçekliktir. (Tura, 1989, s. 99)

Oyunun konusuna ve içeriğine bakıldığında çok farklı düzlemlerde değerlendirilebilecek bir yapıya sahip olduğu görülür. Bunlardan başta gelenlerden bir tanesi tartışmasız dildir. Oyuna farklı bir açıdan bakacak olursak, toplumsal değerleri suflörlerin, bireyi de Kaspar'ın temsil ettiğini görürüz, buradan da birey toplum çatışması ve karşıtlığıyla karşılaşırız. Dilin ideolojik boyutu, düşünce-dil arasındaki etkileşim ve ilişki, dilin toplumsallaştırmadaki önemli rolü de tartışmasız oyunun temellerini oluşturan unsurlardır (Ekşioğlu Özden, 1996, s. 53).

Kaspar'a uygulanan dil işkencesinin amacı onu toplumun belirlediği kurallar çerçevesinde şekillendirmektir. Sahne önüne sanki işkencenin derecesini ölçen ve şiddetine göre tepki veren büyü bir göz yerleştirilir ve bu göz oyunun şiddetine göre yanıp söner. Oyun boyunca Kaspar'ı yönlendirmek için çeşitli teknolojik araçlardan belirli ama karışık sesler gelir. Handke (2007), Kaspar'ın dış görüntüsünün Frankenstein ya da King Kong'a benzediğiyle ilgili açıklamalar yapar. Sahne üzerinde anlamsız nesnelere yine anlamsız bir şekilde yerleştirilmiştir. Aksesuarlar ve dekor arasında, sanki farklı farklı oyunlardan gelmişçesine, büyük bir uyumsuzluk vardır (ss. 11-13).

Oyunda ses, ışık, maske gibi öğelere sıkça yer verildiği görülür. Kaspar'ın yüzünde kendisini donuk gösteren bir maske takılıdır. Kullanılan maskelerin çeşitliliği, canlıymış gibi bir etki yaratmaktadır. Handke'nin oyun tarifinden yola çıkılarak, reji tercihinine bağlı, oyunun başında şaşkın ve boş bir ifade taşıyan maske, Kaspar düzene ayak uydurduktan sonra hoşnut ifadeli bir maskeye dönüştürülebilir. Kullanılan sesler, keskin, rahatsız edici, robotik konuşmalar, ısıklık sesleri, dalga sesleri, kamyon sesleri, inlemeler, çığlıklar, ağlamalar, şarkı söyleme sesleri, miyavlamalar, çocuk sesleri gibi iç içe geçmiş çeşitli efektlerden oluşmaktadır. Sahne aydınlatmasında da ani kesilmeler, yanıp sönen ışıklar ve yer yer belirli bölgeleri aydınlatan spotlar mevcuttur. Bütün bu ses, ışık aksesuar karmaşası arasında anlamsal hiçbir bağ bulunmamaktadır. Hepsi sahneye sanki rastgele serpiştirilmiş gibi bir izlenim verir (Çamurdan, 1985).

Dil, *Kaspar* oyununda çok etkili bir manipülasyon aracı olarak kullanılmıştır. Eser Çamurdan, oyunda dilin ele alınış biçimi hakkında şunları söylemiştir: "Peter Handke, dünya yazınının genç ve ilginç adlarından biridir. Avusturyalı yazar, ilk kez 1968'de sahnelenen *Kaspar* adlı oyununda Dil'le bir hesaplaşmaya gider. Ve bir iletişim aracı olması gereken dilin aslında insanı kalıplaştıran, ona benliğini yitirten bir baskı aracı olduğunu gösterir" (Çamurdan, 1985). Oyunun giriş kısmında Kaspar'ın sürekli tekrar ettiği "Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak isterdim" (Handke, 2007, s. 25) cümlesi göze çarpar. Bu cümle onun farklı tonlamaları ve vurgularıyla bir kendini ifade ediş biçimi olan Kaspar'a ait tek cümledir ve yolculuk sırasında ona zorla kabul ettirilen kelime ve cümlelerin etkisiyle silinip gider. Handke'nin oyunun başında sürekli Kaspar'a yinelediği bu cümlenin, Campbell'ın *çağrının reddedilişi* aşamasına karşılık geldiği düşünülebilir. Kahraman bir oluşum uğruna yola çıkar fakat alışık olduğu hayatın içinden çıkmak istemez ve belki de bu cümlenin oyunda farklı şekillerde yinelenmesi Kaspar'ın oyundaki (sonraki direnişlerin seviyesi çok düşük olduğu için) gerçek anlamda ilk ve son direnişidir. Mitolojik kahramanın yolculuğunda da olduğu gibi Kaspar'da da çağrının reddedilişi aşaması kahramanın istediği şekilde ilerlemez:

Yerde aynı pozisyonda, bağdaş kurmuş vaziyette Kaspar cümleyi, şimdi neredeyse tüm olası söyleyiş biçimleriyle tekrar eder. Onu ısrarla söyler. Soru şekliyle söyler. Cümleyi hayret uyandırır tarzda söyler. Vurgulayarak söyler. Cümleyi sevinçle söyler. Cümleyi rahatlamış bir şekilde söyler. Duraklayarak söyler. Cümleyi kızgınlıkla ve sabırsızlıkla söyler. Cümleyi çok korkmuş bir şekilde söyler. Onu selam verir gibi, bir dua gibi, bir soruya bir cevapmış gibi, bir emir gibi, bir rica gibi söyler. Sonra, gerçi tek düze de olsa, cümleyi şarkı gibi söyler. Sonunda cümleyi bağırarak söyler. (Handke, 2007, s. 17)

Kaspar'ın cümleyi çeşitli şekillerde ve duygu durumlarında tekrar ettiği bölüme bakıldığında, bunun bir çırpınış olduğu düşünülebilir, belki de bir iletişim biçimi. Yazarın replikleri yazdığı sıralama incelendiğinde ise bu, rastgele bir yazım tarzı olabilecekken, anlamsal okumada Kaspar'da adeta bir yakarış, bir çırpınış ve belki de özünde kalma çabası görülür.

Cümlenin anlamına bakıldığında ise Kaspar'ın oyunun özünde olmak istediği şey aslında herkes gibi bir insan olma arayışıdır. Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak isteyen bir kişi aslında içinde yaşamak zorunda bırakıldığı durumun hiç olmamasını dileyerek bir nevi düz bir çizgi içerisinde yaşamış ve yaşam döngüsünü tamamlamış bir insan olmak istiyordur. Kaspar'ın cümlesi, kendi kararlarıyla hayatına yön verebilecek bir bilince ve özgür iradeye sahip bir insanın hayatına hükmettiği gibi, kendi hayatının iplerini elinde tutarak vakti geldiğinde de sonsuza kadar o ipleri salıverebilmek düşüncesiyle bilinç dışının ürettiği bir cümle olarak yorumlanabilir. Bu cümle bir kaçış cümlesidir:



Olduğu şeyden kaçış. Peki, insan kendinden kaçabilir mi? Kaspar'ın yaşadığı, kendinden kaçmak isteyen birinin yine kendi içinde kayboluşudur.

Oyunda Campbell'ın yolculuk aşamasında doğüstü yardım, akıl hocası ya da bilge kişi diye tanımlanan evredeki yardımcı roller devreye girer ve Kaspar'ı erginlenme aşamasına taşımak için alışılmadık bir yol izlerler. Doğüstü yardım diye tanımlanan aşamada Campbell, akıl hocası figürünün kahramanın karşılaştığı zorluklarla başa çıkarken yanında olan kişi olduğundan bahseder (Campbell, 2017, s. 70).

Tecimer (2005) akıl hocasını ve işlevini şu şekilde açıklamaktadır:

Kahramanın yolculuğu paradigmasında, akıl hocasının temel işlevi, kahramana bir şeyler katması, kahramanın kendi kendine beceremeyeceği bir ustalığı öğretmesi, bir özelliği sunmasıdır. Kahraman, akıl hocasıyla karşılaşınca; güven, sezgi, bilgi, öğüt, eğitim gibi kazançlar elde eder; kimi zaman korkularını yenmek için büyülmü armağanlara da kavuşabilir, böylece onu bekleyen serüven eşiğiyle yüzleşebilecektir. (ss. 147-148)

Tecimer'in akıl hocası tanımından yola çıkılırsa, Campbell'ın çizmeye çalıştığı yaşlı bilge figürü kahramanı erginlenmeye taşıyacak bir destek mekanizması gibi gösterilmiştir. Fakat Kaspar'da bu destek figürünü, bir insanın toplumun kurallarına ve beklentilerine göre şekillendirmeye çalışan araçlar olarak yorumlayabiliriz. Oyunda Kaspar'dan sonra sahneye yüzlerinde Kaspar'ınkiyle aynı maskeler taşıyan, Handke'nin küçük Kasparcıklar olarak tasvir ettiği, oyundaki anlamı net olmamakla birlikte Kaspar'ın benliğinin parçaları olarak yorumlanabilecek figürler çıkar. Bunların yanı sıra bir de sürekli direktifler yağdırarak Kaspar'ı dil işkencesine maruz bırakan suflörler vardır. Bu figürler Kaspar'ın yolculuğundaki akıl hocalarıdır.

Akıl hocasının mitolojik kahramanın yolculuğundaki işlevine bakıldığında tamamen kahramanı destekleyici bir figür görünürken, *Kaspar* oyunundaki akıl hocaları Handke'nin Frankenstein Canavarı ya da King Kong diye betimlediği Kaspar'ı, adeta bir kukla gibi parmaklarında oynatmaktadırlar (Handke, 2007, s. 11). Bu yardımcı güçlerin Kaspar'a verdikleri cümlelerle Kaspar gerçek benliğini yitirerek toplumun yaratmaya çalıştığı örnek insan modeline dönüşmeye başlar. Suflörler Kaspar'ın sahip olduğu cümleyi ona unutturmak için durmadan kendi yönlendirme sesleriyle, önce onda kafa karışıklığı yaratmaya çabalarlar. Kaspar'ın itaat ettiği ölçüde ses tonu artar ya da azalır. Sonunda Kaspar artık onların yönlendirmelerinin altına girmeye başladığında hareketleri de bu doğrultuda şekillenir ve belirli bir süre sonra, onu şekillendiren yardımcı güçlerin hiçbirine ihtiyacı kalmaz. Çünkü artık Kaspar onlar olmadan da onlara dönüşmüştür. Yani burada görülen akıl hocası figürü, Campbell'ın tarif ettiği akıl hocasıyla kıyaslandığı zaman işlevi konusunda tam bir tezatlık içerisindedir. *Kaspar* oyununda akıl hocası artık yolculuk sırasında güvenilmeyecek bir figüre dönüşmüştür. Bu güvenilmez akıl hocaları eşliğinde aşılması gereken bir ilk eşik Kaspar'ı beklemektedir.

Mitolojik kahramanın yolculuğundaki ilk eşiğin aşılması durumu *Kaspar* oyununda arandığı zaman net bir geçişle karşılaşılmaz. "Serüven eşiğinin mutlaka gözle görülür bir engel olması zorunlu değildir. Düşünsel durumlar, psikolojik olgular, ulaşılan bir bilinç durumu da serüven eşiği işlevini üstlenebilir" (Tecimer, 2005, s. 154). *Kaspar*'daki eşik, konuşma yetisini keşfettikten sonra, konuşma eyleminin ve dilin her şeyin üstünde, bütün hislerin anlamını tamamlayan bir oluşum olduğunu fark etmeye zorlanmasıyla başlar:

Konuşabildiğimden beri düzenli olarak kalkabiliyorum; ama konuşabildiğimden beri düşmek ilk defa acı veriyor; acı verme üzerine konuşabildiğimi farketmişimden beri düşme hiç ama hiç acı vermiyor; düşmekten utanılacağımı bildiğimden beri acım hiç dinmiyor: sonra zihinde soru oluşturmayan her nesne bir düzenli nesnedir: Düzenli

bir nesne, kısa, basit bir cümleye her şeyin aydınlatıldığı şeydir: düzenli bir nesne için sadece üç cümlelik bir cümleye ihtiyacın var: kendisinden henüz bir öykü anlatmak zorunda olmayacağın her nesne düzenlidir: Düzenli bir nesne için bir cümleye bile ihtiyacın yoktur: düzenli bir nesne için cümle yeterlidir. (...) Senin öykünün diğer hiçbir öykülerden bir farkı olmadığına düzendesin demektir; hiçbir cümle sende artık bir çelişki uyandırmıyorsa düzendesin demektir. Kendini artık hiçbir cümlelerin arkasına saklamamalısın (Handke, 2007, ss. 34-35).

Dil, oyunun üstüne kurulu olduğu araçtır. Handke, dilin neredeyse insanın varlığı kadar önemli olduğunu, dil aracılığıyla Kaspar'ın benliğini dönüştürerek vermiştir. Dilin insan dönüşümü üstündeki önemi ve oynadığı rol için Foucault şunları söylemektedir:

... Esasta, dünyadaki herkes rasyonel olsaydı dahi, salt birbiriyle çarpışan bir avuç dolusu kelimenin mucizevi püskürüşüyle, göstergelerimizin ve kelimelerimizin dünyasını, dilimizi tersyüz etme; en aşına olunan anlamları bulandırma ve dünyayı baş aşağı çevirme imkânı her daim orada dururdu. (Foucault, 2015, s. 25)

Handke, Kaspar'a dilin tüm hayatın olması gerekenlerinin bir ifade biçimi, bir anlamlandırması olduğu vurgusu yaptırarak onu insanlaştırma yolunda dil işkencesine maruz bırakır. Kaspar, yazarın bu zorlamasına boyun eğerek ilk eşiği aşmış olur. Fakat ilk eşiğin aşılması onun öz benliğini yitirmesi yolunda atılan ilk adımdır. Erginlenmeye geçiş sürecinde nasıl ki kahraman önce ölüp sonra başka bir kişi olarak doğmak zorundadır, Kaspar da erginlenme yoluna ilk adımını bu şekilde atar. Kaspar'daki erginlenme ile mitolojik kahramanın yolculuğundaki erginlenme biçimleri arasında belirgin farklılıklar görürüz. Tecimer (2005), erginlenme aşamasının gelişimini şu şekilde yorumlamaktadır:

Öykünün doruk noktasını oluşturan, kahramanın en büyük sınavı vereceği süreç olan ateşten gömlek aşamasının ayırt edici özelliği, simgesel ölümü ve yeniden doğumu, bu sayede elde edilen değişimi gözler önüne sermesidir. Kahraman, eski benliğinin yok oluşunu, ölümünü temsil eden büyük bir travma geçirmelidir. İdealin yitirilmesi, görevin başarısız olması, romantik ilişkinin sona ermesi, eve geri dönüş olasılığının ortadan kalkması, akıl hocasının yok olması, büyük bir korkunun yaşanması ölümü simgeleyen olaylardır. (s. 169)

Handke, oyunda insanlıktan uzak ilkel bir canlının dil bağlamında toplumsallaşarak uyumlu hale gelme aşamalarını ve *örnek insan* modelini gözler önüne sererek insanlara ayna tutar. Bu oyundaki kahraman ise mitolojik kahramanın aksine oyunun başında bir bilinç durumuyla hareket etmez fakat zorlamalar ve itici güçlerle o bilinç kısılcacının içine doğru sürüklenir. Erginlenme ise tam da bu noktada mitolojik kahramanın yaşadığı erginlenme süreciyle farklılıklar göstermeye başlar.

Erginlenme için bir ölüm ve yeniden doğuş gereklidir. Mitolojik kahramanın yolculuğunda yolun bütün zorluklarına rağmen kahramanın karşısına çıkan dostları ve yardımcıları sayesinde bir şekilde bütün zorlukların üstesinden gelebileceğini gösterir. Çünkü kahraman, olayın başından itibaren çağrıya cevap vermiş, eşiği aşmış, balinanın karnından çıkmayı başarmış kişidir. Bütün korkularını cesarete dönüştürmüştür ve artık bu saatten sonra karşılaşacağı sınav ne kadar zorlu olursa olsun, üstesinden gelemeyeceği bir şey yoktur. Ölüm olayını balinanın karnında yenerek yeniden doğumuyla gücüne güç katar. Kahraman sonunda en dip noktaya iner, ölümle yaşam arasında yürüyeceği çizginin en belirgin noktası burasıdır. Kahramanın yeniden kendisini var edebilmesinin yolu ölümle yüzleşmektir. Bu aşamada kahraman sadece kendi ölümü değil, bazen en yakın dostlarının ölümüne şahit olur bazense bu ölüme kendisi sebep olur (Tecimer, 2005, ss. 167-168).

Kaspar'ın yolculuğunda erginlenme aşaması mitolojik kahramanınki ile farklılıklar gösterse de *Kaspar* oyununda erginlenme olarak tabir edilebilecek nokta Kaspar'ın oyunun

ortalarında artık dış etkenlerin yönlendirmelerine gerek duymadan kafasına yerleştirilen cümleleri, ideal insan kalıplarını kendi kendine devam ettirmesidir. Bu noktada artık Kaspar'ın kendi benliğine ait bir şey kalmamıştır. Campbell kahramana erginlenme sırasında ateşten bir gömlek giydirir. Kahraman ya bu gömleği giyip erginlenmeyi başaracak ya da kendisini hiç var edemeyecektir. Handke (2007) ise Kaspar'ı toplumun istediği şekle dönüştürerek bir şekilde erginlenmeyi oluşturmaya çalışmıştır:

Sağlıklı ve güçlüyüm. Dürüst ve alçak gönüllüyüm. Sorumluluk sahibiyim. Çalışkan, ürkek ve alçak gönüllüyüm. Her zaman dost canlısıyım. Büyük beklentilerim olmaz. Doğal ve şanslı bir yapım var. Herkes tarafından sevilirim. Her şeyle baş edebilirim. Herkes için yardıma hazırım. Düzen ve temizlik için hiçbir uyarı almadım. Bilgi durumum ortalamanın üzerindedir. Bana verilen görevleri büyük bir memnuniyetle yaparım. Herkes benim hakkımda dilediği bilgiyi verebilir. Barışsever ve namusluyum. En küçük şeylerden hemen büyük gürültüler koparanlardan değilim. Sessizim, görev bilincine sahibim, kavrayış yeteneğine sahibim. İyi olan her şeye karşı coşkulu bir yapım var. İlerleme kaydetmek istiyorum. Öğrenmek istiyorum. İnsanlara faydam olsun istiyorum. Uzunluk, en ve yükseklik üzerine bilgim vardır. Söz konusu olan şeyin ne olduğunu biliyorum. Nesnelere duyarlı davranıyorum. Artık her şeye alıştım. Daha iyiceğim. Şimdi iyiyim. Ölümüne gidebilirim. Kafam karışık değil. Sonunda yalnız bırakılabilirim. İyi tarafımı öne çıkarmak isterim. Kimseyi suçlamam. Çok gülerim. Her şeyle uyum sağlayabilirim. Fevkalade özelliklerim yok. Gülerken ağzımı çok açmam, sol gözaltımda bir yara izim yoktur. Başkaları için tehlikeli biri değilim. (s. 71)

Kaspar'ın artık erginlenme aşamasına girecek olması istenilen şeye dönüşmeye başlaması, önce kendine ait cümlesinin yitirilmesi, sonrasında dış etkenler tarafından dönüştürme aşaması, ardından da farklı bir gücün baskısı olmaksızın *ideal birey* kalıbının içerisine sürüklenme aşamalarıyla devam eder. Erginlenmenin bir bilinç durumuyla gerçekleşeceğini savunan Campbell'ın karşısında Kaspar'ın yaşamak zorunda bırakıldığı erginlenmenin gerçekliğini sorgulamak gerekir.

Mitolojik kahramanın erginlenme bölümünün doruk noktasında karşılaşacağı *yaratık* modern kahramanın karşılaşacağı *şey* ya da *şeylerle* benzerlik göstermeyebilir. Mitolojik kahraman bazen tesadüf eseri, bazen farkında olarak maceraya çağrılır, kendi doğal hayatından memnun olduğu için çağrıyı reddeder fakat maceranın içine girene kadar işaretler gelmeye devam eder. Dışarıdan alacağı doğaüstü yardımla birlikte ilk eşiği aşar (eşik bekçisini yener) ve bir ölüm yeniden dirilme halini yaşayarak erginlenme yolunda ilerler. Handke'nin oyunundaki modern kahraman Kaspar'a bakıldığında ise öncelikle, mitolojik kahramanın sahip olduğu aklıyla karar verebilme yetisinden mahrum olduğu görülür. Kahramanı kahraman yapan bu bilinç durumu ve karar mekanizması yolculuğun en önemli başlangıç noktası olmalıdır. Kaspar ise oyunun başında bu bilinçli karar verme durumunda değildir ve oyundaki yolculuk onun bilinç durumuna geçerek ideal insan olma yolculuğuna dönüşmüştür. Kaspar'ın, mitolojik kahramanlarda olduğu gibi dünyayı kurtarmak gibi bir durumu söz konusu değildir. Onun için dünyayı kurtarma, kendini var edebilmesiyle eş değerdir.

Kaspar'a oyunda bir kukla, kolları, bacakları, kafası kopmuş ve tamir edilmeyi bekleyen bir oyuncak gözüyle bakılabilir. Onu şekillendirmek için sahne dış etkenlerle donatılmıştır. Bu dış etkenler onu şekillendirmek için programlanmış dış sesler, suflörler ve küçük Kasparlardan oluşur (Handke, 2007, s. 11). Bu kadar dış etken karşısında Kaspar modern zamanların egemen dilinin karşısında yolculuğunu benliğini yitirmeden tamamlayamamıştır. Kaspar oyunun içinde tam kendisine ait cümleler oluşturur ve bu cümleleri tekrar etmeye başlar ki suflörlerin saldırısıyla yakalamaya çalıştığı benlik tekrar elinden kayıp gider.

Ben iken bendim. Ben olduğumda benim. Olursam olacağım. Olacaksam oldum. Olmuş olmama rağmen olacağım. Olacağıma rağmen oldum. Ben oldukça, bendim. Ne kadar olmuş olduysam, olmuşum. Olduğum esnada olmuşum. Olmuş olduğum esnada, olacağım. Olacağım esnada, olmuşum. Olmuş olduğum esnada olmak suretiyle oldum. Olduğumdan dolayı olmuşum. Olmuş olduğumdan dolayı oldum. Olmadan olmuş oldum. Olmuş olmadan olmuş olacağım. Olmam için olmuş oldum. Olmuş olduğumdan dolayı olmuş oldum. Olmuş olmamdan önce olmuş olmuşum. Olmuş olmamdan önce oluyorum. (Handke, 2007, s. 59)

Kaspar'ın oyunun başında kendisine ait olan cümlesinden sonra yine yarıda kalan bir *olmak* çırpınışı burada görülür. Bu cümlelerin hiçbiri Kaspar'a dış etkenler tarafından öğretilmemiştir. Bu, Kaspar'ın erginlenme sürecinin tamamlandığının bir göstergesidir demek yanlış olmayacaktır.

### Sonuç

Çalışma içinde yapılan inceleme ve değerlendirmeler sonucunda mitolojik kahramanın yolculuğu ile modern kahramanın yolculuğu arasında belirgin farklar olduğu bulgulanmıştır. Modern kahraman bazı aşamalarda Campbell'in çizmiş olduğu mitolojik kahramanın yolculuğunu kesintisiz takip edememektedir. Yolda, bazı noktalarda kesişmeler yaşasa da ayrımlara düştüğü ve tıkanıp birçok nokta vardır.

65 kısa bölümden oluşan oyunun hemen her sahnesinde karşılaşılan Kaspar ile aynı maskeyi giyen Kasparcıklar, oyunun başında Kaspar'ı rahatsız ederek, işkence yaparak yönlendirmeye çalışan figürlerdir. Fakat oyunun ortalarında ve sonlarına doğru bu figürlerin Kaspar'ın yolculuk sırasında karşılaşıacağı ve aşması gereken engeller olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Oyunun başından sonuna kadar hem suflörlerin hem de zaman zaman küçük Kasparcıkların akıl hocası rolüne büründüğü görülür. Mitolojik kahraman sınavlar yolunda karşılaştığı engelleri aşip yaratıkları yenerek dönüş yoluna ilerler. Fakat *Kaspar* oyununda, başlangıçta akıl hocası, ilerleyen kısımlarda ise kendisine işkence eden, korkutan ve kafasını bulandıran figürler olarak görülebilecek küçük Kasparların oyunun sonuna kadar hep yapmakta oldukları şeyin sürekliliğini görürüz. Buradan da canavarı yenerek sahip olduğu iksirle dünyayı kurtaran mitolojik kahramanın yolculuğunun, modern kahraman üstündeki değerlendirmesinde, gerek zamanın getirileriyle gerekse farklı koşullardan dolayı başkalaştığı görülür.

Campbell'in kahramanın erginlenme evresi olarak ifade ettiği, yolculuğun doruk noktası olan, hatta her aşamanın aslında kendi içerisinde bir erginlenme, bir oluşum olarak değerlendirilebileceği aşama Kaspar'ın ölüp yeniden dirilememe evresini, varoluşun reddini kapsar. Çünkü yeniden doğabilmek için kahramanın kendi içerisinde bir mücadeleye ihtiyacı vardır ve bu mücadele duygusu da ancak bilinçle kendini var edebilir. Modern kahramanda ise bu bilinç durumunun varlığını, Kaspar'ın kendi kendine söylediği sözlerde buluruz. Modern kahraman Kaspar'a ait olan tek cümle onun erginlenme aşamasının en önemli belirleyicidir.

Kaspar, oyun boyunca dış etkenlerin oyuncağı konumundadır ve onların yönlendirmeleriyle şekil alır. Bu durumda da oyunun sonunda Kaspar'ın erginlenme aşamasında ulaştığı başarının aslında gerçek bir başarı mı yoksa dış etkenlerin oyuncak bebeklerini şekillendirmedeki başarıları mı olduğu düşünülebilir. Fakat çalışma boyunca yapılan incelemeler sonucunda, Kaspar'ın erginlenme aşamasını tamamladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu erginlenme her ne kadar mitolojik kahramanın bireysel erginlenmesi gibi olmasa da, Kaspar'ın toplumsallaşmayla, dil eşliğini aşmasıyla ve dış bileşenlerle verdiği mücadelelerin bir sonucudur.

Martin Heidegger'e göre, varlığı açıklamak ve varlığı var etme çabası ancak dille mümkündür. Dilin ilk akla gelen, iletişim için insanlar tarafından kullanılan bir araç olma durumunun yanı sıra, Heidegger dile daha derinlemesine bir bakış açısı getirmiştir: "Dil, içinde konaklama yoluyla var olduğu Varlığın evidir, bunun içinde insan Varlığın hakikatine bekçilik yaparak ona ait olur" (akt. Wei, 2013 s. 163). Kaspar da yeni doğmuş bir bebek gibi önce dinler, özümser, hisseder ve sonrasında konuşmaya başlar. Fakat sorun tam da bu noktada çıkar, Kaspar dayatmayla ve belirli bir kalıba sokulacak biçimde şekillendirilir; bu yüzden de dil, ona benliğini yitirten bir baskı aracına dönüşür. Kaspar etken bir kahramandan ziyade, edilgen bir formda oyunu tamamlar. Mitolojik kahramanda olması gereken en önemli özellik denilebilecek *bilinç* durumundan uzak, dayatmaların boyunduruğu altında oldurulmak istenen *ideal insana* dönüştürülür.

#### Kaynakça

- Campbell, J. (2017). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. İthaki Yayınları.
- Çamurdan, E. (2019, Aralık 19). *Bir oyun: Kaspar*. Eser Çamurdan. <http://www.esencamurdan.com/makale-detay/bir-oyun:-kaspar/17>
- Ekşioğlu Özden, S. (1996). *Çağdaş tiyatrodaki baskı ögesi olarak dil* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Ezici, T. (2015). Modern ve modern sonrası metinlerde şiddetin tiyatral ifadesi. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, (25), 19-37.
- Foucault M. (2015). *Language, madness, and desire: On literature*. University of Minnesota Press.
- Handke, P. (2007). *Kaspar*. De Ki Basım Yayım.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema modern mitoloji*. Plan B Yayınları.
- Tura, S. M. (1989). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. Ayrıntı Yayınevi.
- Ünal, D. Ç. (1998). Über Peter Handkes literatūrauffassung. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14, 107- 117.
- Wei, Z. (2013). "Ortak" bir dile doğru yolda olmak mı? Heidegger'in Japon bir ziyaretçi ile diyalogu. (Çev. M. Bal). *Kayı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (21), 159-175.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat: Sinema, edebiyat, tiyatro, tasarım*. Algi Yayınları.



## Etkileşimli Belgesellerde Kullanıcı Deneyimi ve Gerçeklik Algısı

Umut B. Tasa Yurtsever<sup>1</sup>  
Ekin Taneri<sup>2</sup>

### Öz

Ayrı bir tür olarak ortaya çıkışından beri özünü gerçeklik arayışından alan belgesel, dijitalleşmeyle birlikte yeni alanlarda varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Konusunu ve içeriğini gerçek olaylara dayandırarak, kurgusal filmlere göre hakikate daha yakın durma iddiasındaki belgesel filmler, çoğunlukla toplumsal ve çevresel konularda politik bir duruş sergileyen bir tavra sahip olmuştur. Yeni medya teknolojilerinin varlığı ile birlikte yeni bir belgesel formu olan etkileşimli belgeseller ortaya çıkmış, bu belgesellerin ortaya çıkışı izleyicinin konumunu değiştirmiştir. Katılımcı, çoğulcu, çok sesli belgesel filmler seyirciyle buluşma şansı yakalamıştır. Yapılan bu çalışmada etkileşimli belgesellerin tanımı ve sınıflandırılmaları akabinde, kullanıcı deneyimi tasarımı perspektifinden yola çıkılarak, izleyiciden kullanıcıya dönüşüm ve filmin gerçekliğinin inşasında kullanıcının rolü ve deneyimi tartışılmıştır. MIT Open Documentary Lab'ın çatısı altında bulunan, konusunu toplumsal meselelerden alan, teknoloji seçimi, arayüz ve etkileşim tasarımı açılarından farklı yaklaşımları olan yedi adet belgesel bu çerçevede analiz edilmiş, izleyicinin kullanıcı konumuna evrilme süreci ile etkileşimi etkileyen faktörlerin belgeselin gerçeklik olgusunu nasıl etkilediği tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Etkileşimli Belgesel, Gerçeklik, İnteraktif Medya, Kullanıcı Deneyimi Tasarımı

## User Experience and Aspect of Reality in Interactive Documentaries

### Abstract

Documentaries have been related with the seek of reality since it is defined as a distinct narration category. Dealing with subjects and contents that are based on real events, and thus claiming to stay closer to the truth in comparison to fiction films, documentaries have had a more political stance towards issues regarding social and ecological problems and discriminations. With the advent of digital media technologies, interactive documentary has come to existence as a new form documentary. Under the category of interactive documentary, participatory and pluralist films have had the chance to meet the audience. This study focuses on the definition and classification of interactive documentaries, the transformation of the spectator into user and the role and experience of the user with respect to the perception of reality. A selection of documentaries from MIT Open Documentary Lab, which are all on social issues but utilize technology and interaction

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi İnteraktif Medya Tasarımı Anabilim Dalı, ORCID NO: 0000-0003-0754-8012, utasa@yildiz.edu.tr.

<sup>2</sup> Yüksek Lisans, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-7076-3690, ekintaneri91@gmail.com.

design differently, have been analyzed. Through the analysis of these films, we present a discussion on the transformation from audience to user, and how different qualities of documentaries might affect the perception of reality.

**Keywords:** Interactive Documentary, Reality, Interactive Media, User Experience Design

### **Belgesel ve Dijitalleşme**

Belgesel sinema, ayakları üzerinde durduğu günden beri gerçeğin peşinden koşan bir tür olarak kurgusal filmlerden ayrılmıştır. Lumiere Kardeşlerin ilk gösterdikleri sahneden, ilk belgesel film olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook*'una, İngiliz Belgesel Sinema Hareketinin en kıymetli filmlerinden *Drifters*'a, sinemaya pek çok tekniği kazandıran Vertov'un *Kameralı Adam*'ına, II. Dünya Savaşı döneminde çekilen propaganda filmlerine, Yeni Gerçeklik dalgası içinde çekilen filmlere varıncaya dek, belgesel sinema tarihinde çekilen bütün filmler hakikati aramak amacıyla yola çıkmıştır. 1984 yılında toplanan Dünya Belgesel Birliği'nin tanımına göre "Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir" (Mutlu, 1991, s. 151).

Belgesel filmlerin tarihsel süreci boyunca gerçeği hangi biçimde yansıttıkları üzerine tartışmalar sürmüştür. Belgesellerin hayatın içinde geçen olayları, yaşananları hiç değiştirmeden seyirciye yansıttığı savı, hayatın içinden yaşananların insanlara yansımalarının gerçek olduğunun kabulü varsayımına dayanmaktadır. Ne var ki belgesel film gerçeği değil, göze görülene dair bir form aktarmaktadır (Parkan, 1997, s. 169).

Asırlık tarihi boyunca belgesel filmlerin çekim teknikleri, kullanılan ekipmanlar, türleri, sınıflandırılmaları, toplum üzerinde yarattığı etki ve gerçeklikle ilişkisi ve bunun etrafındaki tartışmalar bağlamında dinamik bir biçimde evrilmiştir. Belgeseller ilk başta sinema perdesinden televizyona, sonra da internet ortamına taşınmıştır. Dijital çağ belgesel film yapımcıları için yeni alanlar açmış, dijital kodlamanın ve Web 2.0'nın geliştirilmesi ile web belgeselleri ortaya çıkmaya başlamış, internet üzerinden dolaşıma sokulan filmler pek çok insan tarafından izlenebilir hale gelmiştir. Dijital çağ bununla da yetinmeyip, sanal gerçeklik gibi farklı teknolojileri aracılığıyla da belgesel için yeni formlar yaratmıştır.

YouTube ve Vimeo gibi platformların varlığından önce pek çok bürokratik işlem yapmak zorunda olan, çoğu filmi bu onay mekanizmalarında takılıp izleyici ile buluşamayan veya geç buluşan belgeselciler, artık pek çok farklı gruptan seyirciye filmlerini istedikleri platformdan (uydu, internet, kablo vb.) doğrudan ulaştırabilme olanağına sahiptir. Filmlere erişimin merkezi kanallardan değil izleyicinin talebine bağlı (İng. *on-demand*) gerçekleşmesiyle daha seçkin bir izleyici grubu çıkmıştır. Televizyon döneminde, konularını günlük hayattan almaya başlayan belgeseller, dijitalleşmeyle birlikte eski politik dillerine geri dönmüşler ve yeni bir meydan okuyuş görevini üstlenmişlerdir. Belgesellere kolay ulaşılabilir olması da filmlerin demokratik tavrını desteklemektedir. Dijital teknolojiler, sadece izleyicilere erişim mecrası açısından değil, belgeselin üretim araçlarını da dönüştürerek genç sinemacıların önünü açmıştır. Film yapma maliyetleri ucuzlamış ve düşük bütçeli filmler yapılmaya başlanmıştır. Yapım kanalları değişmeye başlamış ve pek çok farklı sanatçı belgesel film yapma şansı elde etmiştir.

Ancak, belgesellerdeki en büyük değişim onların yapım, gösterim ve dağıtım araçları değildir. Teknoloji devrimi ile toplum hayatının bir parçası haline gelen internet üzerinden

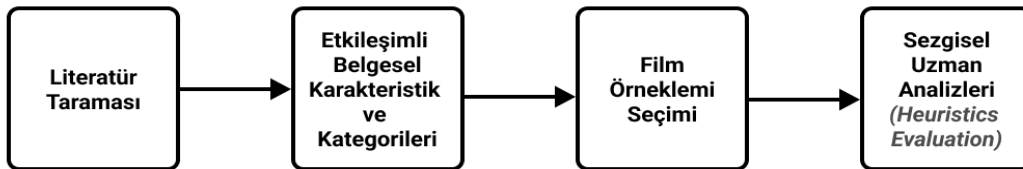
izlenen belgesel filmlerin bir kısmı dijitalleşerek bu mecralar üzerinden izlemeye açılmakla beraber doğrusal yapılarını korurken, yeni ortaya çıkan dijital belgesellerin bir kısmı, geleneksel belgeselin doğrusal özelliklerini yıkmaktadır. Yeni bir form olarak ortaya çıkan ve internet belgeselleri (*web-doc*), interaktif belgeseller (*i-doc*), doğrusal olmayan belgeseller gibi farklı şekillerde adlandırılan bu yeni türün doğrusal belgesellerle arasındaki en büyük fark, izleyici ile film arasındaki ilişkiyi değiştirmesi, etkileşimli kılmasıdır.

Belgesel filmlerin gerçeklik ile olan ilişkisinde ise, *kullanıcı deneyiminin* işin içine girmesiyle birlikte farklı bir tartışma başlamıştır. Elbette belgeselin, dijital teknolojiden önce de, *hakikati* aktarması felsefi olarak mümkün değildir. Her ne kadar, kurgusal filmlerden farklı olarak belgesel filmde aktarılan mekânlar, kişiler, olaylar, hayal ürünü anlamında bir kurgu ürünü olmasa dahi, yine de bir kurgu, *gerçeklik kurgusu* söz konusudur. Filmde aktarılanlar *hakikatin* aynası değil, yönetmenin kendi perspektifindeki belirli bir gerçekliğe dair olan yaratıcı kurgusudur; bu sebeple nesnelliği tartışmalıdır. Bununla birlikte, etkileşimli belgesellerde, belirli bir gerçeklik kurgusunu tek yönlü olarak izleyiciye aktarmaktan çıkıp, karar alma ve kurgudaki kontrol mekanizmalarını izleyici/kullanıcı ile paylaşma olanağı doğuran yeni teknolojiler söz konusu olduğunda, şunları sorabiliriz: Yönetmenlerin gerçekliğinden kullanıcıların gerçekliğine nasıl bir değişim yaşanmıştır? Gerçeklik ne kadar kişisel odakta kalmış, ne kadar kolektif bir açılım sağlamıştır?

### Etkileşimli Belgesellere Tasarım Odaklı Bir Yaklaşım

Literatüre baktığımızda, bilhassa 2010'lu yıllar itibariyle Web 2.0 teknolojisinin web deneyimini iki yönlü değiştirmesinden beridir, etkileşimli belgeseller üzerine çalışmaların artmakta olduğunu görmekteyiz. Ne var ki, bilhassa arayüz tasarımı ve kullanıcı deneyimi açısından interaktif belgeseller hala araştırmaya açık bir alandır.

Bu çalışmada öncelikle, etkileşimli belgesellerin karakteristikleri ve kategorilerine dair mevcut çalışmalar üzerine bir literatür taraması yapılarak, kullanıcı deneyimi açısından farklılaşan unsurlar, sonraki bölümde açıklanmak üzere Tablo 1'de özetlenmiştir. Bu unsurlar aynı zamanda, film analizleri aşamasında tasarım bulgularıcıları (İng. *design heuristics*) olarak kullanılarak, izlenen filmin inandırıcılığına yaptıkları katkı açısından araştırmacılar tarafından, sezgisel değerlendirme (İng. *heuristics evaluation*) yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bu yöntem, tasarım uzmanlarının, listelenen biz dizi bulgularıcılarından, belli bir veya bir grup etkileşim tasarımına dair, nitel bir değerlendirme yapmasına dayanan ve insan-bilgisayar etkileşimi tasarımı alanına özgü bir araştırma yöntemidir. Çoğunlukla, Nielsen'in (1994) kullanılabilirlik ölçeği üzerinden değerlendirme yapılmakla birlikte, farklı projelere göre farklı kriterlerin ve farklı hedeflerin ortaya konması ihtiyacı, yöntemi uyarlanabilir kılmıştır (Hermawati ve Lawson, 2016).



Görsel 1. Araştırma süreci

Film örnekleme seçiminde kapsam olarak, bilhassa insan hakları alanına dair ve toplumsal konuları ele alan belgesellerde gerçeklik ve inandırıcılık önemli bir nokta olduğu için, alanda öncü bir kurum olan MIT Open Documentary Lab'ın çatısı altında bulunan ve çeşitli

festivallerde gösterilen, konusu insan hakları ihlalleri, geçmişle yüzleşme, savaş, göç, çatışma, alternatif tarih anlatımı gibi toplumsal meselelere dayanan ve 2000-2020 yılları arasında yayınlanmış yetmişden fazla film incelenerek, içlerinden yedi adet film bu çalışma kapsamında örneklem olarak seçilmiştir. Oyun formuna yaklaşan ve *docu-games* olarak sınıflandırılan belgesellerdeki kullanıcı deneyimi, oyunlardaki kullanılabilirlik ve kullanıcı deneyimi genel arayüz tasarımı prensiplerinden farklılaştığından, bu araştırma kapsamına alınmamıştır.

**Tablo 1.** Literatürdeki etkileşimli belgesel karakteristikleri ve kategorileri üzerine derleme

Etkileşim Karakteristikleri	Literatürdeki Kategoriler			
	Etkileşim Modu (Gaudenzi, 2013)	Kullanıcı rolleri (Galloway vd., 2007)	Anlatı yapısı (Nash, 2012)	Etkileşim düzeyi (Gaudenzi, 2013)
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Doğrusalsızlık</li> <li>- Çoklu Gerçeklik</li> <li>- Paylaşılan Müelleflik</li> <li>- Açık-uçlu Veri tabanı Yapısı</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Etkileşimli (Oynatıcı)</li> <li>- Hipermetin (Kaşif)</li> <li>- Deneysel (Paydaş ve Kaşif)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pasif</li> <li>- Aktif</li> <li>- Sürükleyici</li> <li>- Genişlemeci</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Baskın anlatı</li> <li>- Mikro anlatılar</li> <li>- Kolektif / çoklu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Yarı kapalı</li> <li>- Yarı açık</li> <li>- Açık</li> </ul>

Bu yedi belgeselin seçiminde, ayrıca şu iki kriter belirleyici olmuştur:

- Tablo 1’de derlenen etkileşim karakteristikleri ve kategorilerinin, her birini taşıyan ve taşımayan en az bir film seçilmesi. Pasif uyarlamalı kategoride gerçek bir kullanıcı etkinliği bulunmadığı için, sadece bu madde elenmiştir.
- Karşılaştırmalı teknoloji ve platform kullanımı. Literatürde yayınlanmış olan interaktif belgesellere baktığımızda, hem prodüksiyon hem de izlenme açısından erişilebilir teknoloji olması sebebiyle ağırlıklı olarak web üzerinden yayınlanan belgeseller karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple farklı özellikler sergileyen beş adet web belgeseli ile, hem prodüksiyon hem de sunum açısından teknolojik olarak daha maliyetli ve dolayısıyla daha az sayıda bulunabilen sanal gerçeklik belgesellerinden, biri mekân tasarımı içeren diğeri ise içermeyen (iki farklı platform üzerindeki) iki örnek seçilmiştir.

### Etkileşimli Belgesellerin Karakteristikleri

Belgesellerin anlatı yapısında oluşan farklar sebebiyle, belgeselcilik dijital medya ile buluştuğundan beri, yeni medya belgeselleri, doğrusal olmayan belgeseller, ağ belgeselleri, interaktif/etkileşimli belgeseller, multimedya belgeselleri, *i-doc*, *webdoc* vb. gibi farklı isimlerle etiketlenen bir dizi yeni form karşımıza çıkmaktadır. Bu formların kimi birbirini kapsamakta, kimileri arasında nüanslar bulunmaktadır. Bu çalışmada etkileşim/interaktivite kavramına odaklanılarak, etkileşimli belgesel janrı esas alınacak olmakla birlikte, literatüre yapılan referanslarda özgün kaynaktaki başlıklar tercih edilmiştir.

Dijital teknolojiyle çekilen ve dijital medya üzerinden dağıtımını yapılan filmlerin önemli bir kısmı doğrusal formula üretilen dijital belgeseller olmakla birlikte, bu yapıtlar interaktif bir özelliğe sahip değildir (Gaudenzi, 2013). Literatürde yeni medya belgeselleri başlığı altında üretilen yeni belgesel formlarını, kullanılan teknoloji ve medya odaklı

değerlendiren yaklaşımlar olmakla beraber, geleneksel belgeseller ile yeni medya belgeselleri arasındaki esas farklılığın teknoloji kullanımı değil, doğrusal anlatımdan interaktif çizgiye geçiş olduğu görüşü önem kazanmaktadır (Kim ve Kim, 2014, ss. 119-123). Kurgusal olmayan bir hikâyeyi belgelemek amacıyla yeni medya araçlarının kullanıldığı bu yeni form, etkileşimli ve çoklu bir anlatım diline sahip olan, izleyiciyi kullanıcıya çeviren, içinde birden çok medyayı barındıran, disiplinler-arası, dinamik ve oyuncu özellikler taşımaktadır.

Yeni medya belgeselleri temelde geleneksel belgesellerle aynı amacı taşımaktadır. Her iki tür de gerçekle ilişki kurmaya çabalamaktadır. İki türü birbirinden farklılaştıran araç, yöntem ve medya kullanımı, izleyicinin gerçekle kurduğu ilişkide farklı dinamikler ortaya çıkarmış ve arayüz tasarımı gibi farklı bir disiplini, sürecin temel unsurlarından biri haline getirmiştir. Doğrusal belgesellerde verilen bütün kararlar filmin yapımcılarına bağlıyken, etkileşimli belgesellerde bu sınırlar bulanıklaşmıştır. Çift yönlü iletişimin izleyici/kullanıcıların kendi gerçeklerini de belgeselin içine koyabildiklerine, böylece film içindeki hiyerarşinin yerini daha demokratik bir yapıya bıraktığına dair bir tartışma açılmıştır.

Bir filmi etkileşimli belgesel kategorisinde ele alabilmemizi sağlayan unsurların neler olduğu, hangi özelliklerin filmlere interaktif bir yapı kazandırdığı hususunda Arnau Gifreu Castells'a (2011) göre üç ana kural vardır:

1. Dijital teknolojileri kullanan sistem içinde olan aktif bir kullanıcı bulunmalıdır.
2. Gerçeğin temsiline dayanmalı ve bu durumu somut bir biçimde sürdürmelidir.
3. Kurgunun içinde en az bir etkileşim modeli / navigasyon sistemi bulunmalıdır.

Bu temel kuralların üzerine literatürde bir dizi unsur daha etkileşimli belgesellerin karakteristikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Her belgeselin farklı sayıda ve farklı derecede taşıyabildiği bu ayrıştırıcı karakteristikler içinden etkileşim ve gerçeklik deneyimi açısından en belirleyici bulduklarımız aşağıda sunulmuştur.

- Pasif İzleyicinin Aktif Kullanıcıya Dönüşümü: İnteraktif belgesellerde seyirci artık sadece pasif izleyici değildir. Etkileşimin doğası gereği izleyici aktif olarak filmin bir parçası haline gelmektedir. İzleyicinin çok basit olarak görülebilen ama belgeselin bütün formunu değiştiren parmak veya beden jestleri akışı manipüle edebilmesi, kendi bedensel varlığının sanal olarak filmin içinde konumlandırabilmesi, en temelinde geleneksel türdeki kurmaca olmayan filmlerle doğrusal olmayan belgeseller arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Yeni medya belgesellerinde anlatılan hikâyeyi açığa çıkarabilmek için seyirci/kullanıcının film içindeki anlatıya dair verdikleri kararlarla aktif rol alması gerekmektedir. Dijital ortamda veya fiziki bir arayüz kullanarak hikâyeye dâhil olması gerekir. Yeni medya belgesellerini web sitelerinde bir yerleştirme olarak, cep telefonları tablet gibi mobil uygulamalarda uygulama olarak veya sanal/karma/arttırılmış gerçeklik deneyimi sağlayan gözlük veya başlıklarla (VR/AR *headset*) deneyimlediği bir alan olarak etkileşime girebilir. Yine teknik platform olarak çoklu medya kullanımıyla da (transmedya, cross medya, vb.) etkileşimli belgeseller farklılaşmaktadır.
- Doğrusalsızlık (İng. *non-linearity*): İster kurmaca ister belgesel olsun, klasik hikâye anlatımına sahip filmler *doğrusal* olarak işler. Giriş, gelişme ve sonuç klasik hikâye anlatımının kronolojik sıralamasıdır. Etkileşimli belgesellerde seyirciler daha aktif bir rol oynayarak arayüzler aracılığıyla bir veri tabanı ile etkileşimle girerek, kendi verdikleri kararlarla hikâyeyi kurgulayabilirler. Etkileşimli kurgu filmlerde karşımıza çıkmaya başlayan, izleyicinin seçimleriyle dallanarak farklı biçimlerde ilerleyen çoklu doğrusal anlatılar belgesel filmlerde yerini daha dağınık bir



doğrusalsızlığa bırakabilir. İnteraktif belgesellerde geleneksel türden farklı olarak giriş, gelişme, sonuç bölümleri kronolojik sırayla gitmek zorunda değildir. İzleyiciler birden fazla hikâyeyi eş zamanlı görebilme şansına sahipken, herhangi bir hikâyeyi baştan sonra izlemek zorunluluğundan azadedir. Kendi istedikleri, merak ettikleri içeriklerin peşinden gidebilir; farklı olasılıklar ve farklı hikâyelerin arasında gezinebilirler.

- Çoklu Gerçeklik: Geleneksel belgesel türünden farklı olarak interaktif belgesellerde sadece yönetmenin veya yaratıcı ekibin gösterdiği gerçeklik yoktur. Politik bir aktöre evrilen seyircilerin kendi gerçeklik algıları da işin içine girmektedir. Bu amaçla geleneksel belgesellerde bulunan kapalı uçlu anlatım, üst ses kullanımı (Tanrı'nın sesi), anlatıcının varlığı gibi faktörler interaktif belgesellerde çoğunlukla bulunmamaktadır.
- Paylaşılan Müelliflik (İng. *authorship*): Yaratıcı belgesellerde, tek bir yaratıcının görüşü olmasına gerek yoktur. Tek bir yaratıcı ekibin dominant vizyonu interaktif belgesellerde çoğunlukla görülmez. Belgeselin etkileşimli ve farklı kurgulara açık yapısı, eserin ve kurgunun sunduğu gerçeklik gibi sahipliğini de izleyicilerle paylaşmaya olanak tanır.
- Veri Tabanı Yapıları: Belgesellerin teknik altyapısına baktığımız bu karakteristikte, etkileşimli belgesellerin en temel farkı veritabanları aracılığıyla çalışmasıdır. Kapalı veri tabanlarında seyirci, veri tabanı içinde yaptığı tercihlerle ilerlerken, açık-uçlu veri tabanlarında seyirci/kullanıcının katkıda bulunduğu içerikler veritabanlarını değiştirebilir, hikâye dinamik yapıda genişler. Kısacası hikâyenin içine kullanıcılar kendi içeriklerini doğrudan ekleyebilmektedirler (Kuruoğlu ve Akçora, 2017, s. 517; Ocak, 2014).

Bu karakteristikler içinde sadece *aktif kullanıcı* olmazsa olmaz bir unsur iken, diğerleri, etkileşimi bir skala olarak ele almamızı sağlayan, farklı derecelerde yer alabilecek değişken unsurlardır.

### **Etkileşimli Belgesellerin Sınıflandırılması**

Etkileşimli belgesel tanımlarını ve çeşitli karakteristiklerini karşılayan belgesellerin, bu janr içinde ne şekilde farklılaştıkları, bu belgesellerin daha ayrıntılı analiz edilebilmesi için literatürde çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde, dört sınıflandırma yaklaşımı seçilerek tanıtılmış, bir sonraki bölümde ise seçilen film örneklemleri bu sınıflandırmalara göre incelenmiştir.

Sandra Gaudenzi'nin dijital interaktif belgesellerde, gerçekliğin filmde temsil edilen bir olgudan, birlikte üretilen bir yapıya dönüşmesi üzerine yaptığı araştırmasında, etkileşimli belgesellerin *etkileşim modlarına* göre yaptığı sınıflandırma şöyledir:

- Etkileşimli (İng. *conversational*) Mod: Kullanıcılardan bu tür filmler içinde oyun oynaması beklenmektedir. Tasarımcı belli kurallara göre bir dünya yaratmakta, ortamı ona göre hazırlamaktadır. Kullanıcılar sistem içinde hareket ederler.
- Hipermetin (İng. *hypertext*) Mod: Kullanıcının bu türdeki rolü keşfetmek üzerinedir. Yönetmen/yazar değişime kapalı bir veri tabanı üzerinde kullanıcıların izleyebilecekleri yolları oluşturur.
- Katılımcı (İng. *participative*) Mod: Bu tür filmlerde kullanıcılar hem keşfetme hem de içerik ekleme hakkına sahiptir. Kullanıcılar için yeni içerikleri ekleyebilecekleri çeşitli olanaklar sunan açık bir veri tabanı tasarlanmalıdır. Kullanıcıların sistemde yapabileceklerini sınırlamak ve kontrol etmek de tasarımcının görevidir.
- Deneysel (İng. *experiential*) Mod: Bu tür içeriklerde kullanıcıların pek çok farklı rolü bulunmaktadır. Deneysel modda yapı dinamiktir. Tasarımcılar aynı yapı

içinde farklı deneyim alanları hazırlayabilirler (Gaudenzi, 2013, ss. 37-68).

### **Kullanıcı Roller**

Dayna Galloway, McAlpine ve Harris ise interaktif belgeselleri *izleyici/kullanıcıların rolleri* ekseninde dört grupta incelemişlerdir:

- Pasif Uyarlamalı Kategori: Bu kategoride izleyici pasif kullanıcı konumundadır. Bu tür yapımların içinde izleyicinin herhangi bir kontrolü bulunmamaktadır. Bu formda izleyicileri kullanıcı olarak değerlendirmek doğru değildir. Film üzerine herhangi bir etkileri olmadığı için onları alıcı olarak değerlendirmek mümkündür.
- Aktif Uyarlamalı Kategori: Bu kategori içinde izleyiciler belgesel filmin ilerlemesini kontrol altında tutabilir konumdadırlar. Aktif uyarlamalı etkileşimli belgesellerde, kullanıcılar sistemle fiziksel olarak etkileşime girebilir, içeriği keşfedebilir ve onu değiştirebilirler. Bu kategori içinde kullanıcılara deneyimleme dereceleri hakkında hem bilinçli bir şekilde farkına varma hem de bilgi alma izni verilmektedir. Çeşitli cihazlar (uzaktan kumandalar vb.), sistemler (el- yüz hareketleri, sesli komutlar) gibi araçlarla etkileşime girebilirler.
- Sürükleyici Kategori: Bu kategori tamamen katılıma açıktır. Kimliğini, kullanıcı girişinden ve geri bildirimlerinden almaktadır. Bu tür filmlerde yapı kullanıcıların olayları ilk elden deneyimleyebilecekleri bir şekilde betimlenmiştir. Sürükleyici kategori ismine uygun olarak kullanıcılarına kurulan yapı içinde gerçek dünya uyarıcıları farkındalıklarını tamamen elimine ederek onların anlatı dünyasına tam anlamda girmesini sağlamaktadır. Sanal ve artırılmış gerçeklik belgeselleri bu kategorinin en iyi örnekleridir.
- Genişlemeci Kategori: Genişleyen, çoğalan topluluğun katkılarına dayalı interaktif bir belgesel deneyimi sunan bu kategoride kitle etkileşimi ön plandadır. Kurulan sistemde kullanıcıların filmin içeriğini değiştirmeye, diğer kişilerin fikirlerine itiraz etmeye yetkisi vardır. Formlar, bloglar, çoklu oyuncularla oynanabilen oyunlar, bu kategoride sıkça kullanılmaktadır. Ne kadar doğru ve güvenilir olduğu tartışılrsa da kullanıcılar kendi deneyimlerini ve bilgilerini birbirleriyle paylaşma şansına erişmektedirler. Bir konuya kolektif katkı sunma özelliği bu tür belgeseller için önemli bir katma değerdir (Galloway, McAlpine ve Harris, 2007, ss. 333-334).

Kate Nash sınıflandırma sisteminde web belgeselleri özelinde, belgeseldeki *anlatı yapısını* ve kullanıcıların bu anlatıdaki rolünü ele alarak üç farklı etkileşim yapısı önermektedir:

- Anlatı Belgeselleri (Baskın anlatı): Belgesellerin içinde kullanıcılar farklı şekillerde dolaşmakta özgür olsalar dahi yapı içinde baskın bir anlatım mevcuttur. Olaylar arasında nedensel bağlantı sıklıkla vurgulanmaktadır. Kullanıcılar belgesel içindeki anlatıyı kronolojik olarak takip etmek zorunda olmasa dahi filmin çerçevesinin nasıl çizildiği, olayların nasıl kurgulandığı çizgisel yapı ve olaylar arasındaki nedensel ilişkiler keskin bir biçimde belirginleşmiştir.
- Kategorik Belgeseller (Mikro anlatılar): Bu belgesellerde genellikle mikro anlatı koleksiyonları baskındır. Bu tür belgesellerde eş zamanlı giriş noktaları önerilmektedir. Bu anlatıda genel olarak farklı içerikler arasında anlatı ilişkisi şart değildir.
- İşbirlikçi Belgeseller (Kolektif ve çoklu anlatılar): Kullanıcılar işbirlikçi web belgesellerinin odak noktasında bulunmaktadırlar. Etkileşim kurabilir ve içerik üretebilir bir role sahiptirler. Farklı gruplardan gelen insanların oluşturduğu kolektif yapı işbirlikçi web belgeselleri için önemlidir (Nash, 2012, ss. 195-210).

Gaudenzi ayrıca interaktif belgeseller için *etkileşim düzeyine* dair üç seviye önermektedir:

- Yarı Kapalı Etkileşim: Filmlerin yapısı içinde kullanıcılar içeriğe dışarıdan gözatabilirler ama değiştiremezler.

- Yarı Açık Etkileşim: Kullanıcılar filmin içine girerek katılım sağlayabilir ancak belgesellerin yapısını değiştirme yetkisine sahip değildirler.
- Açık Etkileşim: Kullanıcı ve belgesel arasında bir sınırlama yoktur. İkisi de sürekli değişir ve birbirlerine adapte olabilirler (Gaudenzi, 2013, 37-68).

### Film Analizleri

Bu bölümde, MIT Open Documentary Lab'den seçilen yedi adet etkileşimli belgeselin sinopsisi, kullanılan teknolojiler, kullanıcı arayüzü, kullanıcı navigasyonu ve etkileşim yapıları incelenmiştir. Filmlere dair yapılan genel incelemenin ardından, bir önceki bölümlerde aktardığımız etkileşimli belgesel unsurları ve sınıflandırma yaklaşımları açısından filmler değerlendirilerek Tablo 2'de sunulmuştur.

#### **Alma: Bir Şiddet Hikayesi (2012)**

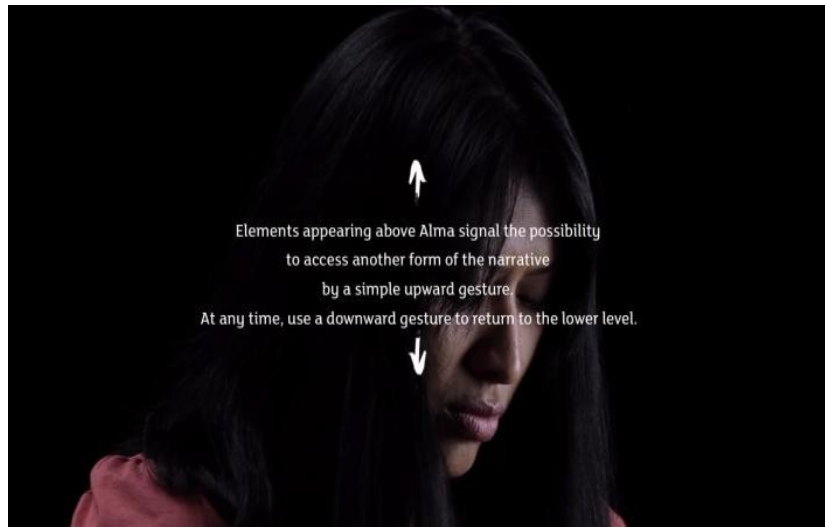
**Sinopsis.** *Alma: Bir Şiddet Hikâyesi (Alma: A Tale of Violence)* filmi, çekimleri esnasında 26 yaşında olan Alma isimli genç bir kadının, 15 yaşındayken Guatemala'da bir uyuşturucu ve suç çetesine nasıl üye olduğunu ve 5 yıl boyunca yaşadığı şiddet dolu tecrübelerini anlatmaktadır (Fougère ve Dewever-Plana, 2012).

**Kullanıcı Arayüzü ve Navigasyon.** Film hem internet tarayıcıları üzerinden hem de iOS sistemli tabletlerde uygulama olarak indirilip izlenebilen bir grafik kullanıcı arayüzüne sahiptir. Belgeseli izlemeye başlamak için başla butonuna basılması gerekmektedir. Film başladıktan sonra beş saniye içinde filmin içeriğine dair bir uyarı yazısı çıkmaktadır. Filmin künye bilgilerinden sonra seyirciye filmi izlerken yaşadığı etkileşim seçeneklerini sunan bir bilgilendirme çıkmaktadır.

Doğrusal bir yapıda ve Alma'nın kendi ağzından tek ve üst sesli bir anlatımda süren belgesele dair üç farklı görsel anlatı katmanı mevcuttur. Seyirciler kendi istekleri doğrultusunda tablette ekran üstünde parmaklarını, bilgisayarda ise fare imlecini aşağı veya yukarı kaydırarak görüntüler arası geçiş yapabilmektedirler (Görsel 2).

Orta ve varsayılan (İng. *default*) görüntüde Alma'nın kamera karşısında olayları anlatan eş zamanlı görüntüsü, yukarıda ve aşağıda ise, Görsel 3 ve Görsel 4'te ekran görüntü örneği verilen illüstrasyonlar ve şehirden fotografik görüntüler ve kayıtlar akmaktadır.

Web sitesinin girişinde, üst menüde dil seçenekleri (İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca), bilgilendirme modüllerinin olduğu bir sekme (Görsel 5), forum sekmesi, tablet



**Görsel 2.**  
*Alma* – Proje tanıtım ekranı

sekmesi, film sekmesi, kitaplar sekmesi ve hakkımızda bölümü bulunmaktadır. Bunların yanında sosyal medya hesaplarına ulaşabilmek ve paylaşabilmek için ikonlar bulunmaktadır.

**Görsel 3.**  
*Alma* –  
İllüstrasyonlara  
dayalı anlatı  
katmanı



**Görsel 4.**  
*Alma* –  
Şehir anlatı  
katmanı



**Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.** Filmdeki kronolojik sırayı bozmak filmdeki bütünlüğü bozduğundan bu özelliği açısından doğrusal belgesel özelliği taşımaktadır. Film içinde parmak hareketleriyle ekranı aşağı yukarı çekmek; görüntüleri değiştirebilmek belgesele interaktif özelliği kazandıran tek yapıdır. Lineer akan hikâye ve sese eşlik eden görsel anlatının akışı bu şekilde kişiselleştirilebilmektedir. Kısacası belgeselin lineer zamansallığına eşlik eden üç farklı uzamsal tasarım, kullanıcı tercihine sunulmuştur. Web sitesindeki diğer sekmeler belgesel izleme deneyimiyle eş zamanlı değildir ve opsiyonel unsurlardır.

Doğrusal bir hikâye akışı olan, tek bakış açılı bir gerçekliğin sunulduğu, müellifliğin paylaşılmadığı, kapalı bir veri tabanı yapısında olan *Alma: Bir Şiddet Hikayesi*'nde, Latin Amerika'daki suç çetelerindeki şiddet dolu yaşantılar, bir iştirakçinin perspektifinden aktarılmaktadır. Belgeseli daha etkileyici ve inandırıcı kılmak, izleyicilere doğrudan ulaşmak amacıyla üst/baskın ses kullanımı, anlatıcıyı film içinde görmek, onun mimiklerini, tepkilerini izleyebilmek gibi geleneksel anlatı öğeleri kullanmıştır. Bu geleneksel yaklaşım, izleyiciyi etki alanına alarak Alma ile empati kurmasını, onunla özdeşleşmesini ve hikâyesinin gerçekliğini benimsemesini hedeflemektedir. Temel etkileşim unsurları olan aktif kullanıcı ve kullanıcı navigasyon sistemi bulunması dışındaki, Tablo 1'de sunulan etkileşim karakteristiklerinden hiçbirini taşımamaktadır.





Görsel 5. Alma – Bilgilendirme modülleri

Bununla birlikte izleyici, sesli anlatıya eşlik eden görsel akışı, üç farklı katmanda eş zamanlı olarak değiştirebildiği ve özgün akışını kurgulayabildiği için, görsel deneyim üç katmanda genişlemekte, kişiselleşmekte ve aktif bir role giren kullanıcı/izleyici, belgeselin içine daha fazla girdiğini hissetmektedir.

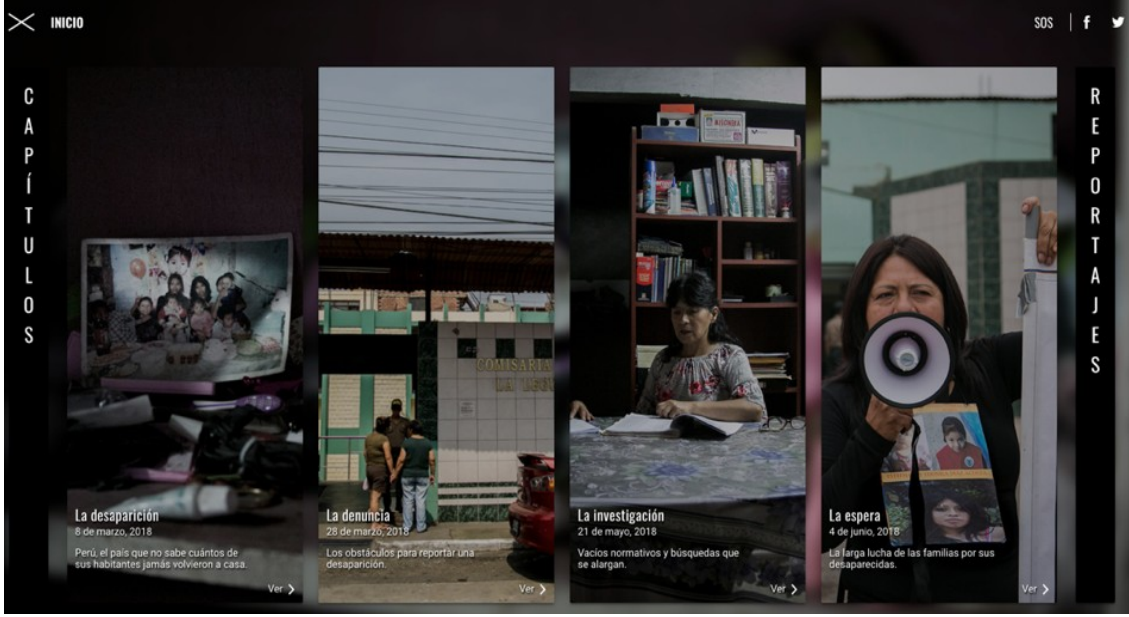
#### **Kayıplar: Peru Devleti Tarafından Unutulan Kadınlar (2018)**

**Sinopsis.** İnteraktif web belgeseli olan *Kayıplar: Peru Devleti Tarafından Unutulan Kadınlar* (*Desaparecidas: Las Mujeres Olvidadas por el Estado Peruano*) filmi kayıp dört kadın ve iki küçük kızın hikâyelerinden yola çıkarak, Peru'nun erkek egemen toplum yapısını ve adalet anlayışını kullanıcılara anlatmaktadır (Reisman, Cordova ve Benites, 2018). Kadın cinayetleri, insan ticareti, cinsiyet bazlı şiddet yüzünden kadınların kaybolmasının araştırıldığı ve patriarkal toplum yapısının tartışıldığı filmin konusu Solsiret Rodríguez Aybar, Estefhanny Díaz Acosta, Tatiana Díaz Acosta, Yamile Pajuelo Díaz, Shirley Villanueva Rivera ve Yanet Ayala Huaraca'nın davaları ile çizilmektedir.

**Kullanıcı Arayüzü ve Navigasyon.** RPP Data'nın web sitesi üzerinden erişilen açılış sayfasında kullanıcıları, kaybolmuş ve/ya öldürülmüş altı kadının fotoğrafları ve onların altında "Desaparecidas (Kayıp)" ve "Las Mujeres Olvidadas por el Estado Peruano (Peru devleti tarafından unutulmuş kadınlar)" yazıları bulunmaktadır. Bu yazıların altında ise *explorar* (keşfet) butonu ve sosyal medyada paylaşım ikonları yer almaktadır.

Projede "La desaparición (Kayboluş)", "La denuncia (Şikayet)", "La investigación (Soruşturma)" ve "La espera (Bekleyiş)" bölümleri bulunmaktadır (Görsel 6). Ana sayfadaki, keşfet butonuna basıldığında projenin ilk parçası olan "Kayboluş" bölümü kullanıcıları karşılamaktadır. Bütün bölümlerde kullanıcıların karşısına çıkan ilk ekranda bilgilendirme mesajları çıkmaktadır. Bu bilgilendirme mesajının altında ise tarih bilgisi ve bölümün içinde kaç parça olduğu bilgisi verilmektedir. Kullanıcılar ileri geri oklarını kullanarak bölümün içinde hareket etme şansına sahiptir. Bölümlerin içine yer alan sayfalarda bilgilendirme mesajları, fotoğraf, video, ses kaydı gibi çeşitli multimedya öğeleri bulunmaktadır.





Görsel 6. Kayıplar – Bölümler

Anasayfa (*Inico*) butonuna tıklanıldığında bütün parçalar ve raporlar bir arada görülebilmektedir. Ana sayfanın sağ tarafında bulunan RPP Data butonuna tıklanıldığında RPP Haberleri (*RPP Noticias*) sayfasındaki güncel bilgilere ulaşılabilir. Projenin genel yapısı içinde fotoğraf, video, ses gibi multimedya öğeleri kullanılmıştır.

**Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.** Belgeselin içinde kullanıcılar seyir akışı içinde içeriklerde seçim ve sosyal medyada paylaşma şansına sahiptirler. Kullanıcılar, belgeselde içeriğe göz atabilir, kendi kurgularını oluşturabilir ama içerikte herhangi bir değişiklik yapamazlar.

*Kayıplar* belgeselinde, gerçek insanların hikâyeleri raporlarla, videolarla, ses kayıtlarıyla ve fotoğraflarla bir hikâyeleştirmesistemi içinde kullanıcılara sunulmaktadır. Belgesel içindeki mağdur kadınlarla tanışma hissini veren bir sistem tasarımı, kullanıcılardaki empati yapabilme olanağını artırmayı hedeflemektedir. Sitenin içinde doğrusal akış takip edildiğinde Peru Devleti'nin mağdurlara karşı tuttuğu tavır, insanların kaybolmasından sonra yaşananlar, toplumdaki insanların bakış açısı ve bütün süreç kronolojik olarak görülebilmektedir. Kullanıcılar projenin içinde öldürülen ya da kaybolan bir kadının ardından sürece dâhil olup yaşananları takip edebilmektedirler. Bununla birlikte, *Alma*'dan farklı olarak *Kayıplar*'da akış doğrusal olarak izlenmek zorunda değildir. Bu doğrusalsızlık olacağı, etkileşimin modunu keşfe açık, hipermetin bir moda dönüştürerek, etkileşimin skalasını genişletmektedir.

16 Eylül 2018'de belgeselin yayımlanmasından sonra İçişleri Bakanlığı kanun hükmünde kararname ile savunmasız insanların kaybolmasını engelleyecek önlemler almıştır ve cinsiyete dayalı şiddet gören kadınlar için özel bir uyarı sistemi geliştirilmiştir (Reisman, Cordova & Benites, 2018).

### **Gazze Sderot: Her Şeye Rağmen Hayat (2009)**

**Sinopsis.** *Gazze Sderot: Her Şeye Rağmen Hayat* (İbr. *Aza Sderot: HaChaim Lamron HaKol*; İng. *Gaza Sderot: Life in Spite of Everything*) filminin içeriği, İsrail ve Filistin sınırındaki iki kentte yaşayan insanların gündelik hayatlarını yansıtacak şekilde, proje süreci boyunca her gün her iki tarafla yapılan iki dakikalık çekimlerden oluşmaktadır (Elmaliah, 2009).



**Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.** *Gazze Sderot* belgeseli, İsrail ve Filistin'in bu iki sınır şehrinde yaşayan İsraili ve Filistinli vatandaşlarla yapılan röportajlar üzerine kurgulanmıştır. Proje süresince her gün her iki şehirden birer kişiye sorular sorulup kamera önünde cevap vermeleri istenmiştir. Her ne kadar geleneksel röportaj tekniğini kullansa da, bu röportajlar web üzerinden doğrusal olmayan bir biçimde ve ister zamansal, ister mekânsal, ister konulara isterse yer alan kişilere göre farklı kategorilendirmeler üzerinden kullanıcının tercih ettiği bir filtreleme ile izlenebilmektedirler. İzleyiciler filmde içeriğe göz atabilir, farklı kategorik başlıklar üzerinden kendi akışlarını oluşturabilir ama içerikte herhangi bir değişiklik yapamazlar. Bununla birlikte, iki farklı gerçeklik yaşayan, bir savaşın iki yakası olan iki şehirde, farklı perspektiflere sahip bireylerin mikro-gerçeklikleri, kendi aktarımlarıyla projede yer almaktadır.

#### 4/6 Sonrası (2014)

**Sinopsis.** *4/6 Sonrası (After) 6/4* 4 Haziran 1989 yılında Pekin'de yaşanan ve bütün dünyanın medya aracılığıyla ilgisini üzerine toplamış bir olay üzerine hayata geçirilmiş bir projedir (Chen, 2014). Tiananmen Meydanı Olayları, Tiananmen Katliamı ya da 4 Haziran Vakası olarak farklı şekillerde adlandırılan olaylar, 15 Nisan - 4 Haziran 1989 tarihlerinde, öğrenciler, aydınlar ve işçilerin başını çektiği muhalif grupların gösterilerini ve ardından yaşananları ifade etmektedir. Kullanıcılara iki taraflı ve iki dilde sunulan içeriklerde makaleler, hükümet raporları, gazete kupürleri, fotoğraf ve videolar yer almaktadır.

**Kullanıcı Arayüzü ve Navigasyon.** *4/6 Sonrası* SBS'nin web sitesi üzerinde çalışan, çizgisel olmayan, interaktif içeriklere ulaşılabilen bir belgesel projesidir. Web sitesi üzerinden erişildiği için, erişilen cihaza göre masaüstü fare/klavye veya dokunmatik ekran ile kullanılan bir grafik kullanıcı arayüzü mevcuttur. Siteye girişte olayları ve işleyişi anlatan açıklayıcı bir metin bulunmaktadır. Projeye İngilizce ve Çince olarak ulaşılabilir. Dil menüsünün altında belgeselin gösterildiği ve



Görsel 10-11-12. *4/6 Sonrası* – (Sırayla ) Giriş, seçim ve arşiv ekranları



aday olduğu festivaller gösterilmektedir. Dili seçtikten sonra kullanıcıya olayları nereden duyduğu sorulmaktadır; altında Çin Anakarası, Hong Kong Macau, Avustralya, başka herhangi bir bölge ya da “bu olayları hiç duymadım” seçenekleri bulunmaktadır (Görsel 10).

Kullanıcının tercihinden sonra ekran ikiye bölünmektedir ve iki farklı bakış açısından olaylar günlere ayrılarak anlatılmaktadır (Görsel 11). Eğer alt menüdeki tarih butonuna tıklanmazsa olaylar rastgele bir tarihten gösterilmekte ve akış böyle devam etmektedir. Tarihin yazdığı butona basıldığında ise zaman çizelgesi kullanıcıların karşısına çıkmaktadır. Proje içinde sesli bir anlatım yoktur, fakat bir ses tasarımı bulunmaktadır. İstenildiğinde ses butonuna basılıp kapatılabilmektedir.

Kullanıcılar olayları incelemeye istedikleri taraftan ve istedikleri tarihten başlayabilmektedirler. Projenin giriş sayfasından belgeselin sosyal medya sayfalarıyla etkileşim kurmak ve kişisel hesaplarda paylaşmak mümkündür.

**Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.** Proje, Çin Halk Cumhuriyeti'nin yakın tarihinde önemli bir yere sahip olan bu olayı dijital hikâye anlatıcılığı kullanarak farklı perspektiflerden ve derinlikli bir şekilde sunmaya çalışmaktadır. Projeye girişte kullanıcılara farklı persona seçimleri üzerinden iki farklı perspektifli paralel anlatılar sunulması, yine opsiyonel olarak sunulan zaman çizelgesi özelliği sayesinde lineer ve sabit bir akışta gitmek zorunda kalmadan, kendi zaman kurgularında devam edebilmeleri mümkündür. İster serbest bir akışta, isterse lineer ve kronolojik, ve istedikleri persona üzerinden projenin içinde gezinebilen ve içerikleri keşfedebilen kullanıcılar, anlatıya ya da içeriğe herhangi bir katkı sunamamakta, değişiklik yapamamaktadırlar.

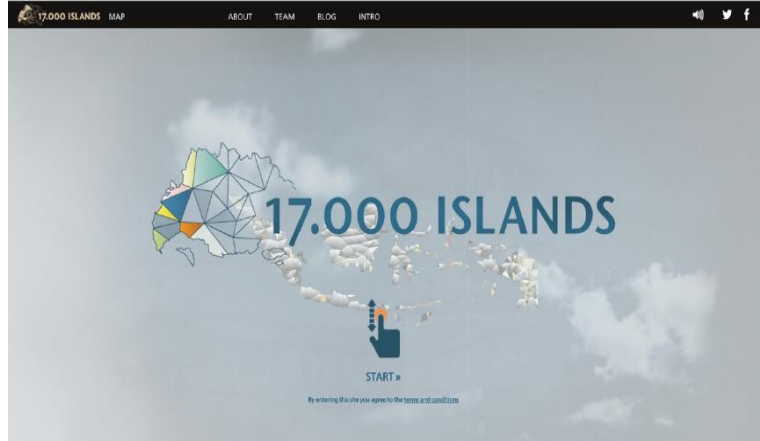
*4/6 Sonrası* bir arşiv çalışmasıdır. Tüm anlatılar arşiv çalışması yapılarak hazırlanmış ve birincil kaynaklar kullanılmıştır. Anlatı içinde kullanılan haberler Çin Halk Cumhuriyeti'nin resmi devlet gazetesi *People's Daily*'den, *Xinhua* haber ajansından ve bölge dışında Batılı kaynaklardan gelen medya raporlarından derlenmiştir. Hem olayların yaşandığı coğrafyanın haber kaynaklarını kullanması, hem de batının kaynaklarının kullanılması belgeseli izleyecek ve inceleyecek kişiler için tarafsızlığa dair güven verme amacı güden bir yapı sunmaktadır. *Gazze Sderot* ile benzer olarak, her ne kadar kullanıcılar kendi gerçekliklerini ve kurgularını projeye eklemlendiremeseler dahi, mikro-anlatılara kapı açan, iki taraflı bir perspektif ve lineer olmayan bir anlatıyla geleneksel yapı kırılmaya çalışılmıştır.

### **17.000 Ada (2013)**

**Sinopsis.** *17.000 Ada (17.000 Islands)* Endonezya'nın çok kültürlü, çok dilli, çok renkli yapısından referansla yaratılmış bir belgesel projesidir (Edwin, 2013). Endonezya'nın o dönemki başkanı Suharto, 1975 senesinde Endonezya'nın geleneklerini, göreneklerini ve kültür çeşitliliğini sembolize eden Güzel Endonezya Minyatür Parkı (*Taman Mini Indonesia Indah*) isimli bir park yaratmıştır. Bu park günümüzde hala varlığını sürdürmektedir. Bu parkın inşa edilme amacı Endonezya'nın milli kimliğini güçlendirmektir. Farklı görüşlerin, muhalif fikirlerin yok sayıldığı bir rejimin ürünü olmakla eleştirilen bu park, 1998 yılında rejim düşmüş olsa da popülerliğini hala sürdürmektedir. Bu oluşturulmuş kültürel simgeden etkilenen yönetmenler bu ortamı kaydetmek için kameralarıyla yola çıkmışlardır. Bu belgesel bir tür takımada çalışması olarak açıklanmış ve izleyicilere öyle sunulmuştur. Belgesel ekibi katılımcılara hazırladıkları web sitesi üzerinden kendi sanal adalarını oluşturma, kendi filmlerini kurgulama şansı vermektedir.

**Kullanıcı Arayüzü ve Navigasyon.** Proje bir web sitesi üzerinde yer almakta ve grafik bir kullanıcı arayüzü üzerinden dâhil olunmaktadır. Projenin girişinde kullanıcıları tanıtım videosu karşılamaktadır. Projeye girildikten sonra karşılaşılan ekranın üst menüsünde “Hakkımızda”, “Ekip”, “Blog”, “Giriş” ve “Yönetmenin Kurgusu” sekmeleri bulunmaktadır. Bu seçeneklerin sağ tarafında ise projenin isminin yanında harita, ada, editör seçenekleri vardır. Bunlar liste halinde sunulmuştur. Herhangi birinin üzerine tıklandığında diğer seçeneklere geçilebilmektedir. Bu menünün altında gösterilen haritada oluşturulmuş ada parçaları görülmektedir. Haritanın sol tarafında yer yön bildirgeci ve yakınlaştırıp uzaklaştırma seçenekleri bulunmaktadır. Sağ tarafta ise yeni adalar bölümü bulunmaktadır. Üzerine tıklandığında ise bir listeye karşılaşılmaktadır. Harita görselinin üzerinde kullanıcılar tarafından yaratılmış adalar görülmektedir. Adalara tıklandığında ise videoların, imajların, ses kayıtlarının olduğu bileşenlerle karşılaşılmaktadırlar. Bileşenlerin köşelerindeki imleçlere tıklandığında içerikler açılmaktadır. Eğer istenirse projenin içinde sadece izleyici olarak gezmek mümkündür. Yaratıcı pozisyonuna geçmek için var olan içeriklerin üzerine tıklanıp kişisel kurgu hazırlanıp ada yaratılabilmektedir.

**Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.** *17.000 Ada* belgeselinde kullanıcılar, filmin içine dâhil olup var olan içeriği değiştirebilen, yeni bir şeyler kurgulayabilen, böylece istediklerinde yaratıcı ekibe paydaş olabildikleri, istediklerinde ise sadece projede gezinip içeriği keşfettikleri esnek bir pozisyondaydılar. Orijinal film, insanların kendi adalarını oluşturarak filmi kolektif bir biçimde sürekli yeniden yarattıkları dağıtık bir yapıya kavuşmuştur. Kullanıcı yaratımı içerik (İng. *user created content*) ile beslenen proje, sosyal ağ içinde etkileşim kurabilmek için de odak noktasına kullanıcılarını koymaktadır. Kullanıcı etkileşiminin en kapsamlı olduğu interaktif belgesel



Görsel 13. *17.000 Ada* – Başlangıç ekranı

Görsel 14. *17.000 Ada* – Kullanıcı adaları

Görsel 15. *17.000 Ada* – Kişisel ada yaratımı



örneklerindedir. Film örnekleme içinde etkileşim karakteristiklerinin hepsini taşıyan proje, kategorilendirme açısından da diğer örneklerden farklılaşmıştır. Tüm kurgunun bir takımada metaforu üzerinden, izleyicilerin katılımcıya dönüştükleri ve kendi adalarını eklemelendirerek belgeseli sürekli besleyip dönüştürdükleri bu katılımcı yaratıcı süreç sayesinde, müellifliğin paylaşıldığı ve tek ve baskın bir gerçeklik anlatısının yerini çoklu gerçekliklere ve anlatılara bıraktığı bir proje ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, tekil ve tutarlı bir anlatı olmaması, arayüzün kullanılabilirlik açısından karmaşık bir yapı sunması neticesinde, her ziyaretçi farklı içeriklerle karşılaşmakta, farklı bir deneyim yaşamakta ve belgeselin çıkış amacının, izleyicilerin deneyiminde karşılık bulup bulamayacağı sorusu kişiden kişiye değişkenlik gösterecek durumdadır.

### **Eylül 1955 (2016)**

**Sinopsis.** 2017 yılı 16.İf Bağımsız Filmler Festivali'nin İf Yarın bölümünün *Sanal Gerçeklik ve İnteraktif Hikayeler Sergisi* kapsamında gösterilen *Eylül 1955* belgeselinde (Zaman, Tuzcu ve Tortum, 2016) izleyiciler, taktıkları sanal gerçeklik (VR: *virtual reality*) başlığı aracılığıyla 6-7 Eylül olaylarına dair sekiz dakikalık ve gerçek zamanlı bir etkileşimli sanal gerçeklik deneyimi yaşamaktadırlar (Görsel 16). 6-7 Eylül olaylarının *içeriden* izlenebileceği oda boyutunda bir deneyim alanı tasarlanmıştır

**Kullanıcı Arayüzü ve Navigasyon.** Projede deneyimleyen kişi bir sanal gerçeklik başlığı (*headset*) ve kulaklık aracılığıyla Maryam'ın orijinal stüdyolarından modellenen bir fotoğraf stüdyosu

içine yerleştirilmektedir. İzleyenlere, olaylar sırasında İstanbul'da yaşamış olan iki Ermeni fotoğrafçı Şahinyan (1911-1996) ve Osep Minasoğlu'nun (1929 - 2013) stüdyolarından bir bakış sunulmaktadır (Görsel 17). Stüdyo alanındaki fotoğraflar, mimari yapı ve sanal duvarlara konumlandırılmış fotoğraflarla 1950'li yıllardaki İstanbul'a ayna tutmaktadır.

Deneyimin sonuna yaklaştığında deneyimleyici kendini stüdyo sahibinin bulunduğu noktada onun bakış açısıyla pogromun ortasında bulmaktadır. Sokağa inmiş saldırgan grupların dükkâna yaklaşmasını ve pencerelere vurmaya başladıklarına tanık olur (Görsel 18). Bu şekilde deneyimleyen kişide anlık olarak panik, korku, üzüntü vb. duyguları ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Proje içinde DepthKit, HTC Vive, Unreal Engine gibi teknolojiler; 3D



Görsel 16. *Eylül 1955* – Filmi deneyimleyen bir ziyaretçi ve VR başlığı  
Görsel 17. *Eylül 1955* – Modellenmiş sanal fotoğraf stüdyosu

Modelleme, 3D Tarama, üç boyutlu enstalasyon, tam ölçekli sanal gerçeklik, duymusal sanal gerçeklik gibi teknikler kullanılmıştır.

**Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.** *Eylül 1955*'i keşfetmek ve deneyimlemek için sanal gerçeklik gözlüğü ve kulaklık kullanmaları gerekmesi yanı sıra, deneyimleyenler projenin içine bir yardımcı kişi aracılığıyla dâhil olmaktadır. Görsel 19'de filmi deneyimleyen bir izleyicinin solda mekân içinde kendi görüntüsü, sağda ise taktığı VR başlık/gözlük ile gördüğü sanal görüntüler verilmiştir. HTC Vive'in ilk sürümü olan bir başlık ve Unreal Engine üzerine modellenen görüntülerle oluşturulan projede, kullanıcı içinde bulunduğu gerçek mekânı görmez; takılan başlığın içinde oynatılan tamamen sanal ve üç boyutlu görüntüyü izlerler. Fiziksel mekân ile sanal mekân aynı boyutlarda modellendiği için, izleyiciler tasarlanan mekan içinde hareket edebilirler ve orayı keşfedebilirler. Kullanıcının fiziksel mekân içinde dolanımı ve bakış yönünü değiştirmesi, sanal mekân içinde de paralel bir dolanım ve üç boyutlu sanal mekânda bakış açısı değişikliği yaratarak, kullanıcıya sanki o sanal mekân içinde dolaşmış hissi verir.

Kullanıcılar kendi varlıklarını projenin içine dâhil ederken, deneyim herkeste farklı reaksiyonlara sebep olabileceğinden, kurgunun ve hikâyenin bir parçası haline gelmektedirler. Kullanıcılar bu anlamda fiziksel varlıklarıyla filme katkı sağlayabilmekte ancak içeriği ve doğrusal akışı değiştirememektedirler. Görülen sanal görüntüler ve nesnel etkileşimli değildir, manipüle edilememektedir. Başlık/gözlük içinde görülen görüntüler üzerinde bir arayüz mevcut değildir. Dolayısıyla tasarlanan odanın içinde dolaşmakta özgür olmakla birlikte izleyiciler verecekleri herhangi bir karar veya etkileşim ile baskın anlatımı değiştirememektedirler.



*Eylül 1955* projesinin tasarımı, filmin gerçeklikle ilişkisi açısından büyük önem taşımaktadır. Belgeseldeki fotoğraf stüdyosu Ermeni bir fotoğrafçının stüdyosunun yeniden modellenmesiyle yaratılmıştır. Filmin içindeki pek çok detay ve nesne arşivlere sadık kalınarak yeniden oluşturulmuştur. İzleyici filmin (deneyimin) içinde istediği gibi gezip ortamı ve nesnelere inceleme şansı bulmaktadır. Filmd e izleyicinin stüdyonun duvarlarında baktığı fotoğraflar o dönemde çekilmiş gerçek fotoğraflardır. Belgesel gerçekliğini konusundan ve bilgisayar ortamında yaratılan imajların (CGI, Volumetric Videolar) gerçek bir mekândan



Görsel 18. *Eylül 1955*, Pogrom anına dair kullanıcının gözlükten gördüğü bir sekans

Görsel 19. *Eylül 1955* – VR deneyim alanı ve kullanıcı görüşü

alınmasıyla yakalanmaktadır. Saldırı deneyimi ise o dönemdeki olayları yaşayan belirli bir tarafın gerçekliğini yaşatmayı amaçlamaktadır. Seyircinin bu gerçekliği, kendisini tüm bedeniyle olayı yaşayan belli bir kişinin *birebir* yerine koyarak, sürükleyici bir şekilde deneyimlenmesi hedeflendiği için anlatım baskın ve tek taraflıdır.

### **Sidra Üzerinde Bulutlar (2015)**

**Sinopsis.** Ürdün'deki Za'atari Mülteci Kampı savaş ve şiddetten kaçan 80.000 Suriyeli göçmene ev sahipliği yapmaktadır. Nüfusun yarısından fazlasının çocukların oluşturduğu kampı konu alan *Sidra Üzerinde Bulutlar (Clouds Over Sidra)* belgeseli, on iki yaşında orada hayatını sürdüren Sidra'nın hikâyesini anlatmaktadır (Aurora ve Milk, 2015). Bir yıldan fazla zamandır orada yaşayan Sidra'nın, okuldan evine, vakit geçirdiği spor salonundan arkadaşlarıyla oyun oynadığı futbol sahasına uzanan sıradan bir günü izlenebilmektedir (Görsel 20). Sekiz dakikalık bir sanal gerçeklik belgeseli olan *Sidra Üzerinde Bulutlar*, empati ve yeni bakış açılarını yükseltmek amacıyla Birleşmiş Milletler için yapılan ilk sanal gerçeklik belgeseli olma özelliğini taşımaktadır (Görsel 21).

**Kullanıcı Arayüzü ve Navigasyon.** Projenin sponsoru olan Samsung'un Gear VR ürünü gibi harici bir sanal gerçeklik başlığı ile izlenebilen belgesel (Görsel 22), ayrıca bir uygulama aracılığı ile telefon veya tabletler üzerinden de izlenebilmektedir. *Unicef 360* isimli uygulama iOS işletim sistemi için Apple Store'dan, Android işletim sistemine sahip cihazlar için ise Google Play Store'dan indirilerek sanal gerçeklik deneyimi başlatılmaktadır. Belgeseli deneyimlerken kullanıcılar Google Cardboard gibi mevcut mobil cihazların içine yerleştirildiği, basit bir VR deneyimi sunan yan ürünler kullanabilmektedirler (Görsel 23). Kullanıcı ister oturur pozisyonda, isterse yürüyerek belgeseli deneyimleyebilir.



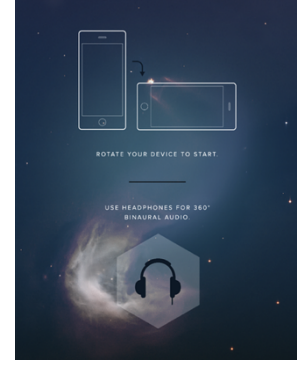
Görsel 20. *Sidra Üzerinde Bulutlar* – Bilgilendirme sayfası

Görsel 21. 2015 Davos Dünya Ekonomik Forumunda film gösterimi (Wakefield, 2015)

Görsel 22. *Sidra Üzerinde Bulutlar* – İki kanallı VR başlık görüntüsü



12 yaşındaki Sidra'nın kamptaki sıradan bir gününün izlenebildiği belgesel aynı zamanda YouTube üzerinden 360 derece video olarak; sağ, sol, yukarı, aşağı imleçleri kullanılarak izlenebilmektedir (Görsel 24). İzleyicilerin hayatına tanıklık ettiği Sidra'nın anlatımıyla ilerleyen belgesel doğrusal belgesel özelliklerini taşımaktadır. Film, 360 derece videolar kaydedilerek hazırlanmıştır. Eylül 1955'den farklı olarak, modellenmiş sanal görüntü mevcut değildir.



Görsel 23. Google Cardboard (görsel kamu malı) ve Sidra Üzerinde Bulutlar, bilgilendirme modülü

Görsel 24. Sidra Üzerinde Bulutlar – Kamp alanından görüntü

### Etkileşim Yapısı ve Gerçeklik Algısı.

Kampta günlük hayattan gerçek görüntü ve kayıtların kullandığı filmde Sidra, hikayesini, kendi sesinden anlatmaktadır. İzleyiciler projenin içine bir sanal gerçeklik donanımı (VR headset) veya uygulama + cardboard gibi araçlar üzerinden dâhil

olduklarında, 3 boyutlu video içinde dolanım sağlayabilmektedirler. İnternet sitesi üzerinden izleyen kullanıcılar ise yön ikonlarını kullanarak görüntüyü istedikleri açığa yönlendirebilmektedirler. Onlara sunulan alanın içinde istedikleri gibi hareket edebilme özgürlüğü bir tür oyun alanı olarak kabul edilebilse de deneyimleyiciler sadece gözlemci olarak kalmaktadırlar. Sahne içerikleriyle etkileşime girebildikleri bir arayüz mevcut değildir. İstedikleri gibi dolaşmakta, istedikleri perspektiften ve sahnenin içinden akışı izlemekte serbesttirler; fakat verecekleri herhangi bir karar baskın anlatıma etki etmemekte, kurguda yönlendirici olmamaktadır.

### Değerlendirme ve Sonuç

Belgesel filmler geçmişten bugüne yaratıcı gerçeklikler oluşturup aktarmayı hedeflerken, teknoloji ve medya araçlarının gelişmesi tüm sanat dallarında olduğu gibi farklı ifade araçları ve yöntemler ortaya çıkmasına vesile olmuş, interaktif medya teknolojileri belgesel alanında interaktif belgesellerin doğmasına imkân sağlamıştır. İnteraktif bir belgeselde kullanıcıların, yaratıcı ekip tarafından kayıt altına alınan ve aktarılan olayların yapısını değiştirmesi mümkün değildir. Bununla birlikte izleyiciye farklı perspektiflerden hikâye anlatımı olanaklarının sunulması, izleyicinin kendi zamansallığında ve doğrusal olmayan bir akışta seyir imkânı ve hatta izleyicinin kendi gerçekliğini aktararak olay örgüsünü genişletmesi gibi farklı deneyim olanakları oluşmuştur. Bu farklılaşan deneyimde, interaktif olmayan belgesellerdeki yaratıcı ekipten farklı olarak, arayüz ve kullanıcı deneyimi tasarımı içeren farklı bir yaratıcı süreç, belgeselin üretim sürecine eklenmiş, izleyici deneyimi kullanıcı deneyimine dönüşmüş ve bu mecralara yönelik tasarım odaklı araştırma yapma ihtiyacı doğmuştur.

Belgesel	İnteraktif teknoloji ve Arayüz	Etkileşim Karakteristikleri				Literatürdeki Kategoriler			
		Doğrusal-sızlık	Çoklu Gerçeklik	Paylaşlan Müelliflik	Açık-uçlu Veri tabanı	Etkileşim Modu	Kullanıcı rolleri	Anlatı yapısı	Etkileşim düzeyi
<i>Alma (Fougère ve Dewever-Plana, 2012)</i>	Web + App / Grafik kullanıcı arayüzü	x	x	x	x	Etkileşimli-oyunatıcı	Aktif	Baskın anlatı	Yarı kapalı
<i>Kayıplar (Reisman, Cordova &amp; Benites, 2018)</i>	Web / Grafik kullanıcı arayüzü	✓	x	x	x	Hipermetin-kaşif	Aktif	Baskın anlatı	Yarı kapalı
<i>Gazze Sderot (Elmaliah, 2009)</i>	Web / Grafik kullanıcı arayüzü	✓	✓	x	x	Hipermetin-kaşif	Aktif	Mikro anlatılar	Yarı kapalı
<i>4/6 Sonrası (Chen, 2014)</i>	Web / Grafik kullanıcı arayüzü	✓	✓	x	x	Hipermetin-kaşif	Aktif	Mikro anlatılar	Yarı kapalı
<i>17.000 Ada (Østbye ve Edwin, 2013)</i>	Web / Grafik kullanıcı arayüzü	✓	✓	✓	✓	Deneyisel-paydaş ve kaşif	Geniş-lemeci	Kolektif çoklu anlatı	Açık
<i>Eylül 1955 (Zaman, Tuzcu &amp; Tortum, 2016)</i>	VR / Mekan + sanal gerçeklik	x	x	x	x	Etkileşimli-oyunatıcı	Sürükleyici	Baskın anlatı	Yarı açık
<i>Sidra Üzerinde Bulutlar (Aurora ve Milk, 2015)</i>	VR / App + Sanal gerçeklik	x	x	x	x	Etkileşimli -oyunatıcı	Sürükleyici	Baskın anlatı	Yarı açık

Tablo 2. Film analiz tablosu

Bu çalışmada interaktif belgesellerin tarihsel süreçte ortaya çıkışı, literatürde yapılan tanımlamalar ve kategorilendirmelere dair kullanıcı etkileşimi odaklı bir derleme yapılması ağırlık kazanmış, bunlar üzerinden yapılan film analizlerinde araştırmacılar tarafından sezgisel değerlendirme yöntemine dayalı uzman değerlendirmeleri yapılmasıyla yetinilmiştir. Bilhassa gerçeklik algısının öznel yapısını göz önünde bulundurduğumuzda,



gerek anlatı yapıları, gerek teknoloji kullanımları açısından farklılaşarak etkileşim niteliği açısından farklı kategorilere ayrılabilen etkileşimli belgesellerin, bu farklılıklarının kullanıcı deneyimini nasıl etki ettiğine yönelik olarak nicel odaklı, farklı kullanıcı gruplarını dâhil eden yeni araştırmalar yapılması, alana yeni perspektifler sağlayacaktır. Bu çalışma, bu perspektifte ulusal alanda öncü bir çalışma olmayı hedeflemiştir. Çalışmada seçilen interaktif film örnekleminin Tablo 2’de verilen analiz tablosuna göre incelenmesi neticesinde aşağıdaki bulgular elde edilerek tartışmaya sunulmaktadır.

Literatürdeki tanımlama ve sınıflandırmalara baktığımızda etkileşimli belgeselleri etkileşimli olmayan belgesellerden ayıran, bir navigasyon sistemi üzerinden sistemle etkileşime giren aktif kullanıcı bulunması olarak tanımlayabileceğimiz temel etkileşim unsuru dışında, çoğu sınıflandırma ve karakteristiğin opsiyonel olduğu, etkileşimi nicelik olarak değil nitelik olarak ele alan bir deneyim skalası olarak ortaya koydukları görülmektedir.

Örneklemdaki iki sanal gerçeklik belgeselinin her ikisinin aynı kategorilere girdiği ve aynı karakteristikleri sergilediği görülmektedir. Bu iki belgesel yanı sıra, geleneksel belgesellere en yakın olan *Alma: Bir Şiddet Hikâyesi* web belgeseli, etkileşim skalasında opsiyonel etkileşim karakteristiklerinden hiçbirini sağlamamaktadırlar. Bu üç örnekte de belgesel doğrusal bir kurguda işlemekte, izleyicilerin kurguya bir katkısı bulunmamakta ve yönetmenin ve proje ekibinin politik duruşu çerçevesinde belirli bir tarafın (hak ihlali yaşadıkları aktarılan tarafın) gerçekliği aktarılmaktadır. Web belgeseli *Alma*’dan farklı olarak, sanal gerçeklik belgesellerinde kullanıcı/izleyici, sanal ortamda aktarılan hikâyenin uzamına doğrudan girerek, anlatıya *içeriden* tanık olmakla birlikte, hala doğrusal, belli ve tekil bir gerçekliğin sunulduğu, baskın bir anlatı içinde dolaşım sağlamaktadır. Bununla birlikte VR belgeselleri, gelişen teknolojisi sayesinde, sanal ortamda arayüz içeren, içinde dolaşılacak mekânın ve mekân içindeki nesnelerin kullanıcı/izleyici tarafından jestsel kullanıcı arayüzleri, eldiven gibi giyilebilir teknoloji arayüzleri veya oyun konsolları gibi fiziksel kontrol araçları ile manipüle edilebileceği, kullanıcı etkileşimi içeren deneyimleri de gittikçe daha fazla düzeyde mümkün kılmaktadır.

Buna karşın, günümüze kadarki VR belgesellerinde, bu etkileşim olanaklarından ziyade, üç boyutlu bir pasif dolanım deneyiminin tercih edildiği görülmektedir. Bu tespit ile *docu-games* dışındaki sanal gerçeklik belgeselleri örneklerine baktığımızda, bu teknolojinin etkileşim düzeyini artırdığı için değil, izleyiciyi daha fazla içine alan (İng. *immersive*) bir deneyim sunarak anlatıyı ve etkiyi güçlendirdiği için tercih edildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla, seçilen teknoloji ve platform etkileşimde kısıtlayıcı ve temel bir unsur değilse de, belirli teknolojilerin, belirli etkileşim deneyimlerinin tasarlanmasına yönelik bir yatkınlığı olabileceği görülmektedir.

Web ve VR üzerine kurgulanmış anlatıların benzer etkileşim özellikleri gösterebildiği görülürken, örneklemdaki web belgesellerini kendi aralarında karşılaştırdığımızda, aynı platform üzerinde değişken etkileşim yapılarının sunulabildiğini görmekteyiz. Bu örnekler, etkileşim yapısında, teknolojinin ve platformun birinci derecede belirleyici bir unsur olmadığını destekleyen örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örneklemdaki web belgeselleri özelinde ise doğrusal yapıdan başlayıp, giderek etkileşim karakteristiklerinin arttığı, etkileşim modu, düzeyi, anlatı yapısı ve kullanıcı rolleri açısından daha esnek ve etkileşim düzeyi genişlemiş belgesellere varan farklı projeler seçilmiştir. Doğrusal ve baskın anlatılı, geleneksel belgesellere en yakın proje olan *Alma: Bir Şiddet Hikayesi*’nden, *Kayıplar: Peru Devleti Tarafından Unutulan Kadınlar* belgeseline

geçişle, doğrusal yapının kırılması ve kullanıcının daha keşfe açık bir role bürünmesi mümkün olmuştur. Bu örnekte hala baskın ve tekil olan gerçeklik anlatısı, *Gazze Sderot: Her Şeye Rağmen Hayat ve 4/6 Sonrası* örneklerinde, belirli bir tarihsel gerçekliğe dair iki farklı perspektifin paralel olarak sunulduğu ve izleyici/kullanıcının, doğrusal olmayan akışta kendi yönelimine göre bir seyir kurgusu oluşturabildiği projelerde, mikro gerçekliklere genişlemiştir.

Hem web belgeselleri özelinde hem de örneklem bütününde, tüm etkileşim karakteristiklerini sağlayan ve izleyiciyi, kaşif rolündeki bir kullanıcıdan da öte paydaş kılan, kullanıcıların kendi gerçekliklerini ve kayıtlarını projeye ekleyebildikleri (İng. *user-created content*), kullanıcı yaratımlı içerikle genişleyen, tamamen açık bir etkileşim modeli sunan *17.000 Ada* belgeseli bu yapısıyla diğer örneklerden ayrılmaktadır. İnteraktiviteden önce de belgesel filmlerin ortak zeminleri tartışmalı bir konuyken (Nichols, 2017), bu gibi belgeselin bir izleme deneyiminden çıkmakla kalmayıp, belgesel sınıflandırmasının sınırlarını zorlayan, tamamen deneysel yapılara bürünmesi söz konusu olmuştur. Bu ve benzeri projelerdeki gibi kullanıcının proje üzerinde kontrolü arttıkça, sistem kullanılabilirliği ve arayüz tasarımının belirlediği kullanıcı deneyiminin, filmin bütününe dair deneyimdeki etki oranının artmakta olduğunu, artık içerik ve anlatı kurgusundan öte, tasarım unsurlarının kullanıcı deneyimini daha fazla şekillendirmeye başladığını görmekteyiz.

İnteraktif medya teknolojileri dönüştükçe ve belgesel alanında yeni yaratıcı araçlar mümkün oldukça, hedeflenen farklı anlatı yapıları ve değişken kullanıcı rolleri ve deneyimleri için, hangi teknolojilerin ve nasıl bir tasarım yaklaşımının seçilmesi gerekliliğine dair, belgesel üreticilerine kılavuzluk edecek araştırmalara olan ihtiyaç da dönüşmektedir. Belgesel üretimindeki kreatif sürece, tasarım alanının da eklenmesi, bu iki farklı kreatif sürecin nasıl bir araya gelebileceği ve gelmesi gerekeceği üzerine yeni araştırma soruları karşımıza çıkarmaktadır. Bu konuda yapılan mevcut çalışmaların, ağırlıklı iletişim bilimleri perspektifinden ele alındığı tespitinden yola çıkarak, bu değişen ihtiyaçlar ve ortaya çıkan sorular için, daha fazla tasarım odaklı araştırmalar ortaya konmasının alana katkıda bulunacağını öngörüyoruz.

#### Kaynakça

- Arora, G. ve Milk, C. (Yönetmen). (2015). *Clouds over Sidra*. [Film]. VRSE; UNICEF; UN SDG.
- Castells, A. G. (2010). *The interactive multimedia documentary: A proposed analysis model* [PrePhD]. Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. [http://www.agifreu.com/web\\_dmi/articles/Interactive\\_multimedia\\_documentary\\_PrePHD\\_Ch1\\_Arnau\\_Gifreu.pdf](http://www.agifreu.com/web_dmi/articles/Interactive_multimedia_documentary_PrePHD_Ch1_Arnau_Gifreu.pdf)
- Castells, A. G. (2011). The interactive documentary: Definition proposal and basic features of the new emerging genre. *Proceedings of McLuhan Galaxy Conference 2011* içinde (367-378). Barcelona Editorial UOC.
- Chen, J. (Yönetmen). (2014). *4/6 Sonrası* [Film]. Freehand, SBS Online.
- Edwin, T. Østbye. (Yönetmen). (2013). *17000 Islands* [Film]. Norway Film Institute.
- Elmaliah, R. vd. (Yönetmen). (2009). *Aza Sderot: HaChaim Lamron HaKol*. [Film]. ARTE; Alma Films; B'Tselem; Sapir Academic Campus School of Film & Television Studies; Trabelsi Productions.
- Fougère I. ve Dewever-Plana M. (Yönetmen). (2012). *Alma: Bir şiddet hikayesi*. [Film]. ARTE France, Upian, Agence VU'.
- Galloway, D., Mcalpine, K. B. ve Harris, P. (2007). From Michael Moore to JFK Reloaded: Towards a working model of interactive documentary. *Journal of Media Practice*, 8(3), 325-339. [https://doi.org/10.1386/jmpr.8.3.325\\_1](https://doi.org/10.1386/jmpr.8.3.325_1)
- Gaudenzi, S. (2013). *The living documentary: From representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary* [Doktora tezi]. Goldsmiths University of London.

<https://doi.org/10.25602/GOLD.00007997>

- Hermawati, S. ve Lawson, G. (2016). Establishing usability heuristics for heuristics evaluation in a specific domain: Is there a consensus? *Applied Ergonomics*, 56, ss. 34-51.
- Kim, N., ve Kim, S. (2014). Interactive documentary on perspective of new media. *International Journal of Multimedia and Ubiquitous Engineering*, 9(12), 117-128.
- Kuruoğlu, H. ve Akçora, E. (2017). Dijital ortamdaki belgesel filmde yeni anlatım biçimleri. 1. *Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı bildirileri* içinde (510- 522). Nobel Yayıncılık.
- Mutlu E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Gündoğan Yayınları.
- Nash, K. (2012). Modes of interactivity: Analysing the webdoc. *Media, Culture & Society*, 34(2), 195-210.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nielsen, J. (1994). *10 Usability Heuristics for User Interface Design*. Nielsen Norman Group. <https://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/>
- Ocak, E. (2014). New media documentary: Playing with documentary film within the database logic and culture. D. Moser, S. Dun (Ed.). *A Digital Janus: Looking Forward, Looking Back* içinde (253-262). Brill Publishing.
- Parkan, M. (1997). Gerçek Ne Kadar Gerçektir? *Belgesel Sinema Üzerine / Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferans Bildirileri*. Tayf Basım.
- Reisman, B. A., Cordova, A. ve Benites, R. R. (Yönetmen). (2018). *Desaparecidas: las mujeres olvidadas por el Estado peruano*. [Film]. Peru: Radio Programas del Perú.
- Wakefield, J. (1 Nisan 2015). *Virtual reality looks for a role in journalism*. BBC. <https://www.bbc.com/news/technology-32052296>
- Zaman, Ç., Tuzcu, N., ve Tortum, D. (Yönetmen). (2016). *Eylül 1955*. [Film]. Virtual Collaboration Research.

## **Baba Filminin Geriatrik Psikoloji Perspektifinden Analizi**

**Ece Naz Ermiş<sup>1</sup>**

### **Öz**

Yaşlılık; kayıplar, kazanımlar ve çatışmalarla dolu yaşam periyodunun son evresidir. Bu dönem için ölüm, çoğunlukla eşlik eden hastalıklarla beraber daha yakın bir ihtimal haline gelmiştir. İleri yetişkinlik genelde varoluşsal açıdan da yaşamının bütünlüğünün gözden geçirildiği bir evredir. Değişen aile içi ve sosyal roller eşliğinde kişi kimliğinin ve bulunduğu dönemin değerlendirmesini yapar. *Baba (The Father)* filmi ile beraber 80 yaşında demans hastası olan Anthony adlı karakterin ruhsal çatışmaları, kendisini ve dış çevreyi anlamlandırma çabası benlik ve benlik ideali, kimlik krizi, cinsiyet tanımlamaları ve rolleri, ölüm ve zaman arasındaki ilişkiler üzerinden değerlendirilmiştir. Kızı Anne'in gözünden ise muğlak kayıp, suçluluk duygusu, yas ve bakım vermede değişen rolleri irdelenmiştir. Bu araştırma, eleştirel nitel bir çalışma şeklinde hazırlanmış, gelişimsel ve psikanalitik kuramsal bakış açısı ile betimleyici yöntem kullanılarak analiz edilmiştir. Filmin analizi, demans hastası bir yaşlının gözünden ve zihninden içinde bulunduğu hastalığı ve yaş dönemini anlatarak benzer süreçlerden geçen kişilere ve hasta yakınlarına sürecin hassasiyetini ve paylaşılan duygusal yükü duyurmayı problem edinmiştir. Tartışılan kavramların yaşlılık sürecine ilişkin farkındalık yaratarak, iyileştirme ve önlem pratikleri adına bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Yaşlılık, Benlik, Bakım Verme, Ölüm, Muğlak Kayıp

### **The Analysis of the Movie *The Father* From The Perspective of Geriatric Psychology**

#### **Abstract**

Old age is the last phase of a life span full of losses, gains and conflicts. For this period, death has become a more imminent possibility, often with concomitant illnesses. Older adulthood is often a stage in which the integrity of one's life is reviewed from an existential point of view. With changing family and social roles, the individual evaluates his/her identity and the period in which he/she finds himself/herself. In the film *The Father*, the psychological conflicts of the character Anthony, an 80-year-old dementia patient, and his efforts to make sense of himself and the external environment are evaluated through the relationships between the self and the ideal of self, identity crisis, gender definitions and roles, death and time. Through the eyes of her daughter Anne, the ambiguous loss, guilt, grief and changing roles in caregiving are examined. This research was prepared as a critical qualitative study and analyzed using a descriptive method with a developmental and psychoanalytic theoretical perspective. The analysis of the film was concerned with communicating the sensitivity of the process and the shared emotional burden to people going through similar processes and their relatives by describing the disease and the age period through

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü, ORCID NO:0000-0003-3054-2014, e.ermis@iku.edu.tr

the eyes and mind of an elderly person with dementia. It is thought that the concepts discussed will raise awareness about the aging process and bring a perspective for improvement and prevention practices.

**Keywords:** Old Age, Self, Caregiving, Death, Uncertain Loss

Yirminci yüzyıl sonu aile yapısı genelde çekirdek ve az sayıda yan akrabası olan bir forma dönüşmüştür. Yaşlı nüfus artmış ve buna paralel olarak duygusal, fiziksel ve sosyal açıdan ileri yetişkinlerin yaşam akışlarını planlamak kapıda bekleyen diğer kuşakları da ilgilendiren bir sorun haline almıştır.

Yaşlılık, gelişim dönemleri arasında belirli sebeplerden dolayı özgün ve zorlu bir dönemdir. Bu katmanı diğerlerinden ayıran en önemli fark ise yaşlıya eşlik eden yakınlarının ya da bakım verenlerin çoğunlukla o durağa henüz uğramamış olmalarıdır. İçinden geçilen dönem, kronolojik ilerleyen yaşam akışı sebebiyle de yaşlının görece diğerlerinden daha önceden uğradığı ve yeteri kadar hem fiziksel hem psikolojik hem de sosyolojik olarak anlaşılmadığını da hissettiği bir dönemdir.

Yaşlılık; kayıplar, kazanımlar ve çatışmalarla dolu yaşam periyodunun son evresidir. Bu dönem için ölüm, çoğunlukla eşlik eden hastalıklarla beraber daha yakın bir ihtimal haline gelmiştir. İleri yetişkinlik kişinin genelde varoluşsal açıdan da yaşamının bütünlüğünün gözden geçirildiği bir evredir. Bu gözden geçirmeye, o güne kadar elde edilmiş katma değerler ve birtakım kayıplarla müzakere edebilme sonucunda kişinin yaşadığı hayatı kabullenme dâhildir. Kişi bu dönemde nasıl bir yaşam yaşadığını, kim olduğunu, yapabildikleri ve yapamadıklarının toplamını çıkarır (Butler, 1989). Yaşlanma üzerine önemli kavramsallaştırmalarda bulunan Robert Butler (1989) yaşamı gözden geçirme sürecine, pişmanlık, sitem, hüznün ve öfke gibi olumsuz duyguların yanında, çelişkileri uzlaştırma, uğurlama, sakinleşme ve huzur gibi bütünleştirici duyguların da eşlik edebileceğini öne sürer. Bu süreç yoğun çaba gerektiren sorgulamalar içerir çünkü çatışmalı duyguları bir arada yönetmeyi gerektirir. Geçmişini kazmak, tüm deneyimleri ve üretilen anlamları gözden geçirmek, gerekirse yerine yenilerini koyma gayretini gerektirir. Ölüme hazırlık yapılan bu son hesaplaşma döneminde kimliğin yeniden ele alınışı ve yaşanan hayatın kapsama çabası bu süreçte yaşanan olumsuz duyguları azaltmaya da yardımcı olabilmektedir (Cappeliez ve O'Rourke, 2005). İleri yetişkinlerin gündemlerindeki başlıklar nispeten diğer gelişimsel dönemlerden farklı olduğu için oldukça zengin ve felsefi sorgu sistemine dâhil içeriklere sahiptir. Buna rağmen ruh sağlığı alanında da toplumsal açıdan da şimdiye kadar diğer gelişimsel dönemlerle kıyaslandığında, kayda değer bir ilgi görmemiştir.

François Villa (2014), "psikanaliz açısından öznedeki yaşlanan nedir" sorusuna cevap aramıştır. Bu soru belki de analitik tedavinin geçmişine bakıldığında neden yaşlılar özelinde kayda değer sayılabilecek çoklukta metnin veya olgunun olmadığını da açıklamaya çalışan cevaplar üretir. Özne için psikik malzeme yaşa göre belirlenmez, sadece ruhsal malzemenin ağırlığı artabilir. Freud (1917) bunu ortaya serecek kadar uzun vaktin olup olmadığını sorgulamıştır. Yaşlılardaki ruhsal süreçlerin esnekliğini kaybetmesi fikri psikanalitik terapidenden de fayda görme düzeyini düşüreceği için yaşlıların daha ekonomik bir ruhsal akışta ilerlediğini ifade eder (Freud, 1917). Dolayısıyla yaşlanan beden gerçekliği ve yıllar etrafında ekonomik ruhsal akışın pekiştirilmesi gibi konuları anlamak adına daha çok soru sorulması gerekmektedir. Yaşlılığın terapiye engel bir unsur olup olmadığını ya da varsa katkılarının neler olduğunu anlamak için hakkında daha fazla yazılmasına ihtiyaç vardır.



Çağdaş psikanaliz için yavaş yavaş kişinin doğduğu andaki düşünce süreçleri ile 80 yaşına gelmiş kişinin düşünce süreçleri de aynı öneme sahip hale gelebilmiştir. Bilinç dışının zaman tanımazlığı öne çıkmıştır (Villa, 2014). Tüm bu bilgilerin ışığında gelişimsel dönemlerin içinde daha az yer açılan yaşlılık dönemi filmlerle beraber düşünüp sorgulamak, ele alıp, kör noktalara vurgu yapmak önemlidir.

Kimi yaşlılar için yaşamın son gelişimsel evresine geçmek daha dramatik bir biçimde gerçekleşir. *Baba* filmi de bu evreyi görece daha zor geçiren bir yaşlı profili ile kızı arasında geçenleri aktarır. Bu çalışmada amaç filmin ana karakteri olan Anthony'nin içinde bulunduğu ruhsal durum ve yaşadığı çatışmaları, benlik ve benlik ideali, kimlik krizi, cinsiyet tanımlamaları ve rolleri, ölüm ve zaman arasındaki ilişkiler üzerinden değerlendirmektir. Diğer ekseninde duran kızı Anne'in gözünden ise muğlak kayıp, suçluluk duygusu, yas ve bakım vermede değişen rolleri irdelemek amaçlanmıştır. Tüm bu kavramlar, geriatrik psikoloji kuramlarından olan Erikson'un psikososyal gelişim kuramı, Neugarten'in bağlamsal modeli ve rol bırakma kuramlarını da dayanak alarak psikanalitik bakış açısı ile analiz edilmeye çalışılmıştır.

Yazının bundan sonraki bölümünde filmin konusu kısaca aktarılıp Anthony ve Anne'in penceresinden ayrı kavramlarla beraber başkarakterlerin psikolojik değerlendirmesi geriatrik psikoloji ve psikanalitik çerçevede dâhilinde yapılacaktır. Çalışmanın temel amacı ise *Baba* filmi üzerinden yaşlanma olgusunu yeniden sorunsallaştırmaktır.

### **Yöntem**

Bu çalışmada ileri yetişkinlik döneminde ortaya çıkan önemli sağlık sorunlarından biri olan demans rahatsızlığı ile ona eşlik eden yaşlılık dönemindeki sosyal, ruhsal, fiziksel ve çevresel dönüşümler, Florian Zeller (2020) tarafından yönetmenliği yapılan ve 17 Eylül 2021 tarihinde ülkemizde vizyona giren *Baba* filmi üzerinden değerlendirilmiştir. Sırasıyla yaşlılık dönemi, unutmaya eksenini ile beraber kayıplar, kimlik krizi, marjinal erkeklik, bakım verme ve muğlak kayıp kavramları ayrıca ölüm ve zaman arasındaki ilişki filmdeki akışla beraber çözümlenerek ele alınmaktadır. Bu araştırma, eleştirel nitel bir çalışma şeklinde hazırlanmış, gelişimsel ve psikanalitik kuramsal bakış açısı ile betimleyici yöntem kullanılarak tasarlanmış bir film analizidir. Nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman incelemesi tekniği kullanılmıştır.

### **Filmin Konusu ve Genel Psikolojik Değerlendirmesi**

*Baba* filmi, demans hastası Anthony (Anthony Hopkins) adlı karakterin gözünden ve zihninden, kendisini ve dış dünyayı anlamlandırma deneyimini seyirciye aktarmaya çalışır. Filmin çoğunda, 80 yaşında olan ve yaşlılığın getirdiği duygusal ve fiziksel güçsüzlük haline karşı koymaya çalışan Anthony ile tüm bu sürece eşlik etmeye çalışan kızı Anne (Olivia Colman) ile ilişkisi ele alınmaktadır.

Anthony, pasif, zayıf, bilgisiz ve bağımlı bir yaşlı stereotipinin ötesinde, kendine güvenen, hastalığına ve onun yıkımlarına direnen, kibirli ve bağımsızlığı uğruna savaşıyor bir karakter ortaya koyar. Aynı zamanda huysuz bir babadır. Anne'in kendisine bakması için bulunduğu hasta bakıcılar ile de geçinemez. Anthony ilerleyen demansı sebebiyle hafızasında ciddi kopukluklar yaşamaktadır. Sevdiği kişilerin suretleri bile zaman zaman değişmekte ve hatta kendi gerçekliğinden bile şüphe etmektedir. Yalnız ve kendine yeten bir şekilde yaşamak konusundaki ısrarı o kadar baskındır ki kızının yanına taşınmış olması bile onu öfkelenir. Değişen mekânları ve insanların yüzlerini ayırt etmek, izleyen insanlar için de oldukça karmaşık ve huzursuz edicidir. Anthony'nin yardımcı kadınlarla geçinememesi ardından kızı babasını bir huzurevine yerleştirmeyi çözüm olarak bulabilmiştir. Anthony

filmin sonlarında artık huzur evindedir. Her uyandığı sabah neredeyse benzer bir kafa karışıklığı ile evinde olup olmadığını sorgular. Tüm bu belirsizlikler ile beraber yoğun bir kaygı ve çaresizlik duyguları içinde Catherine adındaki hemşire ile karşılaşır. Bir çocuk gibi korkmuş olan Anthony, neler olup bittiğini Catherine'e sorar ve Catherine hemşire de tıpkı bir anne gibi Anthony'nin başını göğsüne yaslayarak korkusunu yatıştırır; olup bitene onun anlayabileceği şekilde anlam verip oraya uyum sağlamasına yardımcı olmaya çalışır.

Demans, genelde yaşın ilerlemesi ile görülme sıklığı artan, evrelerin değişmesi ile fizyolojik işlev kayıplarına bağlı değişikliklere ek davranışsal ve depresyon, ajitasyon gibi duygusal değişiklikleri de beraberinde getiren bir hastalıktır. Sağlıklı yakının kaybı, bu durumu bakım veren aile üyeleri açısından da psikolojik problemlere neden olabilecek bir sorun haline getirir (Akyar ve Akdeniz, 2009). Kişinin etrafındaki oryantasyonun kalıcılığını yitirdiği, her şeyin neredeyse ters yüz olduğu, yabancılaştığı ve gerçek zamanın kaybedildiği bir deneyimdir. Yönetmen film boyunca Anthony'nin gözünden izleyiciye, böylesine ters yüz olmuş ve zaman oryantasyonunu kaybetmiş bir zihnin neye benzediğini aktarır. Filmde demanslı bir hastanın çevreyle kurduğu ilişkiden ziyade, *demanslı deneyimleyen bir kişi olarak seyirci odağa yerleştirilir*. İzleyenler değişen adamların ve kadınların kim olduğunu, mekânın kime ait bir ev olduğunu anlayamayarak veya az önceki verilen bilginin şimdi yanlış olduğunu görerek durumu şaşkınlıkla çözmeye çalışırlar. Zaman, filmin sonuna kadar bu tuhaflığa anlam arayarak geçer.

Her filmde, başlarda durum karmaşık bile olsa durağan algı, filmin sonlarına doğru neden sonuç ilişkisi kurup, parçaları birleştirmeye yardım eder fakat hatırlayabilme becerisinin zarar görmesi kişi için bir noktadan sonra bu birleştirmeleri yapmasına engel olur. Bu durum izleyen kişiyi her gün aynı kısır döngü ile kendine ait bir gerçeklik yaratma noktasına getirebilir. Film boyunca neredeyse tek mekân çok ufak farklarla, tekrar tekrar değişir. Örneğin mutfak fayanslarının şekli gibi detaylar izleyende durmaksızın bir belirsizlik uyandırır. Bu farklarla sürekli şaşırın demanslı bir zihnin kendi içinde düştüğü cehennemi, çevreye anlatamayışı da izlerken seyirci tarafından anlam bulur.

### **Anthony'nin Gözünden: Yaşlılık, Unutma ve Kayıplar Çerçevesinde Kimlik Krizi, Benlik Sorgulaması ve Marjinal Erkeklik**

Lacan 1936 yılında Uluslararası Psikanaliz Derneğinin gerçekleştirdiği kongrede ayna evresi başlığını verdiği bir sunum gerçekleştirmiştir. Beden bütünlüğünün kurulması ve *beni* ortaya koyabilmek adına aynada çocuğa "bu, sensin" adlandırmasının yapılmasının öneminden söz eder. Bu adlandırma kişiyi benzerlerinin olduğu dünyaya yerleştirir. Bu evrede çocuk aynada bütünsel imgesini görür, şaşırır ve mutlu olur. Daha önce parçalı olarak deneyimlenen bedeni, çocuk tarafından artık bütünsel algılanacaktır. Çocuğun aynada gördüğü yekpare imgesi ile gerçeklikte olan bakım verene bağımlı ve güçsüzlük hali arasında bir çelişki mevcuttur. Aynada görünen, "bu, sensin" tanımlaması tekinin arzusuna dair atıflar da taşır. Aynada görünen, gerçekte ulaşılamayacak ideal bir resimdir ve çocuk bu imge ile özdeşleşir (Lacan, 1936, akt. Soysal, 2009, s. 6). Yaşlanan özne belki de yeniden hem aynanın hem de başka insanların bakışlarının ayna imgesi ile karşılaşır. Yaş ilerledikçe özne benlik ekseninde kimliğinin sürekliliğini korumak adına daha çok zorluk çekmeye başlar. Önceden kurduğu bütünlüklü benlik imgesi yavaş yavaş dağılır. Ötekinin arzusunun da gizli olduğu o aynadaki ideal imgede çatlaklar oluşur. Burada benlik ile benlik ideali arasındaki fark bir kimlik krizi ile sonuçlanabilir. Bu kriz sağlıklı bir kabul ile dengelenmez ise daha sarsıcı bir kırılma yaratacak yeniden bir ayna evresi ziyareti ile de sonuçlanabilir (Villa, 2014). Filmde Anthony her ne kadar yaşlanmış ve bellek bozulmaları ile bakıma muhtaç bir hale gelmiş olsa da aralarda dinlediği müziklere ve tablolarla olan ilgisiyle eskiden kimliğini oluşturan parçalara dair seyirci olarak onun sofistike zevkleri olan biri olduğu izlenimi de ediniriz. Anthony yabancıların karşısına

çıkmadan önce mutlaka üstüne çeki düzen vermeyi adet edinmiş ve her fırsatta ötekileri akli ile yakaladığını belirten nükteli bir dile sahiptir. Bu sayılanlar izleyenlere Anthony'nin kimlik kurgusuna dair bir şeyler anlatır.

Anthony'nin kimliğinin özelliklerini yansıttığı ve özdeşleştiği, film boyunca da tekrar tekrar üzerinde durduğu en belirgin simge ise evidir. Bir evi sakini için anlamlı ve gerekli hale getiren, onunla ruhsal bir bağ ve geçmiş duygusu oluşturabilmesidir (Cassin, 2018). Anthony de ilk olarak evde etrafında tanıdık gelen şeylerin artık yabancı oluşunu "burada bir işler dönüyor" şeklinde ifade eder. Bourdieu (2000), "Bir ev yaratmak, sürekliliği olan, kalıcı, sabit aynı zamanda parçalanma ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine bir iddiadır" der (s. 28). Ev çoğu zaman fazlaca kişiselleştirilen ve bir süre sonra neredeyse benlik haline gelen bir mekândır. "Ev hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır" (Bachelard, 2020 s. 36). Benlik ve ev arasındaki ilişki zamanla harmanlanır. Ev kimliğin köklerini, ev ile kurulan ilişki de benliği yansıtır. İçinde olunan ev ve eşyalar sayesinde hafıza geriye doğru daha kolay hareket eder. Bu da evi benliğin belleği haline getirir (Bachelard, 2020). Anthony, "Buranın artık benim olmadığını söyleyen bir adam vardı içeride, burası benim evim değil mi Anne?" (Zeller, 2020) diyerek kimliğindeki ve geçmiş yaşantılarındaki kayıplara dair bir nevi direnç ve sorgulamaların içine girer. Hatta öyle ki kızına "Bu evden uzun süre ayrılmayacağım, hatta senden daha uzun süre yaşayacağım, kimsenin yardımına ihtiyacım yok, evimi terk etmeyeceğim" (Zeller, 2020) diyerek hem benliğine hem de yaşama sıkı sıkıya tutunmaya çalışmaktadır.

Demans hastalarında mekânların, günlük rutinlerin ve temel alışkanlıkların mümkün olduğunca aynı kalması önerilir (Aydemir ve Kısa, 2001). Anthony de mecburen bakılabilmek için kızının evine taşınmak zorunda kalır. Dolayısıyla bu değişimle beraber onu simgeleyen ve yansıtan şeyler daha da azalır. Çünkü Anthony için evi, anılarını simgeleyen, onu geçmişte daha kuvvetli tutan ve kayıpların henüz olmadığı zamanlarda yaşamasına izin veren yeridir. Bu sonuçlara sadece benlik ve benlik ideali arasındaki yarıklar ve kayıplar değil, yaşlı özneye eşlik eden sevgi nesnelерinin kaybı da eklenir.

Benlik kişinin gerçekte olduğu hali iken ideal benlik, kendi için en iyi ve güzel versiyonunu imgeler. Olmak istediği kişidir. Sarsılmaz ve tüm güçlü bir resimdir. Oral öfke ve kıskançlık gibi olumsuz hisleri ödünler (Kernberg, 1974). Melanie Klein'a (1940) göre, bu atfedilen imgeler bebek paranoid-şizoid konumda iken ortaya çıkar ve sonrasında depresif konumda, kişi kendi benliğini de ötekini de hem iyi hem de kötü özellikleri bir bütünü içinde değerlendirebilecek şekilde tutarlı bir örüntü haline getirmeyi öğrenir. Benlik gelişimi devam ettikçe arzu edilen daha az büyüklenmeci, daha az çatışmalı ve daha erişilebilir benlik ile aradaki mesafenin daha az olduğu bir benlik idealidir. Anthony'de de yaşının ve hastalığının verdiği ivmeyle benlik gelişimin ilkel zamanlara gerilediği söylenebilir. Artan gerginliği biraz da benliği ile benlik ideali arasındaki mesafeden kaynaklı olabilir. Anthony, küçük kızı Lucy'nin öldüğünü de hafızasındaki boşluğa hapseder ve ondan kalan tabloların değişen yerlerini takip ederek reddettiği bu sevgi nesnelерine dair olan kaybı seyirciye anlatmaya çalışır. Ayrıca Anthony'nin eşinin de bir süre önce öldüğü anlaşılır. Geriye sadece Anne'in kalışına dair duyduğu korkuyu da Anne kendisine yeni biri ile tanıştığını ve onun için Paris'e taşınacağını söylediğinde şöyle duyurur: "Beni terk ediyorsun doğru mu anladım? Sen de gidiyorsun, bana ne olacak peki Anne?" (Zeller, 2020).

Erikson'un (1994) psikososyal gelişim kuramına göre ileri yetişkinler benlik bütünlüğüne karşı umutsuzluk ekseninin üzerinde dururlar. Bu çift kutuplu ekseninde tüm yaşamlarındaki ambivalans duyguları, kararları, dönüşümleri, olumlu ve olumsuz deneyimleri kendi içlerinde birleştirebilenler bunun sonucunda benliklerini yekpare

algılayabilirler. Geçmiş pişmanlıkla genelde olumsuz deneyimler üzerinden değerlendirenler ve olumlu yaşam olayları ile birleştiremeyenler ise benliği bütünlüklü algılamakta zorlanır ve genellikle öfkeli, serzenişte bulunan, umutsuzluk hissi ile bocalayan yaşlılara dönüşürler. Anthony'nin hastalığının verdiği bellek hasarı, anılarındaki bütünlüğü bozmuştur. Dolayısıyla yaşamı boyunca başından geçen olayların sırası ve nedenselliği de bozulmuştur. Bu durum deneyimlerin kişiye bıraktığı öğrenmeleri, hisleri ve çıkarımları da etkiler. Bu sebeple de Anthony'nin benliğini kavrayışı bölünmüş, böylece daha öfkeli, huysuz, memnuniyetsiz ve yakınan bir yaşlı haline gelmiştir.

Neugarten (1968) ileri yetişkinlerde kişilik tiplerine göre ayırdığı bağlamsal modelinde dört profil belirtir. Bunlar; parçalanmış ve düzensiz, pasif bağımlı, savunucu ve bütünleşik tiplerdir. Anthony yaşlanmayı kabul etmekte yetersiz, yardım almayı reddeden, yaşlandıkça umutsuzluğa kapılan bir ileri yetişkin profiline denk düşmektedir. Yaşlanma sürecine zihinsel ve fiziksel bir hastalığın da eşlik etmesinden kaynaklı denetimini ve otoritesini yitirip, bakım evi veya hastaneye kaldırılmaktan korkan haliyle parçalanmış ve düzensiz tip kategorisine girmektedir. Tüm bu özellikleri ile beraber bir yakını olarak Anthony'ye eşlik etmek ve onu memnun etmek oldukça zordur.

Anthony keskin gururu ile beraber kontrolü tüm açılarda elden bırakmaya karşı dirençlidir. Connell (2005) erkeklik tanımları üzerinde durmuş ve erkeklerin toplumsal, kültürel ve yaş dönemleri bağlamında değişen konumlarını hegemonik ve marjinal olmak üzere iki sınıfa ayırmıştır. Hegemonik erkeklik idealize edilmiş bir imgedir. Erkek olmanın en pekiştirilen ve gücü elinde tutan türüne gönderme yapar. Diğer erkeklerin de kendilerine hegemonik erkek kimliğini sabit olarak alıp, ona göre konumlandıklarını belirtir. Hegemonik erkek, kadınsı olan her sıfatın aksine eril kodlarla değerlendirilen sıfatları içine dâhil eder. Fiziksel ve ruhsal dayanıklılık, bağımsızlık, duyguları yönetebilme, ilişkisel olarak adlanan özellikler yerine özerk özelliklerin öne çıkışı, gücün, aklın, rekabetin önemsenmesi ve kendine güven duygusu gibi niteliklerin varlığı ile karakterize edilir. Marjinal erkekliği ise tam olarak bunun karşısına yerleştirir. Connell (2005) yaşlı erkeklerin toplumsal cinsiyet bakış açısı ile artık daha kadınsılaştıklarını ve eril özelliklerini yitirdikleri için biraz da atıl bir kategoriye yerleştirildiklerini söyler. Anthony de her yaşlı erkeğin belirli bir yaştan sonra içine düştüğü bu marjinal erkeklik sembollerine dair toplumsal bakış açılarının yarattığı çatışmaları içinde taşımaktadır. Filmde kendisine bakmak için görüşmeye gelen, ölen kızı Lucy'ye benzettiği genç ve güzel Laura'ya hala karizmatik, kendine güvenen ve etkileyici bir erkek olduğunu göstermek için bir içki ikram edip ardından topuk dansı yaparak mizahi yönünü sergilemesi erkekliği ve kimliği üzerinden yaşın getirilerine karşı durma çabası olarak da algılanabilir.

Anthony kaç yaşında olursa olsun karşısındaki kadını zekâsı ve cazibesi ile etkileyebilen konumunu elinden bırakmak istememektedir. Toplumda marjinalleşmiş grup üyelerine karşı ayrımcılık sadece cinsiyet rolleri üzerinden yapılmamaktadır. Aynı zamanda kelimeler, jestler veya konuşma tarzı yolu ile bir parça alaycı, dışlayıcı ve olumsuz mesajlar da iletilir. Dil, iletişim esnasında alt metin olarak içinde birtakım ön yargılar ve ötekileştirme ifadeleri ile bir mikro saldırı potansiyeli taşır (Sue vd., 2007). Kuşaklar arası iletişim kodlarına da bakıldığında yaşlılara yönelik konuşmanın bebek konuşması özellikleri taşıdığı fark edilir (Peccei, 2004). Bu konuşmanın özellikleri arasında yüksek sesli ve abartılı tonlamalar, telgraf dili konuşma denilen kısa basit cümle kurulumları sayılabilir. Yaşlılara yöneltilen bu konuşma tarzı ilk olarak ikincil bebek konuşması olarak adlandırılmıştır fakat sonra Cohen ve Faulkner (1986) tarafından yaşlı konuşması şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Benzerlik kurulan bu iki konuşma tarzı arasında bariz olan fark ise bebeklerle konuşurken bebeğe iletişim için olanak sağlanmasıdır. Bakım verenlerinin sevecenlikleri açığa çıkarken, yaşlı konuşmasında olabildiğince diyalogu kısa tutmak

istenir ve bakım verenler için içtenliğin ve yakınlığın taklit edilme çabası baskındır (Ng, 1998). Filmde de Anthony'ye bakması için eve gelen Laura adlı bakıcının Anthony ile konuşma şekli tıpkı minik bir bebekle ya da zihinsel engelli bireylerle konuşmaya çalışan birisinininkine benzer: "Şimdi bu küçük mavi hapları alma zamanı" (Zeller, 2020) cümlesini yüksek sesle tekrar eden Laura'ya Anthony'nin cevabı ise "neden benimle geri zekâlıymışım gibi konuşuyorsun?" (Zeller, 2020) olur. "Küçük mavi haplarmış!" diyerek taklit eder, "unutmayın ki hanımefendi ben çok zeki biriyimdir." (Zeller, 2020).

**Anne'in Gözünden: Yaşlı Yakınları İçin Bakım Vermede Değişen Roller ve Muğlak Kayıp**  
Yaşlanmış bir yüz fiziksel değişimlerden ziyade konuşmayla desteklenmediği zamanlarda belirsiz ifadelerle karşılaşılan ve bu sebeple yabancılaşılan bir yüz olarak tarif edilebilir (Bıçakçı, 2017). Anlam çekilmiş, bakışlar sabitlemiş ve donuklaşmıştır. Gözlerinden başka biri bakıyormuşçasına önceden içeride sanılan kişi uzaklara taşınmış gibidir sanki artık. Film boyunca sayısız kere Anthony'nin bu askıda kalan yüzü ve bakışı ile hem izleyiciler hem de kızı Anne karşılaşır. "Üstün yetenekli bir oyuncu gibi, saniyeler içinde apayrı biri oluşu" (Bıçakçı, 2017) şaşkınlıkla ve hüznle izlenir. Bu bakışla karşılaşmak en çok o yaşlı ile önceden yakın bağlar kurmuş sevdiklerini yaralar. Filmde Anne'in, babasının bir görünüp bir kaybolan halini kendine hatırlatmak zorunda kaldığı görülür. Unutup hatırladığı anların ilişkilerine getirdiği yeni mesafeyi sancılı bir şekilde kabul etme süreciyle, yakınlarının gözünden Anthony'ye bakmaya başlarız.

İleri yetişkinlikte kişinin sosyal bir varlık olarak kabulüne destek veren önceden sahip olduğu eski rol ve statüler değişime uğrar. Rol bırakma kuramına göre, bu rollerin yitirilmesi, kişinin kendine atfettiği değerlerin etkilenmesine, kamusal ve sosyal ağlara katılımının azalmasına sebep olur (Onur, 1991). Hastalıklar, emeklilik, eş kaybı ve aile içi etkileşimdeki değişimler önceden kazanılan birtakım rolleri kaybetmek ya da devretmek ile sonuçlanır. Aynı zamanda bu rollerin getirdiği ilişki biçimleri de terk edilir. Anthony, ailenin ebeveyni olma rolünü eşini, aktif işini ve yavaş yavaş hafızasını kaybederek kızı Anne'e devretmek zorunda kalmıştır.

Yaşlı kimselerin bakım verenleri, yakınlarının ölümünü veya yakalandığı hastalıkları sanki önceden engelleyebilecekken engellememiş, ellerinden başka türlü bir şey gelememiş olmasının verdiği pişmanlığa gömülürler. Anthony hastalığının verdiği etkiyle de algısındaki kopukluklar, etrafındaki anlam düzlemindeki tutarsızlıklar sebebiyle gittikçe şüpheli bir hale gelmiştir. Yüzler, mekânlar, isimler ve eşyalar sürekli değişiyordur. Bu durumda Anthony onunla ilgilenen tek yakını Anne'i suçlar ve yer yer ona karşı saldırganlaşır. Kendisine bakmak için özel hayatında çok zorlanan kızına karşı oldukça acımasızdır. Onu bu denli acımasız yapan kendi gerçekliğini, ortak bir gerçeklik sanmasıdır. Anthony bu parçalanmışlık ve bütünleşemeyen halle gündelik akışta çaresizce kalakalmıştır ve hıncını Anne'den çıkarır. Anthony sürekli çocukları arasında keskin bir kıyas yapıp kaybettiği küçük kızı ile olan ilişkisinin yerinin ayrı oluşunun altını çizmektedir. Anne'e "sen kalpsiz, manipülatif olmandın hep" (Zeller, 2020) gibi zaman zaman çıkışlarda bulunup, onu kızdırsa da baba kız olarak aileden birbirlerine kalan son kişiler oldukları için bu kızgınlık aralarında hızla merhamete dönüşür. Bu yumuşama Anne'in davranışlarından daha kolay izlenir.

Yaşamdaki engellenmelerden sonra kişiler bir savunma mekanizması olarak bazen gerilemeye başvururlar. Gerileme, yaşamın ilk dönemlerindeki gibi zorlayıcı yaşam olaylarına çocuksu tepkiler verme anlamına gelir (İnceoğlu, 2004). Kişinin bakım verdiği yakınında çocuksu gerileme arttıkça sevilene karşı hissedilen çifte değerli duygular, özellikle öfke, geçmiş deneyimlere ait olumsuz izlenimler yavaşça hükmünü kaybeder. Kişi ölüme bir anlam katabilmek için bu ikircikli duygularıyla, unutmak, askıya almak ya da



vazgeçmek şeklinde bir bağ kurar (Padar, 2017). Hele ki bu ilişkiye muğlak kayıp olarak tarif edilen ve hala bir şekilde fiziksel olarak varlığını sürdüren ama eskisi gibi artık duygusal açıdan yanımızda olmayan bir yakınımız için tam manasıyla tutulamayan bir yas duygusu da eşlik ediyorsa.

Muğlak kayıp, ilişki ve bağ kurulan bir sevilenin bireysel patolojilerden ziyade dışsal faktörlerden ötürü varlığından da yokluğundan da emin olamama hali olarak açıklanır. Kurulan bu bağın ya da sevilen kişinin o ilişkinin içinde olma halinin duygusal açıdan net olarak algılanamayışı travmatik bir deneyimdir. Genelde anlamına varmakta zorlanılan, açık olmayan arada bırakan bir deneyim olarak tanımlanır (Boss, 2010). Bu türdeki kayıplara demansın sebep olduğu durumlar, travmatik beyin hasarı, kronik zihinsel hastalıklar, otizm, koma, madde bağımlılığı gibi hastalıklar örnek olarak gösterilebilir (Boss, 2018). Sevilen yakınlar, tıpkı haritada gösterilmeyen ama var olduğu bilinen yerler gibidir. Anthony de hastalığının verdiği bellek kayıplarından dolayı Anne ile duygusal açıdan vedalaşma şansı olmadan bu muğlak kayıp girdabının içine çoktan girmiştir. Ara sıra ani karşılaşmalar ve sürprizler elbette yaşanmaktadır. Anne’i ve kim olduğunu hatırladığı sürpriz anlar dışında Anthony yine öngörülemez bir şekilde duygusal açıdan ulaşamaz bir noktaya gerilemektedir. Bu ilişki biçiminde aile içi roller artık değişmiştir ve bakım veren rolüne geçen eşler ya da çocuklar için durum çok daha zıt kutuplu haldedir. İzleyici olarak Anne’in uzun, düşünceli, kararsızlık ve suçluluk duyguları içinde karışmış, çaresiz ve birkaç sahnede de ağlayarak çözülmüş hallerine şahit olunmaktadır. Nasıl davranacağına karar vermeye çalışan Anne, ilişkideki duygusal alışverişin donmasıyla baş etmekte zorlanmaktadır. Bulduğu bakıcıları kendi tüm güçlülüğü sarsılacağı için reddeden Anthony’ye Anne’in “bu durumu reddedersen artık seni huzurevine göndermek zorunda kalacağım” (Zeller, 2020) cümlesi, muğlak kayba eşlik eden, bakım verenlerin bir parça kaybolan duygusal yakınlığının göstergesi olarak okunabilir.

Muğlak kaybın bir sonraki aşamasını Dupuis (2002), aşamalı kayıp olarak tanımlar. Bu evrede hafıza dışındaki alanlarla ilgili bilişsel ve fiziksel beceriler de yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Son aşamada artık kişilerin psikolojik açıdan var olmadıkları kabul edilir. Kaybı yavaş yavaş izlemek yakınlar için düşen nesneye bakabilmenin zorluğunu yaşamak gibidir (Soysal, 2011). Çünkü aniden düşen bir nesneye genelde hızlıca tutma refleksi geliştiririz, oysa bazen de düşene öylece bakabilmek gerekir. İlişkilerindeki sınırlar ve mesafeler yeniden ve yeniden belirlenir. Babası ile olan ilişkisine dair de bir nevi umudunu ve çabasını kesmiş olmanın kederini, babasının gözünün içine bakarak zaman zaman hisseden Anne’e Anthony, “Nedir seni bu kadar üzen?” (Zeller, 2020) diye sorar. Anne, babası ile olan ilişkisinde trajik olan sonu kabul ederken, yoğun suçluluk duyguları hisseder. Ölmeden önce ölümü kabul etmiş olmanın yenilgisini taşıyarak babası için bir huzurevi ayarlayıp Paris’e taşınır. Film bu noktada babasına olan bağlılığını ve vefasını göstermek yerine, kendi hayatını yaşamayı kendine hak gören bir evlat profili de çizerek bu rolde duran evlatlar konumunun da tartışılmasına yardımcı olmaktadır.

### **Yaprakların Dökülüşü: Zaman, Geriye Dönüş ve Ölümle Olan İlişkiler**

Yaşlıların zamanı algılayış şekilleri sonsuzluk eksenindedir. Anthony de zaman algısını kaybetmiş gibidir. Hatta kaybolduğunu fark etmeyecek kadar kaybolmuş gibidir (Dönmez, 2017). Shakespeare’in (1992) Hamlet’e söylediği “kırdı zamanın çarkı” (s. 32) cümlesi ile Anthony’nin zaman algısı birbirine benzer niteliktedir. Anthony “burada neler olduğunu bilmiyorum, ama saatimin bileğimde olduğunu biliyorum” derken bugünün zamanına ait tek sabitinin sembolü olarak kol saatini göstermektedir. Zaten belki de film boyunca sürekli saatini araması, kırılan zaman çarkının bir gösterenidir.

Luc Besson *Lucy* (2014) filminde zamanın, varoluşumuzu yasallaştırdığını, bir nevi kanıt oluşturduğunu ve tek gerçek ölçü birimi olduğunu söyler. “Zamanın olmayışı, yok oluş anlamına gelir ve birleştiricidir” (Besson, 2014), der. Anthony’nin zaman ve varlık sahası ile olan ilişkisi de bu anlatımla benzer köke dayanır. Kişinin zaman algısı ne kadar dağıldıysa, benlikteki parçalar da o kadar bütünleşemez hale gelmektedir. Bu, var olup olmadığını ve kim olduğunu bilmediğin bir yok oluşa kadar uzanan bir kırılmadır.

Zamanın dizilişi değiştikçe çoğunlukla aynı anılar, kişinin çevresindeki kişiler yorulsa bile onlara defaatle aktarılır. Bunun yaşlıya sağladığı fayda sanki o anıyı kaybetmediklerine dair yanılmalı bir inanç hissidir. Seçilen o anıda yaşam durdurulmuştur ve o anı kişinin tüm yaşamına entegre olamaz. Artık bu tekrar eden anılar anı olmaktan çıkmış ve yaşlının yaşamının içinde değil de soyutlanmış bir alanda asılı kalmış gibidir (Habip, 2020). Sophokles (2016) ünlü trajedisi *Oidipus Kolonos*’ta yaşlıların tekrar eden anılarını içinde yaşadıkları lineer zamanın dışında kurguladıklarını söyler. İç nesnelere ile yakın bir ilişki içinde olan bu yaşlıların (geçmişte tutundukları sevgi nesnelere ile olan bazı deneyimleri) kendilerine ait bir zamanda yaşadıklarını aktarır (Habip, 2020).

Zaman geçip bazı kayıplar yaşanıp, yaşamsal birtakım yıkıntıların ardından kalan hafıza izleri ve kalıntıları ile kişiler eskiden olan şeylerin yeniden var olabileceği ümidiyle sonsuz bir tekrar çarkına kapılırlar. Bir kokunun, resmin, tadın, temasın veya bir simanın benzerliği onlara yeniden etkin biçimde güncel hale gelme imkânı sunduğunda yaşlı kişiler hele ki bellekleri onlara gölge oyunu da yapmaya başladıysa bu fırsatı kaçırmazlar. “Bu durumda geçmemiş olan geçmiş ile güncel olmayışının hala fark edilemediği şimdinin birbirinden ayrıldığı duygulanımsal sarsıntılar meydana gelir” (Villa, 2018, s. 68). Kişiyi kendi zamanına taşıyan ötekilerle kendi arasında yarık oluşturan bir aradalık hali mevcuttur. Artık yaşlı özne başka bir zamandan ötekilere seslenmektedir. Onda canlı kalan ve kendisini yeniden bilinçte temsil eden, o izlerin götürdüğü anıların olduğu zamandır çoğunlukla. Kişi sürekli kendi içsel zaman akışında, hayal dünyasında, nostaljik anıların tekrarında takılı kalmıştır. Hatta zaman zaman hezeyanları ile geri çekilerek dış dünya ile ilişkisini zayıflatır. Bir noktada tamamen narsistik bir içe kapanmayla gerçekle arasındaki ilişkiyi tamamen koparabilir de (Villa, 2018).

Filmin en büyük farklarından biri de izleyiciye bu bahsedilen doğrusal akmayan zamanı ve tıpkı rüyalarındaki kadar anlam verilemeyecek kadar hızlı değişen mekân algısını Anthony’nin gözünden çekerek aktarması olmuştur. Evi, eskiden çocukları ile beraber yaşadığı evdir ve ev ile beraber en çok da ölen kızı ile olan ilişkisini, hala hayattaymışçasına onun özelliklerini ve kızının kendisine hediye ettiği tabloların kıymetiyle bir tekrar içinde dinleriz.

Filmde Anthony’nin yaşlanması ve demansına bağlı fiziksel ve bilişsel değişimler, kendini güçsüz hissettiği çocukluk dönemlerine gerilemeyi de beraberinde getirmektedir. Freud’a (1917) göre acı, yaşlanan kişiyi 3 cepheden yakalar: bozulmaya ve erimeye yazgılı öz beden cephesinden, yıkıcı ve öngörülemez dinamiklerle dolu dış dünya cephesinden ve diğer insanlarla olan ilişkiler cephesinden. Bu acılardan kaçınmanın yollarından biri olarak yaşlanan kişiye kendisini önceden bilinen konumlara geri çekmesi eşlik eder. Gerileme, yaşlıyı içinde bulunduğu zamandan ve dış dünyanın zorlayıcı taraflarından korunma yolu olarak bazen de işlevseldir. Dış dünya çok tehditkâr algılanmaktadır, ilişkilere güven kalmamıştır ve beden de yavaş yavaş tükenmenin sınırındadır (Villa, 2018). Sanki Anthony’nin zihni yavaş yavaş başladığı noktaya kadar gerilemektedir.

Piaget (2007) çocukların bilişsel gelişim evrelerini açıklarken bebeğin, nesneyi görmese bile o nesnenin varlığının devam ettiğini kavramak anlamına gelen nesne sürekliliğinin

henüz olmadığı 0-4 aylık bir dönemden söz eder. Anthony'nin bellek oyunları ile dolu zihni de tıpkı bu aylarda bebeğin bir görüp sonra masanın altına düşen oyuncağının yok olduğunu düşünen ve arama davranışına bile girişmeyecek kadar nesneyi hızlıca unuttuğu dönemdeki gibidir. Piaget'in dil gelişim zincirinde ben-merkezi konuşma ve dış dünyaya açılan sosyal konuşma evrelerinden de önce ilk basamak olarak adlandırdığı otistik konuşma evresi, Anthony'nin hastalığının son safhalarında uğradığı durakla benzerlik göstermektedir. Otistik konuşma evresinde kelimeler olmaz, belli belirsiz imgeler, düşler ve bebeğin kendi gerçeği vardır fakat dış gerçeklik yoktur. Demanslı bir zihin de sanki bebeklik dönemini, gidilebilen en ilk safhaya kadar yavaş yavaş katetmeye benzemektedir.

Filmin son sahnesinde Anthony hiç tanımadığı bir yerde hiç tanımadığı yüzlerin arasında olduğunu fark eder. Evi sandığı yer bir huzurevidir. Koridorlar yabancılara açılan kapılarla doludur ve Anthony içeri giren Catherine hemşireye korkulu ve şaşkın gözlerle sorar: "Ben neredeyim?" (Zeller, 2020) Beden postürü içe doğru kıvrımlı, kambur, başı biraz eğik ve ağlamaklı bir sesle devam eder: "Ben tam olarak kimim? Anthony güzel isimmiş. Sanıyorum ki bana bu ismi annem vermişti. Umarım arada buraya beni görmeye gelir. Sen hafta sonları onun beni ziyarete geldiğini söylemiştin, kızın demiştin ama hayır annem o." (Zeller, 2020). Tam bu esnada o vakur, kibirli, kendine oldukça güvenen, her şeye hâkimmiş gibi görünen katı adam birden anneciğim diyerek ağlayan bir çocuğa dönüşür. Bu karizmatik adam tam da kim olduğunu unuttuğu anda izleyicinin önünde en küçük haliyle kalır. "Eve gitmek istiyorum! Bütün yapraklarım dökülmüş gibi hissediyorum. Artık ne olduğunu bilmiyorum. Bütün mesele evle ilgiliydi. Artık kafamı yaslayabileceğim hiçbir yer yok!" (Zeller, 2020). Anthony burada kaybolan anıları, deneyimleri, kimliği ve yaşamından giden onu yalnız bırakan sevdikleri için ağlamaktadır. Anthony'nin ölüme en yakın durduğu yerde bir çocuk kadar savunmasız haliyle Catherine hemşire kapsayıcı ve yatıştırıcı bir anne işlevi yerine geçen cümlesiyle Anthony'ye başını yaslayacağı bir omuz uzatarak şöyle der: "Her şey yoluna girecek." (Zeller, 2020).

Freud (1992), "ölüme yaklaşırken benliğin geçirmeye mecbur olduğu bir değişim vardır" tespitinde bulunmuştur. Bu değişimi daha önce sahip olunan benliğin neredeyse yok oluşu şeklinde açıklar. İnsanın, eskisinin yerine geçecek yeni bir benlik inşa etmesi gerektiğinden, aynı zamanda eski ile yeni benlik arasındaki kopuklukların sonucunda oluşan ruhsal dalgalanmalara da razı gelmesi gerektiğinden söz eder. Tam olarak eski benliğin yerine yeni benliğin de gelemediği bir ruhsal zamanın ise önünde sonunda geleceğinden ve bunu da kabullenmek gerekliliğinden bahseder. Yaşamda kalabilme kapasitesi, benliğin hep yeniden yaratım gücüne dayanır fakat yaş aldıkça bu gücün kendisi de yıpranır ve yeniden yaratımı imkânsız kılan bir direnç başlar. Freud bu noktada ölümü kişinin kendi yıkımından kaçınmak için icat ettiği bir süreç olarak tanımlar. "Kişi aklın kurnazlığının bir ürünü olarak yenilgiyi tamamen kabul etmemek ve deneyimlememek için ölümü kabul eder" şeklinde yorumlar (Viereck, 2016).

Ölüme yaklaşırken yaşlı kişilere bir tür zulmedilme kaygısı eşlik etmektedir. Çevreye karşı daha güvensiz ve şüpheli olurlar. Yaşamlarının son zamanlarını bu zulmedilme kaygısı ile geçirirler. Bu haliyle Melanie Klein'in (1945) şizo-paranoid konumdaki kaygısı ile benzerlik kurulabilir. Oysa ileri yaşlı öznenin ideal gelişim sürecinde çoktan yaşamın bütününe göz önüne alıp bu bütünlük üzerinden bir anlamlılığa ulaşabilmesi için depresif bir konumlanmış almış olması beklenir. Radikal uçlar yerine deneyimlerin yumuşamış hale gelmesi ve kabul ediciliğin sükûnetine erişmiş olması tariflenir (Villa, 2018). Anthony bu tarifteki gidişata uymayan bir profildir. Anthony'ye ölüme yaklaşırken bir de demans eşlik eder. Bu durum eskisi ile yeni inşa edilmiş benlik arasındaki çekişmeyi daha da çetin hale getirir. Zaten kibrine sıkıca tutunmuş, her türlü yardımı reddeden güçlü bir İngiliz profili

çizen Anthony için kendi yıkımını kabul etmek zorken, hayatında ve benliğinde kaybolan, unutulmuş ve değişen şeyleri hastalığı vasıtasıyla da görmezden gelerek kendini ölüme sakince hazırlamıyordu. Zygmunt Bauman (2012), insanın ölümlü olduğu bilgisine sahip olmasına rağmen her gün bunu bilmiyormuş gibi davranmasının ne denli zor olduğundan söz eder. Kendi ölümünü idrak etmek, düşüncenin doğasına aykırıdır. Çünkü düşüncenin kavrayamadığı tek şey, kişinin kendi var olmayış halidir. Düşünce kendi içinde olmadığı bir mekân-zaman tasavvur edemez (Padar, 2017). Anthony'nin ve filmin son repliği de bu sebeple "yolculuk için hazır olup olamayacağımı bilemiyorum" (Zeller, 2020) olur.

### Sonuç

Son dönemlerde yaşlı çoğunluğun refahı için yetersiz kalan kaynakların biçimi bu konuya farklı açılardan dikkat çekme ihtiyacı doğurmuştur. Toplumsal yapının değişmesi, aile yapısına da sirayet etmiş ve şehirdeki aile yapısı daralmıştır. Bu noktada yaşlı bakımı, aile içi rollerin ve ilişkilerin değişiminden de etkilenir hale gelmiştir. Yaşlı kimsenin destek göreceği veya yalnızlığını paylaşacağı yakınlarının sayısı da azalmıştır. Bu çalışma yaşlılıkla ilgili gerek politik gerek sosyolojik gerekse psikolojik açıdan birtakım problematikleri *Baba* filmi üzerinden ele almayı amaçlamıştır. Hasta bir yaşlının ve mecburen ebeveyn rolünü üstlenmek zorunda kalan çocukların süreç boyunca fiziksel ve ruhsal sınırlılıklarını hatırlatmak için incelenmiştir. Yaşlılığı hem yaşlanan kişi hem de ona eşlik edenler şeklinde iki eksen üzerinden değerlendirmek, sosyal destek mekanizmalarında gözden kaçan, hesaptan düşülen faktörleri daha iyi anlamaya ve iyileştirmek adına girişimlerde bulunmaya yardımcı olacaktır. Bu anlamda da *Baba* filmi Modern çağda çekirdek aile yapısı ve yaşlı bir yakının bakımının yanında, bireysel ihtiyaçların da göz ardı edilmeyişini gözler önüne sermektedir.

Yaşlanmaya özgü problemlerin sinema aracılığı ile yansıtılması ve tanıtılması hem yaşlı kimseyi hem de onunla yaşayan kişiyi içine düştüğü benzer durumdan bir süre çıkarıp perdeye aktarılan öykü sayesinde bir *öteki* konumundan durumu idrak etmesine olanak tanır. Yaşlılığı değerlendirebilme hususunda görüş açısına mesafe kazandırır. Yaşlı kimseler çoğunlukla, ötekiler için radikal olarak onlardan ayrılan ve empati yapmakta zorlanılan bir gruba temsil ederler. Kişiyi henüz o kadar yaşlanmamışken, her gün bastırarak durumunda olduğu kendi ölümlülüklerini anımsatırlar. Hastalıklar gündelik akıştaki koşuşturmalarda sanki hiç başa gelmeyecekmişcesine akla gelmezken, özellikle bir hasta yaşlıya eşlik ediyor olmak, her gün insanoğlunun aciziyetini de hatırlatır. Hem yaşlı hem de bakım veren kimselerin bu karşılıklı duygusal yükünü ve karmaşasını ayıklamak, pay etmek, kavramsallaştırmak ve anlam vermek sorunu hafifletmek adına önemlidir.

Yaşlanmaya bağlı özgün gereksinimlerin ve zorlukların çeşitlendirilebilmesi, ayrıntılı ve gerçekçi bir yerden ele alınması yaşlı kimsenin hem kendisine anlayış geliştirmesine hem de toplumsal açıdan yaşlılığa dair algılama ve tutum şekillerine olumlu katkı sağlayabilir. Bu sebeplerden literatürde yaşlılık sürecini değişik yönleri ile ele alan çalışmalar önem taşımaktadır. Yaşlılıkla alakalı psikanalitik ve gelişimsel bakış açısını birleştiren kaynak sayısı oldukça sınırlıdır; dolayısıyla, bu çalışma bu yönüyle de alana katkı sağlamayı amaçlamıştır.

### Kaynakça

- Akyar, İ. ve Akdemir, N. (2009). Strains of caregivers of alzheimer patients. *Sağlık Bilimleri Fakültesi Hemşirelik Dergisi*, 32-49.
- Aydemir, Ç. ve Kısa, C. (2001). Konsültasyon liyezon psikiyatrisinde demans. *Klinik Psikiyatri*, 4(3), 203-211.

- Cassin, B. (2018). *Nostalji- insan ne zaman evindedir? - Odysseus, Aeneas, Arendt.* (Çev. S. Kıvrık). Kolektif Yayınları.
- Cappeliez, P. ve O'Rourke, N. (2005). Functions of reminiscence and mental health in later life. *Aging & Mental Health*, 9(4), 295-301.
- Bauman, Z. (2012). *Ölümlülük, ölümsüzlük ve diğer hayat stratejileri.* Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G. (2020). *Mekânın poetikası.* (Çev. A. Tümertekin). İthaki Yayınları.
- Besson, V. (Yapımcı), & Besson, L. (Yönetmen). (2014). *Lucy* [Film]. France: Les Films du Carrosse.
- Bıçakçı, H. (2017). *Uyku sersemi.* İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2000). *Les structures sociaes de l'économie.* Paris: Seuil
- Boss, P. (2010). The trauma and complicated grief of ambiguous loss. *Pastoral Psychology*, 59(2), 137-145.
- Boss, P. (2018). *Loss, trauma and resilience: Therapeutic work with ambiguous loss.* Norton Company.
- Butler, R. (1989). Dispelling ageism: The cross-cutting intervention. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 50, 138-147.
- Cohen, G. ve Faulkner, D. (1986). Does "elderspeak" work? The effect of intonation and stress on comprehension and recall of spoken discourse in old age. *Language and Communication*, 6, 91-98.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities.* University of California Press.
- Dönmez, D. (2017). Olmak ya da olmamak bir ihtimal daha var o da ölmek mi dersin? *Psikanaliz Buluşmaları*, 10, 53-63.
- Dupuis, S. L. (2002). Understanding ambiguous loss in the context of dementia care. *Journal of Gerontological Social Work*, 37(2), 93-115.
- Erikson, E. H. (1994). *Identity: Youth and crisis.* W.W. Norton.
- Freud, S. (1917). *Yas ve melankoli.* (Çev. L. Uslu). Cem Yayınevi.
- Freud, S. (1992). *Endişe.* (Çev. L. Özcengiz). Dergah Yayınları.
- Habip, B. (2020). Psikanalizde yaşlılık. *Cogito, Hasta Bir Dünyada Yaşlanmak*, 98, 45-53.
- İnceoğlu, M. (2004). *Tutum algı iletişim.* Kesit Yayınları.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Nobel Yayın Dağıtım.
- Kernberg, O. (1974). Further contributions to the treatment of narcissistic personalities. *International Journal Psychoanal*, 55, 215-40.
- Klein, M. (1940). Mourning and its relation to manic-depressive states. *International Journal Psychoanal*, 21, 125-53.
- Klein, M. (1945). *Sevgi, suçluluk, onarım.* (Çev. B. Habip). Kanat Yayınları.
- Neugarten, B.L. (1968). *Middle age and aging: A reader in social psychology.* University of Chicago.
- Ng, S.H. (1998). Social psychology in an ageing world: Ageism and intergenerational relations. *Asian Journal of Social Psychology*, 1(1), 99-116.
- Onur, B. (2011). *Gelişim psikolojisi yetişkinlik, yaşlılık, ölüm.* İmge Kitapevi.
- Padar, P. (2017). Ölüm hastalığı. *Psikanaliz Buluşmaları*, 10, 33-40.
- Peccei, J. S. (2004). Language and age. L. Thomas, S. Wareing, I. Singh, J. S. Peccei, J. Thornborrow ve J. Jones, (Ed.), *Language, society and power an introduction* içinde (113-133). Routledge.
- Piaget, J. (2007). *Çocukta dil ve düşünme.* (Çev. S. E. Siyavuşgil). Palme Yayıncılık. Shakespeare, W. (1992). *Hamlet.* Papyrus Yayınları.
- Soysal, Ö. (2009). Başlangıçta zevk vardı. *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, 606-610.
- Soysal, Ö. (2011). *Psikoterapi yöntemleri 2010-11 bahar yarıyılı ders notları.* İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü. İstanbul.
- Sophokles. (2016). *Oidipus Kolonos'ta.* İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sue, D. W., Capodilupo, C. M., Torino, G. C., Bucceri, J. M., Holder, A., Nadal, K. L. ve Esquilin, M. (2007). Racial microaggressions in everyday life: Implications for clinical practice. *American Psychologist*, 62(4), 271.
- Viereck, G. S. (2016, Şubat 7). Freud ile bir söyleşi. (Çev. Ö. Akarsu). *Sanatatax.* <http://www.sanatatak.com/view/freudla-bir-soylesi/2510>.
- Villa, F. (2014). Psikanaliz Yaşlanma Sorunu ile Karşılaştığında. *Psikoloji Defteri.* (Çev. N. Ökten). *Cogito, Hasta Bir Dünyada Yaşlanmak*, 98, 34-43.
- Villa, F. (2018). *Yaşlılığın gücü.* (Çev. İ. Yedek Göksu). Bağlam Yayınları.
- Yıldırım A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Seçkin Yayınevi.
- Zeller, F. (Yönetmen). (2020). *The Father* [Film]. France: Les Films du Purto.



## Kars Halılarında Ejder Motifi

Aslıhan Turan<sup>1</sup>

### Öz

Ejder figürü Anadolu dokuma sanatında önemli yer teşkil etmektedir. Hem Orta Asya, hem Azerbaycan hem de Anadolu Türkleri tarafından kullanılmış olan bu motifin Türk mitolojisi unsurlarından biri olduğu görülmektedir. Doğu toplumlarında özellikle Türk ve Çin inançlarında ejder bereket, bolluk ve iyiliğin sembolü olmuştur. Bu görüşler yıllar boyunca Kafkas halılarına da yansımıştır. Ejder motifi, Kafkas halılarının 16. yüzyıldan günümüze kadar geliştirdiği ejder halılarının ana motifi olmuştur. Bu motif Kars ilinde çok fazla tanınmayıp yalnızca gücü ve şifayı temsil ettiği bilgisine ulaşılmıştır. Ayrıca bu konu ile ilgili çok fazla yayın yapılmamıştır. Bu nedenle bu çalışma, 2017-2022 yılları arasında Kars merkez, merkeze bağlı köyler, ilçe ve ilçelere bağlı köylerde yapılan saha araştırmasında tespit edilen yetmiş bir üründen ejder motif özelliklerini yansıtan yalnızca on iki el dokuması halı örneğini içermektedir. Bu araştırmanın amacı, Kars el dokuması halılarında Türk kültüründe güçlü bir yeri olan mitolojik kaynaklı ejder motifinin form ve biçim açısından incelemesiyle bölgede genel anlamının dışında yöresel anlamına dair bulgulara yer vermek olacaktır. Yapılan çalışmalardaki bu bilgiler fotoğraf ve bilgisayar çizimleriyle desteklenerek ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ejder Motifi, Mitoloji, Ejderhalı Halılar, Desen

## Dragon Motif on Kars Carpets

### Abstract

The dragon figure has been significant in Anatolian weaving arts. This figure has been common among Central Asian, Azerbaijani and Anatolian Turks, and is one of the elements of Turkish mythology. In Eastern, especially in Turkish and Chinese belief systems, the dragon has been a symbol of fertility, abundance and goodness. These beliefs have also been reflected on Caucasian carpets throughout history. The dragon figure has been the main motif in dragon carpets developed in Caucasus since the 16th century. This figure is not well known in Kars province in Turkey; however, it was determined that it has been only a symbol of power and healing. Also, only a few studies have been conducted on the topic. Thus, the present study was conducted only on twelve hand-woven carpets that included the dragon figure among the seventy-one carpets identified during the field study conducted in Kars towns and villages between 2017 and 2022. The current study aimed to investigate the mythological dragon figure that has been a prominent cultural symbol in Kars hand-woven carpets, based on of form, and to discuss the findings on the local and regional meanings of the figure. These findings are supported by photographs and computer drawings.

**Keywords:** Dragon Figure, Mythology, Carpets with the Dragon Figure, Pattern.

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-2060-2175, aturan@sinop.edu.tr

Kökene ilk çağlara kadar uzanan ejder figürünün her kültürde farklı yorumlandığı görülür. Ejder figürüne, her toplum kendi inanç sistemlerine ve yaşam tarzına göre farklı isimler vermiş ve farklı anlamlar yüklemiştir (Ekiz, 2011). Batı dillerine *dragon* olarak geçen sözcüğün Yunanca kökeni olan *drakon*, yılanın bereket saçan sularıyla kuşun ilahi yaşam solüğünü temsil eden masum bir sembol olarak ortaya çıkmıştır (Wilkinson, 2019, s. 79). Bu efsanevi yaratık, Türklerde *nek/evren*, Çinlilerde *lung*, Moğollarda *moghur*, İranlılarda *ejdeha/ejderha*, Araplarda ise *tannin* isimleriyle anılmıştır (İnal, 1971).

Ejder sözcüğü, Farsça *ajdahak* veya *ajdaha* kelimelerinden türetilerek Türkçeye girmiştir (Boratav, 2012, s. 66; Duman ve Sağır, 2018). Türkçedeki karşılığı evren veya büke olarak bilinen ejderin, (Karakurt, 2012, s. 294) eski Türkçe metinlerde *büke*, *luu*, *nek*, *kök-luu*, *abırğa*, *acırga*, *indel-endek* isimleri kullanılmış ve bunların dışında *yilbegen*, *jilbegen*, *celgeben* de denmiştir (Paşayeva ve Paşayev, 2015). Ayrıca *yilbüke* olarak adlandırılan ejder, Kaşgarlı Mahmut'un *Divanü Lügati't* Türk adlı eserinde de yer almaktadır (Bayat, 2009).

Uygur ve Çin kozmolojisinde doğumun, baharın, gök renginin ve ağacın simgesi olan Kök-luu isimli bir ejder, Tibet panteonunda gök gürültüsü ve yağmur tanrısı olarak yer almaktadır. Aynı zamanda ejder, Uygur devrinde olumlu bir simge olmuştur. Gök çarkını bir çift ejderin çevirdiği düşünülmektedir (Çoruhlu, 2010, s. 153). Ejder tasvirleri Bezeklik resimlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bunun en tanınmış örneği 19. tapınakta bulunan bir freskodaki kanatları rumî şeklinde kıvrılan ejder tasviridir. Boynuzları, pulları ve kanatlarıyla betimlenen bu ejder suyun altından çıkmaktadır. Bir gök ejderi olarak göğe yükselerek, orada bulutların arasına yerleşmektedir. Bu şekilde yağmurun yağmasına, bolluğa ve berekete sebep olacağı düşünülmektedir (Çoruhlu, 2007, s. 267).

Moğol mitolojisinde Luu, suyun sahibi ve gök tanrılarında biri, Kıpçak Türklerinde ise aile ocağının koruyucusu olarak bilinmektedir (Paşayeva ve Paşayev, 2015). Ejder, on iki hayvanlı Türk takviminin beşinci işareti olan Kök-luu'nun, astrolojiyle bağlarının da olduğu düşünülmektedir (Çevrimli, 2012). Aynı zamanda on iki hayvanlı Türk takviminde de kendini gösteren bu hayvanın yılında çok fazla yağmur yağar ve böylece bolluk, bereket getireceğine inanılır (Öney, 1969, s. 192).

Araplarda ise *evren* eski Türklerdeki gibi algılanır ve Osmanlı metinlerinde de evrenin *nihang* olarak kullanıldığı bilinmektedir. Selçuklu Türklerinde ise genellikle Çin ve Orta Asya Türk sanatının etkileri görülmektedir. Bu eserler üzerinde görülen kanatlı, boynuzlu, pullu ve ayaklı, profillerden işlenen tasvirlerle Uygurların *luu* diye tanımladıkları ejder şekli ile sürdürmüşlerdir (Esin, 1969).

Ruhsal ve dünyevi büyük bir güç, kuvvet, bilgelik, bereket, bolluk, yağmur, nazar ve uğurun simgesi sayılan ejder (Esin, 1969) iyicil ve bilge varlık olarak doğanın yaratıcı yönüyle ilişkilirken, Batı'da Orta Çağ ejderleri hava, su, ateş saçan, korkunç gövdeli, kanatlı, pençe ayaklı ve dikenli yılan kuyruklu olarak tasvir edilirler. Zamanla sembolik olarak karşıtlık içermeye başlamış ve bir yandan yaratıcı diğer yandan yıkıcı olarak görülmüştür (Wilkinson, 2019, s. 79).

Çin mitolojisi ve sanatıyla daha çok ilişkilendirilse de Türk mitolojisi ve sanatında da ejder önemli bir yere sahiptir (Çoruhlu, 2010, s. 152). Çin mitolojisinde imparatorluk sembolü olan ejder, zaman zaman hayat iksiri efsanelerinde kullanılmıştır. Ejder kavramı bu yönüyle Türkleri etkilemiş ve kendi mitolojilerinde su, bolluk ve yeniden doğuşun sembolü olmuştur. Bu bağlamda astrolojik sembolizmle de ilgisi olduğu bilinmektedir (Çoruhlu, 1999, s. 143).

9. yüzyılda Uygurların İslamiyet'i kabul etmesi bitki motiflerine karşı olan rağbeti arttırsa da hayvan motiflerinin kullanımı sanat eserlerinde bir süre daha kalıcılığını sürdürmüştür. Bu yüzyılın sonunda dikkat çeken çok önemli bir gelişme ise, motiflerin stilize edilmeye başlanması ve geometrik şekillere ağırlık verilmesi olmuştur. Bu bağlamda Kars halılarında görülen ejder figürü bazen bulutu anımsatan bazen de yılan şeklinde bir stilizasyonla kullanılmıştır.

Selçuklu kervansarayları ve çeşmelerinde sıkça görülen sonsuzluk ve koruyuculuğun sembolünü teşkil eden ejder figürleri, halı ve kilimlerde stilize edilmiş şekilde kullanılmıştır. Bu figür hem bulutu anımsatan, hem yılan formuyla, hem de girift geometrik motifler şeklinde kullanılmıştır (Erbek, 2002, ss. 146-153). Esin (1969), ejder figürünü Selçukluların komşu oldukları diğer Türk topluluklarından aldığını ifade etmiştir. Ögel (2002) ise, ejder figürünü Ön Asya'ya Türklerin beraberinde getirdiği görüşündedir (s. 561). İnal (1971) da İslam sanatında ejder figürlerinin Türklerin Ön Asya'ya ve İran'a gelmesinden sonra yaygınlaştığını belirtmektedir.

Uzak Doğu kökenli ejder figürü dokumalarda çok kullanılan bir motiftir. Bu motif 16. yüzyıl ejderli Kafkas halılarında (zemin ve bordür kısımlarında), 17. yüzyıl Uşak halılarında (bordürde), 18. yüzyıl Kırşehir ve Gördes seccadelerinde (ayetlik kısmında) yer almaktadır (Bayraktaroğlu, 1990).

Kars halılarında ejder figürü, çoğunlukla halının zemininde eşkenar dörtgen, sekizgen madalyon formunda bazen madalyonun iki ya da dört köşesinde ve S harfi şeklindeyken bazen de bordür kısmında aynı yatay sırada birbirini takip eden çift başlı ejder motifi S kıvrımlar yaparak alternatif şekilde sıralandığı örnekler gözlemlenmiştir.

Alan araştırmasında, Kars el dokuması halılarda sonsuzluk ve koruyuculuğun sembolü olan ejder motifleri tespit edilmiş olup, bu motiflerin halının orta sahasına bulunan madalyonların merkezine, çevresine, yan yana, üst üste, zeminin köşelerinde yarım madalyonlar şeklinde ve karşılıklı olarak yerleştirildiği; bazen bulutu anımsatan, bazen stilize edilmiş yılan şeklinde tasvir edildiği gözlemlenmiştir. Aynı zamanda dokumanın üzerinde genellikle birden çok ejder motifi kullanılan örnekler de mevcuttur.

Günümüzde Kars merkez, Arpaçay, Selim ve Sarıkamış ilçelerinde mevcut dokuma atölyelerinde ve bazı evlerde halı dokuma yapıldığı gözlemlenmiştir (Turan, 2020 a, s. 330). Bölgede tespit edilen halılarda görülen ejder motiflerinin eski örneklerde olduğu gibi form, biçim ve kompozisyon özelliklerine bağlı kalınarak dokumalar yapılmaktadır. Fakat yapılan sözlü görüşmelerde bölge insanının halılarda yer alan ejder motifinin anlam ve içerik bakımından neden kullanıldığını bilmedikleri, bilen çok az bir kesim tarafından bu motifi güç ve şifa temsili olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

## **Yöntem**

Araştırmanın çalışma evreni olarak, 2017-2022 yılları arasında Kars merkez, merkeze bağlı köyler, Arpaçay, Seli, Akyaka, Sarıkamış, Kağızman, Susuz ilçeleri ve bu ilçelere bağlı köylerinde alan araştırması yapılmıştır. Bölgede 71 tane el dokuması halı tespit edilmiş olup, yalnızca 12 ürün ejder motifi bulunan el dokuması halı örnekleri oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, Kars'ta dokunan ve günümüze kadar gelmeyi başaran eski halılar fotoğraflar ile belgelenmiştir. İncelenen her bir ürün için bilgi formları oluşturulmuş ve ürünün bulunduğu yer, kullanım alanı, halılarda motif olarak yerleştiriliş biçimleri belirlenmiş ve ejder motifi form ve biçim açısından incelenmiş ve bu bilgiler fotoğraf ve bilgisayar çizimleriyle sunulmuştur. Bilgi formlarından yola çıkılarak halıların üzerindeki her bir motif incelenmiş

ve bu motiflerin yöredeki ve kaynaklardaki çeşitli açılardan incelenen anlamları tespit edilmiştir. Ayrıca günümüzde bu işle uğraşan işletmelerden yararlanılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Kars el dokuması halıları üzerinde bulunan ejder motifleri hakkında fikir verilmesi, gelecek kuşaklara aktarılması ve bu konuda yapılacak daha kapsamlı araştırmalara kaynak oluşturulması bakımından önemlidir.

### Kars Ejder Motifli Halıların Özellikleri

Türk mitolojisinde su, bolluk ve yeniden doğuşun sembolü olan ejder figürü, İslamiyet'ten sonra da kullanılmaya devam etmiştir (Çoruhlu, 1999, s. 141). Bu bağlamda Orta Asya Türk gelenekleri ile İslami kültürün figür anlayışı, Anadolu dokumlarındaki figür sanatının ilerlemesinde katkı sağlamış ve Anadolu'ya özgü bir karakter kazanmıştır (Deniz, 2007).

Kafkas halılarında görülen ejder motifi, 16. yüzyıldan itibaren günümüze kadar gelişim göstermiş ve Kars ejder halılarının ana motifi olmuştur (Akpınarlı ve Üner, 2017). Kars bölgesi kültürel ve sanatsal açıdan Kafkasya bölgesinin Anadolu'daki uzantısıdır. Kars ili çeşitli kültürlerin harmanlandığı bir bölge olduğu için (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi [MEGEP], 2009 a, s. 11) Kafkasya bölgelerinden Anadolu'ya yerleşen halk halıcılık sanatını da bu bölgeye getirmiş ve bütün orijinalliğiyle sürdürmeye devam etmişlerdir (Turan, 2020 a, s. 331).

Kars'ın kültürel özelliğini yansıtan, belli başlı desen ve kompozisyon özelliğine sahip halılar bulunmaktadır. Bu özelliğe sahip halılar ejder desenli olarak bilinen sekizgen madalyonlu (göllü) halılardır. Merkezden dışarı doğru genişleyen bir motif anlayışı hâkim olup, çoğunlukla Kars merkez ve köyleri, Arpaçay, Akyaka ilçeleri ve köylerinde dokunduğu tespit edilmiştir.

Ejder figürü, Kars halılarında en sık görülen hayvan figürleri arasındadır. Bu figür halının orta sahasında eşkenar dörtgen, sekizgen madalyon şeklinde bazen de madalyonun iki ya da dört köşesinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda halının geniş bordüründe, aynı yatay sırada birbirini takip eden çift başlı ejder motifi S kıvrımlar yaparak, alternatif şekilde sıralanarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bölgede bu motif, su/suyolu ve bolluk sembolü olarak da değerlendirilmektedir (Yıldız,2020).

Ejder göllü halıların benzerleri yabancı literatürde de bahsedilmiştir. Erwin Gans Ruedin'in *Caucasian Carpets* (1975, ss. 112-113) isimli kitabında, Lori Pampak halısı olarak bilinen bir halı ile Kars halılarının benzer özellikleri olduğundan söz edilmiştir. Bu halı, motif ve kompozisyon açısından Kars halısı ile benzer özellikler göstermektedir.

Kars halısı (ejderha göllü) ile benzer özelliklere sahip oluşu; her iki bölgede de (Yukarı Kür-Çoruh Boylarında ve Kars'ta) aynı kökenden olan Borçalı Karapapakların (Terekemeler) yaşamasıyla ilişkilendirilebilir. Bu iki bölgedeki halklar kültürel açıdan da Azerbaycan



Görsel 1. Sekizgen (ejder motifli) madalyonlu halı (Turan, 2020b)



Görsel 2. Sekizgen madalyon (halı motifli) içerisine yerleştirilmiş ejder (Turan, 2020a)



Türklerine çok yakın olup, aynı dil ve lehçeleri kullanmaktadırlar. Böylece bu halkların ortak geçmişe sahip olduğunu, sonraki dönemlerde ise birbirleriyle kültür alışverişinde bulunan toplumlar olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Ejder motifinin de bu halıda bulunan konumu, halkın mitoloji düşüncesinin değişmediğinin bir göstergesidir.

Yapılan alan araştırmasında ejderha motifli bir halı (sekizgen madalyonlu) Kars ili Karahan ilçesinin Koç köyünde dokunmuş olup, Kars iline bağlı Karahan ilçesinde tespit edilmiştir. Yaklaşık 15-20 yıllık olduğu tahmin edilen bu dokuma 133x191 cm'dir. Dokumanın atkı ve çözgüsü yün olup, yer yaygısı olarak kullanılmaktadır (Görsel 1). Halının orta sahası kahverengi olup, dikey doğrultuda iki sekizgen göllü (ejderha) motifi ile bezenmiştir (Görsel 2).

Bölgede yapılan sözlü görüşmede sekizgen madalyonun merkezine yerleştirilmiş motif ejderha kafasını anımsattığı için ejderha göllü halı olarak adlandırılmaktadır (Taşçı, 2020; Ilgar, 2020).

Ejder motifli (sekizgen göllü) olarak bilinen bir diğer madalyonlu halı Kars ili Arpaçay ilçesinde dokunmuştur. Kars merkezde tespit edilmiştir. 140x210 cm ölçülerine sahip yer yaygısı olarak kullanılmaktadır (Görsel 3). Yaklaşık 10 yıllık olan bu dokumanın merkezi dikey doğrultuda, kahverengi zemin üzerine iki sekizgen madalyonlu ejder motifi hâkimdir (Görsel 2). Görsel 1 deki ejderha motifli halıdan farklı olarak, sekizgen madalyonların iki köşesi de stilize edilmiş ejder figürleri ile tamamlanmıştır (Görsel 4).

Ejder motifinin bu halılarda kullanım şekli, halının merkezi dikey eksen boyunca iki sekizgen madalyonun bulunduğu ve bu madalyonların içerisine ejder figürünün yerleştirilmesi şeklinde olduğu gözlemlenmiştir. Bazı örneklerde (Görsel 3) ise, zeminde bulunan madalyonların her iki köşesine yerleştirilmiş ejder motiflerinin hâkim olduğu tespit edilmiştir. Fakat sekizgen madalyonlu halıların bordürlerinde kullanılmadığı gözlemlenmiştir.

Alan araştırmasında stilize edilmiş ejder figürü, üçgenlerle çevrili geometrik desenli madalyonlu halı örneklerinde de gözlemlenmiştir. Bu kompozisyon özelliklerine sahip halılar dört üçgenle çevrili geometrik desenli madalyonlar içerir. Bu özelliklere sahip halılar bölgede koltuklu şirvan olarak isimlendirilmektedir (Yıldız, 2017). Bu grupta yer alan halılarda üçgenler içerisinde stilize edilmiş, geometrik forma sahip ejder motifleri yer almaktadır (Görsel 5). Bölgede bu figürlü motif, ejder veya ejderha ayağı olarak adlandırılmaktadır. Aynı zamanda bu kompozisyon özelliklerine sahip halıların bordür kısmında stilize edilmiş, geometrik forma sahip çift başlı ejder motifleri de görülmektedir.



Görsel 3. Sekizgen göllü ejderha motifli halı (Temel, 2020b)



Görsel 4. Ejder motifi (Turan, 2020b)





**Görsel 5 (yanda).**  
Üçgenlerle çevrili geometrik desenli  
madalyonlu halı (koltuklu Şirvan)  
(Turan, 2020b)

**Görsel 6 (üstte).**  
Ejder/ejderha ayağı motifi (Turan, 2020b)

**Görsel 7 (altta).**  
Çift başlı ejder motifi  
(Turan, 2020b)



5. yüzyılda Kök Türklerde dünya hâkimiyetinin simgesi olmuş çift başlı ejder motifinin Türklerde de totemik bir anlam ifade ettiği düşünülmektedir (Esin, 1979, ss. 17-18). Kars halılarında çift başlı ejder figürü, genellikle bordürlerde aynı yatay sırada birbirini takip eden alternatif şekilde sıralanarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Sözü edilen bu motif S kıvrımlar yaparak uzanır.

Üçgenlerle çevrili geometrik desenli madalyonlu halı, Kars merkeze bağlı, Çağlayan köyü Çağlayan Camiinde tespit edilmiştir. Kenarları üçgenlerle çevrili madalyonlu halı 160x236 cm ölçülerine sahiptir ve hemen hemen 15 yıllıktır (Görsel 5). Yer yaygısı olan dokumanın zemini bordo renk olup, üzerinde etrafı üçgenlerle çevrili iki adet art arda aynı desenli madalyon hâkimdir. Madalyonun dört köşesi basamaklı üçgen şekilde madalyonun yarısı yerleştirilmiştir. Madalyonun zemini mavi renk olup, içerisi ejderha ayağı motifi ile bezenmiştir (Görsel 6). Dokumanın ikinci geniş bordüründe ise beyaz zemin üzerine, aynı yatay sırada art arda sıralanan S kıvrımlar yapan çift başlı ejder motifi alternatif şekilde sıralanarak kullanılmıştır (Görsel 7).

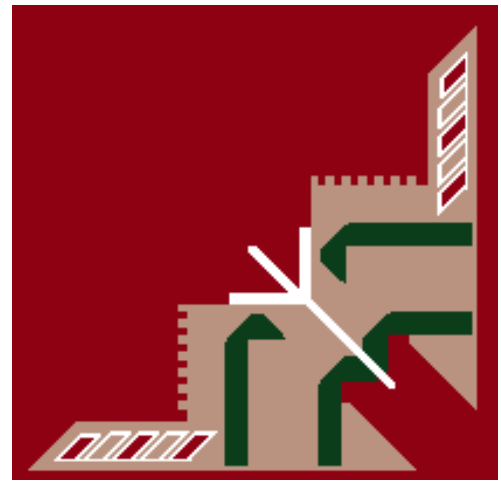
Ejderin yer-gök-su kavramı ilişkisinde önemli bir yeri vardır. Tüm canlılar için yaşam kaynağı olan su ile ejderin bazen birlikte tasvir edilmesi, hem sanatsal hem de sembolik anlamda bahsettiğimiz birlikteliğin önemini ortaya koyar (Çoruhlu, 1999, s. 172).

Ejder Türk kültüründe suyun kudreti olarak bilinmektedir (Esin, 1979, s.37). Ejder çiftinin evren düzenini, evren çarkını çeviren ve sonsuzluğa işaret eden sembolizmi düşünüldüğünde, ejder ve su birlikteliği kapsamında şifa verdiği anlaşılmaktadır (Karamağaralı, 1976, s. 250). Aynı zamanda göllerden, nehirlerden geçerken nemi, yağmuru dünyaya dağıtır ve böylece yeryüzündeki bereketi kontrol etmiş olur. Yer ejderi bulutların arasına girer ve yağmur yağmasını sağlar ve bunun beraberinde bolluk ve bereket getirir. Yukarıda belirtildiği gibi su, yaşamı, varoluşu, bolluğu ve bereketi simgelediği gibi, Türk Mitolojisinin de başlangıç unsurlarından biridir. Söz konusu ejder gök ve yer-su unsurlarına bağlı olarak geniş bir uygulama alanı oluşturur.

Dokumalarda görülen su/suyolu motifi, zikzak olarak algılanmaktadır. Suyun oluşturduğu dalgalanmaya bağlı olarak bu zikzak algısının ortaya çıktığı düşüncesindeyiz. Bu özelliği ile aşağıdaki Kars halılarında da oldukça dikkat çekmektedir.



Görsel 8. Üçgenlerle çevrili geometrik desenli madalyonlu halı (koltuklu şirvan) (Turan, 2020b)



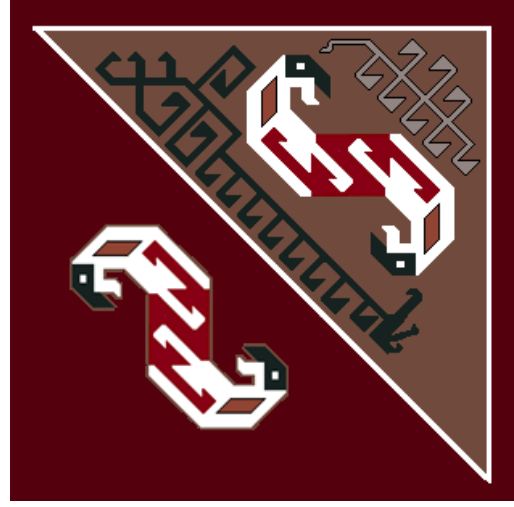
Görsel 9. Ejder motifi (Turan, 2020b)

Kars Arpaçay ilçesi Cedere köyünde tespit edilen Görsel 3'teki halı ile aynı kompozisyon özelliklerine sahip olan üçgenlerle çevrili geometrik desenli madalyonlu (koltuklu şirvan) halı, 115x175 cm ölçülerindedir. Yaklaşık 50 yıllık olduğu bilinen dokuma yer yaygı olarak kullanılmaktadır (Görsel 8). Halının merkezi dikey doğrultuda bordo zemin üzerinde iki adet aynı desenli madalyon hâkim olup, madalyonun dört köşesi karşılıklı gelecek şekilde stilize edilmiş ejder motifleri bulunmaktadır (Görsel 9).

Araştırmada çift başlı ejder motifinin bulunduğu sekizgen madalyonlu halı Kars merkezde tespit edilmiş olup, Kars ili Arpaçay ilçesinde dokunmuştur. Yaklaşık 30 yıllık olan bu ürün 150x285 cm ölçülerdedir (Görsel 10). Yer yaygısı olarak kullanılan dokumanın zemin rengi bordo olup merkezine sekiz köşeli madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonun köşeleri basamaklı üçgen şekilde madalyonun yarısı yerleştirilmiştir. Zemini kahverengi olan bu üçgen madalyonun merkezinde çift başlı ejder motifi hâkimdir. Ayrıca çift başlı motifin çevresi yeşil ve gri renkte ejder/ejderha ayağı motifleri ile süslenmiştir (Görsel 11).

Alan araştırmasında ejder/ejderha ayağı motifi ve halının bordüründe S kıvrımlarla alternatif şekilde sıralanarak yerleştirilmiş geometrik çift başlı ejder motifi, çoğunlukla sekizgen madalyonlu ve koltuklu şirvan olarak bilinen halılarda gözlemlenmiştir.



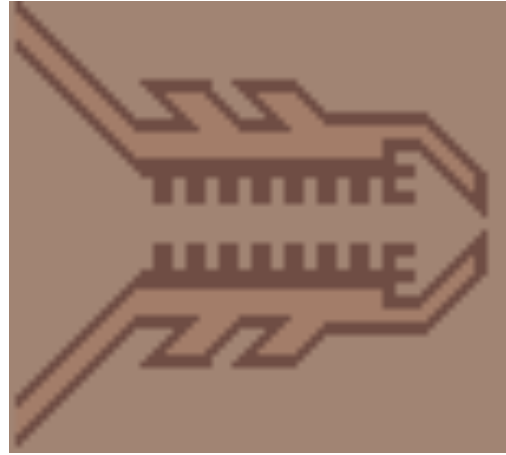


**Görsel 10 (yanda üstte).**  
Sekizgen madalyonlu (ejder motifli) halı  
(Turan, 2020b)

**Görsel 11 (üstte).**  
Çift başlı ejder/ejderha ayağı  
(Turan, 2020b)

**Görsel 12 (yanda altta).**  
Kars Adler halı (Turan, 2016b)

**Görsel 13 (altta).**  
Ejder motifi  
(Turan, 2016b)



Bölgede halı dokuyan, bu işle uğraşan ve mevcut halılara sahip olan kişiler ile yapılan sözlü görüşmelerde bazıları halılarda görülen çift başlı ejder motifinin şifa ve bereket anlamına geldiğini; bazıları da bu motif hakkında hiç bir bilgiye sahibi olmadığını, yalnızca eski örneklerle bakılarak dokunduğu bilgisini vermişlerdir.

Kars'ta madalyonlu halılar desen özelliklerine göre isim almaktadır. Buna örnek olarak Görsel 12'de bulunan Kars ili Arpaçay ilçesine bağlı Tomarlı köyünde tespit edilen madalyonlu halı, Adler Kazak halısı olarak bilinmektedir. Bu madalyonlar ise bölgede çelebi madalyonu olarak adlandırılmaktadır. Araştırmada, stilize edilmiş ejder motifi çelebi madalyonlu halılarda da kullanıldığı görülmüştür.

Adler halı, yaklaşık 47 yıllık olan 170x250 cm ölçülere sahip bir yer yaygısıdır. Dikdörtgen şekilli kahverengi zemin üzerine dikey eksen boyunca üç çelebi madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonun dört tarafından dış eksene doğru stilize edilmiş ejder motifi çıkarılmıştır (Görsel 13).

Alan araştırmasında Görsel 12'de bulunan halıdan, madalyon özelliği ile farklı olan bir Adler halı tespit edilmiştir. Tomarlı köyünde tespit edilen bu Adler halısı 164x256 cm ölçülere sahip yer yaygısıdır (Görsel 14). Dokumanın orta sahası dikey doğrultuda bordo zemin üzerinde



Görsel 14 (yanda).  
Kars Adler halı (Turan, 2020b)

Görsel 15 (üstte).  
Ejder/ejderha ayağı motifi  
(Turan, 2020b)



geometrik madalyon yan yana yerleştirilmiştir. Madalyonun dört tarafından, dış eksene doğru stilize edilmiş ejder/ejderha ayağı motifi çıkarılmıştır (Görsel 15). Bölge insanın çoğu bu geometrik ejder motifini, ejderha ayağına benzettikleri için bu şekilde ifade ettiklerini belirtmişlerdir. Kars Adler halılarının, bölgede en çok görülen halı gurubu olup çoğunlukla Kars merkez, merkez köyleri, Arpaçay, Akyaya, Selim ilçeleri ve köylerinde dokunduğu tespit edilmiştir.

Kars'ta hâlen dokunmakta olan ejder motifli bir diğer halı örneği kıvrımlı halı veya kartuşlu halı olarak bilinmektedir (Turan, 2020 a, s. 337). Bölgede tek ve iki madalyonlu örnekleri tespit edilmiştir. Madalyonlar karmaşık biçimli sekizgenler şeklindedir ve madalyonlar etrafında karşı karşıya durmuş S biçimli motifler şeklinde görülmektedir. Ayrıca zeminin köşeleri veya eşkenar dörtgenlerin kenarları da bulut motifleriyle doldurulur. Anlaşıldığı üzere bu motif hem akarsuları, hem bulutların gökyüzündeki pozitif ejderi sembolize etmektedir.



Görsel 16 (üstte). Madalyonlu kartuşlu halı (Turan, 2020b)

Görsel 17. Koçbaşı (semaver) başlıklı madalyon halı (Turan, 2020b)

Görsel 18. Ejder/kıvrımlı dal (Turan, 2020b)

Madalyonlu kartuşlu halı Kars merkez Vayizoğlu Camisinde tespit edilmiştir. Sekiz köşeli madalyonlu halı 137x222 cm'dir (Görsel 16). Yer yaygısı olan dokumanın orta sahası dikey doğrultuda bordo zemin üzerinde madalyon bulunmaktadır. Madalyonun etrafı (Görsel 17) ve zeminin köşeleri, çeyrek ve simetrik olarak kullanılan S şeklinde bulutu andıran stilize edilmiş geometrik ejder figürü ile çevrelenmiştir (Görsel 18). Bölgede özellikle de Arpaçay ilçesinde S şeklinde stilize edilmiş geometrik ejder figürü kıvrım dal olarak da ifade edilmektedir.



Bu bölgede halılarda tespit edilen ejder motifi şekil itibari ile saray dokumalarındaki motiflere benzese de, Azerbaycan Karabağ ve Kazak bölgelerinde Malıbeyli veya Bulutlu isimleriyle bilinen ejder motifleri ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir (Kerimov, 1983, s. 84). Bu motifler çok stilize edilmiş, geometrik tarzda, bulutu andıran kıvrımlara sahip veya S harfi şeklinde uygulanmış ve günümüz Kars halılarında da bu şekilde dokunmaya devam etmiştir. Tarihsel açıdan savaşlar ve sürgünler yaşayan Kafkasya'nın bir uzantısı olarak, Terekeme (Karapapaklar), Azerbaycan Türkleri gibi Kafkas kökenli insanların göçleriyle farklı kültürel değerlerin kaynaştığı bir coğrafya haline gelmiştir. Bu değerlerden biri olan dokumaların karakteristik yapıları çok kültürlülük ile gelişmiş desen ve motifleriyle harmanlanmış, ticaret yolu ile de günümüze kadar gelebilmiştir.

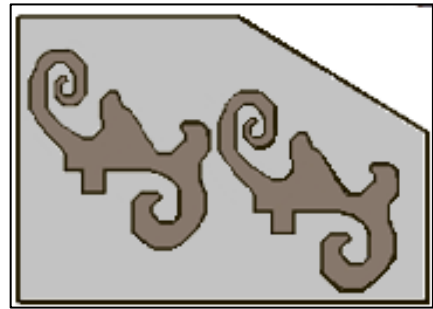
Konumuzu oluşturan ejder figürü, birçok kültürde kullanılan ortak bir unsur olarak görülmektedir. Kimi varyasyonlarda bereketli yağmurları yağdıran veya fırtınaları çıkaran bir kudret sayıldığı için bazı durumlarda bulut şeklinde de tasvir etmişlerdir (MEGEP, 2009 b, ss. 24-25). Ayrıca ejderin bulutlar arasına yerleşip yağmura sebebiyet veren bir sembol oluşu ve astroloji ile ilişkisi Türk İslam inançlarında ve sanatında yerini almış ve devam etmiştir (And, 1998, s. 326).



Görsel 19 (yanda).  
Madalyonlu halı (Turan, 2019b)

Görsel 20 (üstte).  
Ejder motifi (Turan, 2019b)

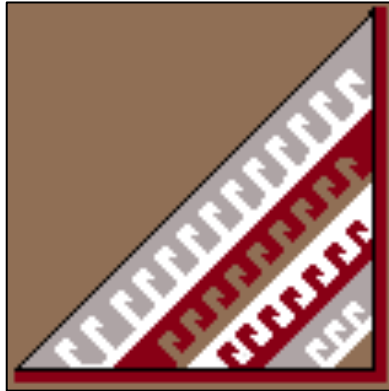
Görsel 21 (altta).  
Ejder motifi (Turan, 2019b)



Bir diğer örnekte dokuma tek madalyonludur. Desen özelliği incelendiğinde köşe göbek tarzında bir kompozisyon oluşturulmuştur. Dokuma 200x329 cm ölçülerindedir. Kars merkeze bağlı Çağlayan köyü Çağlayan Camiinde tespit edilen dokuma yer yaygısı olarak kullanılmaktadır (Görsel 19). Dikdörtgen şekilli halının zemin rengi bordo olup tek madalyon içerisine karşılıklı duran, stilize edilmiş geometrik ejder motifleri yerleştirilmiştir (Görsel 20). Madalyonun köşeleri ise, beşgen içerisine çeyrek ve simetrik olarak kullanılan S şeklinde bulutu andıran stilize edilmiş geometrik ejder figürü ile süslenmiştir (Görsel 21).



Çağlayan Camiinde tespit edilen bir başka halı, bölgede dörtgen madalyonlu olarak isimlendirilmektedir. Halının merkezine dikey doğrultuda iç içe geçmiş 3 ejderha motifi yerleştirilmiştir (Görsel 22). Bölgenin bazı köylerinde bu halılar çengelli halı olarak, madalyonları ise kuyrumlu göl olarak adlandırılmaktadır (Temel, 2019). Bölgede yapılan sözlü görüşmede, bu madalyonlar çengel motifi ile oluşturulduğu için çengelli halı olarak ifade etmektedirler.



Görsel 23'teki ürün 126x197 cm ölçülere sahip bir yer yaygısıdır. Dokumanın zemin rengi açık kahverengi olup, dikey doğrultuda iç içe geçmiş ejderha motifi bulunmaktadır. Madalyonun köşeleri üçgen şekilde madalyonun yarısı yerleştirilmiş olup bu motife ejderha, ejderha ayağı ve çengel denilmektedir (Görsel 24).



**Görsel 22 (üstte).** Dörtgen madalyonlu halı/çengelli halı (Turan, 2019b)

**Görsel 23.** İç içe geçmiş ejderha/Kuyrumlu göl motifi (Turan, 2019b)

**Görsel 24.** Ejder/ejderha ayağı/çengel motifi (Turan, 2019b)

**Görsel 25 (altta).** Ejder/kancalı ejder (Türkmen aynalı motifli) halı (Turan, 2020b)

Ejder motifinin hâkim olduğu bir diğer grup da Türkmen aynalı motifli halılardır. Bu halılarda madalyonların içine yerleştirilen motifler ve bordürler farklılık gösterir. Sekizgenlerin içinde Türkmen aynası yerleştirilmektedir. Madalyonların merkezi; sekiz köşeli yıldız, iç içe yıldız ve geometrik şekillerle tamamlanmıştır. Bölgede bu madalyonlar ejder ya da kancalı ejder olarak bilinmektedir. Kars Susuz ilçesine bağlı Ermişler köyünde tespit edilen sekizgen madalyonlu (Türkmen aynalı motifli) halı, 58x108 cm ölçülere sahip yolluk halısıdır (Görsel 25). Zemin rengi kahverengi olan dokumanın dikey doğrultuda sekizgenleri vardır. Bu sekizgenlerin merkezine iki ejder/kancalı ejder motifi (Türkmen aynası motifi) yerleştirilmiştir. Kancalı ejder madalyonların zemin rengi krem olup sekiz kollu yıldız motifi ile bezenmiştir (Görsel 26). Madalyon içine yerleştirilen ejderha motifi şekli ile Azerbaycan Kazar grubu Gence halıları ile benzer özellik göstermektedir.

Kars halılarında görülen bir diğer stilize ejder motifi ise kompozisyonun bütünleştirici motiflerinden olup, karşılıklı duran bir çift ejder formunda kullanılmıştır. Bu formdaki ejder motifi Kars halılarında zeminde bulunan madalyonların içerisine serbest bir şekilde yerleştirilmiş olarak görülmektedir. Araştırmada, bu özelliği ile altıgen madalyonlu halı, Kars ili Akyaka ilçesine bağlı Geçit köyünde dokunmuştur. Bu dokuma Karahan köyünde tespit edilmiştir. Bu dokuma yaklaşık 80 yıllık olup, 135x405 cm ölçülerindedir (Görsel 27). Siyah zeminli halının zemini üzerine iki adet altıgen madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonun zemin rengi krem olup merkezine karşılıklı duran stilize ejder motifleri yerleştirilmiştir (Görsel 28, 29).



Görsel 26. Sekizgen madalyonlu (Turan, 2020b)

### Sonuç

Ejder motifi Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada gelişim göstermiştir. Bu motif mimari yapılarda, mezar taşlarında, şifahanelerde, kapı tokmaklarında, ev eşyalarında, halı ve kilimlerde en fazla kullanılan motifler arasındadır. Türk kültüründe pek çok sembolik anlamı bulunan ejderin yer-gök-su, bolluk ve bereket unsurları kapsamında önemli bir yeri vardır.

Yapılan alan araştırma sonucunda, Kars halılarında ejder figürünün zengin bir uygulama alanına sahip olduğu tespit edilmiştir. İncelenen bölgede tespit edilen Kars el dokuması halılarda bereket, şifa ve güç sembolü olarak bilinen ejder motifine pozitif anlam yüklenmiştir. Bu motifin dokumanın zemininde eşkenar dörtgen, sekizgen madalyon şeklinde, bazen de madalyonların orta sahasına, çevresine, yan yana, üst üste veya karşılıklı olarak yerleştirildiği, bazen buluta benzeyen bazen stilize edilmiş yılan formunda bazen de geometrik motifler şeklinde tasvir edildiği gözlemlenmiştir.

Ejder motifi halılarda bazen stilize edilmiş bir şekilde tek başına ve karşılıklı gelecek şekilde bazen de çift başlı ejder motifini oluşturan bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu motifin dokumanın hem bordür kısmında hem de zeminin kısmında kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca dokumanın zemininde birden çok ejder motifi kullanılan örnekler de mevcuttur.

Kars ve çevresinin karakteristik özelliğini yansıtan halılar mevcut olup 16. yüzyıldan itibaren gelişim göstermiş ejderhalı halılar da merkezden dışarı doğru genişleyen bir motif anlayışı hâkimdir. Dokumalarda stilize edilerek, geometrik formlarda ve bazen de çok basit şekillerde olduğu görülmüştür. Ayrıca birçok sanat eserinde olduğu gibi halılarda da, stilize





Görsel 27 (yanda). Geometrik altıgen madalyon halı (Turan, 2020b)  
Görsel 28-29 (altta). Ejder motifi (Turan, 2020b)

edilmiş bu motifler, geometrik tarzda bulutu andıran kıvrımlara sahip veya S harfi şeklinde uygulanmıştır. Günümüzde Kars halılarında da bu şekilde dokunmaya devam ettiği tespit edilmiştir.

Bölgede ejder figürünün genel anlamının dışında yöresel anlamı da bulunmaktadır. Dokumaların geniş bordüründe S kıvrımlar yaparak alternatif şekilde sıralanması ile kullanılan çift başlı ejder figürü, bölgede su/suyolu ve bolluk motifi olarak, Kars Adler adıyla bilinen halılarda zemine yerleştirilen madalyonun dört tarafından dış eksene doğru stilize edilmiş şekilde kullanılan geometrik ejder motife ise ejderha ayağı denildiği tespit edilmiştir. Ayrıca dokumanın merkezi dikey doğrultuda 3 tane iç içe geçmiş ejderha motifi, bölgede kuyrumlu gül olarak da adlandırılmaktadır.

Alan araştırmada tespit edilen Kars el dokuması halılarında motifin formu; dokuma yapan kişinin yaratıcı gücü ya da dokuma tekniğinden kaynaklanmakta olup, bölgede tespit edilen daha eski tarihli örneklerden gelenekselleşerek günümüze kadar gelen aynı formların devam ettiği görülmektedir. Ayrıca Anadolu dokumalarında yer alan ejder motiflerinin, bölgedeki dokumalarda da sembolik bir tarzda tasvir edildikleri tespit edilmiştir. Fakat günümüzde ejder motifi eski sembolik anlamını kaybetmiş ve yalnızca dekoratif öge olarak kullanılmaktadır. Ayrıca bu konu ile ilgili yayın neredeyse hiç yapılmamıştır. Bu nedenle kültürümüzü yansıtan bu figürlerin belgelenecek sonraki kuşaklara tanıtılması, dokuma sanatında daha çok kullanılması ve kullanım alanlarına yönelik yeni üretim ve tasarımlar yapılması hedeflenmektedir.

### Kaynaklar

- Akpınarlı, F. ve Üner, İ. (2017). İç Anadolu bölgesi halılarında görülen figüratif sembol ve motifler. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(20), 630-651.
- And, M. (1998). *Minyatürlerde Osmanlı-İslam mitolojisi*. Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü.
- Bayat, F. (2009). Geçiş ritüeli bağlamında arınma. *Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 2(9), 75-78.
- Bayraktaroğlu, S. (1990). Kırşehir ve mucur seccadelerinde 18. yüzyıla ait örnekler. *Kültür ve Sanat*, 8, 39-43.
- Boratav, P.N. (2012) *Türk mitolojisi*. Bilgesu Yayınları.



- Çevrimli, N. (2012). Değişik işlevli bir grup madeni eser üzerinde görülen ejder figürleri hakkında bir değerlendirme. *Vakıflar Dergisi*, 37, 193-222.
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk mitolojisinin ABC'si*. Kabalıcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalıcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken devir Türk sanatı*, Kabalıcı Yayınevi.
- Deniz, B. (2007). Tekstil ürünlerini saklamada kullanılan halı ve düz dokumalar. *Sanat Dergisi*, 3(12), 1-13.
- Duman, H. & Sağır, T. (2018). Antik dönem medeniyet ve inançlarında ejderha ve tanrı ilişkileri üzerine bir değerlendirme. *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches*, 4(11), 522-528.
- Ekiz, M. (2011). Niğde'deki Hristiyan Türk kiliselerinde yer alan ejder figürleri: ikonografik açıdan bir bakış. *Sanat Tarihi Dergisi*, 20(1), 39-62.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Kültür Bakanlığı Yayınlar.
- Esin, E. (1969). Evren Selçuklu sanatı evren tasvirinin Türk ikonografisinde menşeleri. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 1, 162.
- Esin, E. (1979). *Türk kozmolojisi ilk devir üzerine araştırmalar*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- İlgar, Özgür. (2020, Ağustos 08). Ö. İlgar ile Görüşme [Ses kaydı]. Kars/Arpaçay-Tomarlı, Türkiye.
- İnal, G. (1971). Susuz Han'daki ejderli kabartmanın Asya kültür evresi içindeki yeri. *Sanat Tarihi Yıllığı 1970-1971, (IV)*, 153-181.
- Karakurt, D. (2012). *Türk söylence sözlüğü*. <http://www.scribd.com/doc/75536480/Türk-Söylence-Sozlugu>
- Karamağaralı, B. (1976), Anadolu'da XII.-XVI. Asırlardaki tarikat ve tekke sanatı hakkında. *Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 247-267.
- Kerimov, L. (1983). *Azerbaydjanskiy Kover II-*, Baku, Gyandzhlık Yayınevi, 149-150.
- MEGEP, (2009a). *El sanatları teknolojisi Kafkas halı desenleri*. Ankara.
- MEGEP, (2009b). *El sanatları teknolojisi, hayvansal motif çizimi*. Ankara.
- Ögel, B. (2002). *Türk mitolojisi*. Cilt-II. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öney, G. (1969). *Anadolu Selçuklu sanatında ejder figürleri*. Belleten, 33, 171-192.
- Paşayeva, V. ve Paşayev, N. (2015). Ejder desenli Azerbaycan halıları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi/Journal Of Institute Of Fine Arts*, 15, 103.
- Ruedin, E. G. (1975). *Caucasian Carpets*, Rizzoli, New York, 112-113.
- Taşçı, Fatma. (2020, Mart 02). F. Taşçı ile Görüşme [Ses kaydı]. Kars/Arpaçay-Tomarlı, Türkiye.
- Temel, Feray. (2019, Kasım 21). F. Temel ile Görüşme [Ses kaydı]. Halk Eğitim Merkezi, Kars, Türkiye.
- Turan, A. (2020a). *Kars yöresinde bulunan madalyonlu halıların tespiti*. G. Ibrahimova ve M. Kızıryüz, (329-347). Iksad Yayın.
- Turan, A. (2019b, 2020b). *Görsel*. Kars-Merkez.
- Wilkinson, K. (2019). *Semboller ve işaretler*. Alfa Yayınları.
- Yıldız, B. (2017). B. Yıldız ile Görüşme [Ses kaydı]. Yıldız halıcılık, Kars, Türkiye.

## Formation of Zoning Plans with Chaos Theory Approach: Example of Elazığ City Master Plan at 1/5000 Scale

Selim Taşkaya<sup>1</sup>

### Abstract

Zoning plans refer to the whole of the vital areas that can meet people's all kinds of housing needs. Zoning plans are gradually created in different ways, from upper to lower scales. As one of the lower scale plans, the master zoning plans are a piece of land whose borders are determined for the relevant region by the ministry in Türkiye. These plans are made on a city basis as an administrative border. It gains significance in the approximate determination of parameters such as density, precedent, or height in the formation of zoning islands such as residential, commercial, and social reinforcements, and the people who will live on the piece of land related to the plan.

This significance is associated with the chaos theory and the correlation of each zoning parameter that seems to be irregular with each other, and planning is made on a 30-40 year basis. Chaos theory is the calculation of planning the abstract event on the land with a deterministic approach for a long time in a way that will respond to all kinds of needs. Zoning plans should respond to the highest need in terms of construction and design. This production, it should be designed like an artistic structure. For this reason, all parameters that seem chaotic should be made with the best possibilities in mind, like a jigsaw puzzle. In our study, the plan parameters of the city of Elazığ, which is one of the 81 administrative cities in Türkiye, were examined with a chaotic approach to the master zoning plan in the determination of the border, which was before the implementation of zoning plan from the 1980s to 2016.

**Keywords:** Master Zoning Plan, Chaos Theory, Elazığ, 1/5000 scale

### Kaos Teorisi Yaklaşımı İle İmar Planlarının Oluşumu: 1/5000 Ölçekte Elazığ Şehri Nazım İmar Planı Örneği

#### Öz

İmar planları, insanların konuttan her türlü ihtiyacını karşılayabilecek yaşamsal alanların bütünü ifade eder. İmar planları, üst ölçekten alt ölçeğe doğru kademeli olarak farklı şekillerde oluşturulmaktadır. Bu alt ölçekli planlardan biri de nazım imar planlarıdır. Nazım imar planları, Türkiye'de bakanlık tarafından ilgili bölge için sınırları belirlenmiş arazi parçalarıdır. Bu planlar idari sınır olarak il bazında yapılmaktadır. Konut, ticari, sosyal donatı gibi imar adalarının oluşumunda ve plana bağlı olarak arazi parçası üzerinde yaşayacak kişilerin oluşumunda yoğunluk, emsal veya yükseklik gibi parametrelerin yaklaşık olarak belirlenmesinde önem kazanmaktadır. Bu

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Artvin Çoruh Üniversitesi, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-4290-3684, selim\_taskaya@artvin.edu.tr

önem, kaos teorisi ve düzensiz gibi görünen her bir imar parametresinin birbiriyle korelasyonu ile ilişkilendirilir ve 30-40 yıllık bir planlama yapılır. Kaos teorisi, karadaki soyut olayın belirleyici bir yaklaşımla uzun bir süre içinde her türlü ihtiyaca cevap verecek şekilde planlanmasıdır. İmar planları, yapımı ve tasarımı açısından en yüksek perdeden ihtiyaca cevap vermelidir. Bu yapımda da tam bir sanatsal yapı gibi tasarlanması gerekir. Bu nedenle kaotik olarak gözükten tüm parametreler bir yapboz gibi en iyi ihtimaller düşünülerek yapılmalıdır. Çalışmamızda Türkiye'deki 81 idari ilden biri olan Elazığ ilinin, 1980'lerden 2016'ya, plan parametreleri, imar planı uygulamasından önce olan sınırın belirlenmesinde nazım imar planı üzerinde kaotik bir yaklaşımla incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nazım İmar Planı, Kaos Teorisi, Elazığ, 1/5000 ölçek

With the existence of human beings, zoning plans emerged with the idea of using the land more regularly and efficiently with the transition phase from a nomadic lifestyle to settled life. Planning has emerged as a result of the need to create common areas where people can socialize and build a house where they can live comfortably. The first studies were born with the improvement of the streams of the Egyptians, while planning was made in Anatolia, where the constructions of castles, inns, baths, caravanserais, and gullies were formed in the Seljuk and Ottomans, places of worship, moratoriums, and open-air theaters were formed in the Roman Era.

With the proclamation of the Republic, cities, towns and towns were started to be established in terms of administration, the people in Anatolia were tried to be settled in these areas after the war, and the settlement policy was followed. In the 50's and 60's, large-scale plans were drawn up for the expansion of modern cities such as Istanbul, Ankara and Izmir, and for the creation of adobe and masonry houses in reinforced concrete construction. With the developing technology, the cadastral works of the country have accelerated, all the lands of the country have been classified together with the coordinating and mapping systems, and mapping bases have been created in the city centers in local based zoning coordinate systems. Today, zoning plans have been created in the light of laws and regulations in a way to respond to the needs under various headings, especially master and implementation.

The concept of planning the process that includes possible problems to reach the desired goals is considered forward-looking and should be followed to decide on the actions with regular work in line with the determined purpose and to ensure the continuity of these actions (Höçük, 2021). The basis of the zoning activities carried out within the framework of the zoning law is the preparation of the zoning plan and the implementation of this plan within a specific program. Regular urbanization of a region, benefiting from infrastructure and superstructure services healthily, bringing it to livable standards by contemporary needs, first of all, make it necessary to prepare, put into effect, and implement a zoning plan and program for the region (Kulaklı, 2014). Implement the zoning plan, it deals with the foreseen actions, the resources they require, and other necessary aspects together, and organizes them in detail in order of priority for certain periods (Tan, 1976). The implementation of the zoning plan is the adaptation of the property texture, for which new usage decisions have been made, to the zoning plan. It is a set of methods that enable all kinds of urbanization activities to be carried out. However, zoning practices are the basic implementation tools in terms of ensuring the formation of modern and livable healthy cities, and they are processes that are carried out based on the methods whose boundaries are specified by the laws and regulations (Terzioğlu, 2015). Settlement areas, the behavior of the people living there, and the relations of people with these areas should be regulated and controlled. It is like a man settling in a place and owning an immovable one in that

place. The issues expressed here are also human rights (Kalabalık, 2002; Terzioğlu, 2015). The open and dynamic structure of cities, which has become more evident as a result of increasing interaction with the outside world, makes it difficult for planners to prepare plans with a long-term perspective. When the changing social-cultural structures and the resulting increasing and changing expectations are added to this, it becomes impossible to ensure the continuity of the design of urban areas (Yavuz, 2017). As a result of the increasing migration from the village to the city, there has been agglomeration in the cities and the damage to the environment has increased considerably, especially with the increase in unplanned constructions. As a result of unplanned construction, urban sewage wastes have caused environmental pollution, and unregistered and irregular settlements called slums have increased around the city (Aslan, 2019; Özden, 1997). Although zoning law originates from public law, its effects are immediate and directly on private property. The powers given to the administration in the area of zoning planning and implementation impose restrictions on the property right. Public restrictions on property rights are of such a nature as to provoke a pronounced reaction in society. For this reason, the supervision of such regulations and transactions that put pressure on the property right is of special importance due to the sensitivity of society and the individuals who make it up about property (Çolak, 2011; Topal, 2019). Residential areas are dynamic structures that are constantly changing and renewing themselves. While the urbanization movements experienced throughout the world have eliminated some settlements over time, it has also led to the emergence of some new settlements. However, different definitions have been introduced to the settlements with distinct. The most obvious distinction between settlements was in the rural-urban title (Onur, 2020). Implementation tools (laws and regulations) developed in parallel with the planning periods affect the urban form and the formation of urban textures. When Türkiye's urbanization experience is examined, it can be said that the laws are periodically very strict and restrictive or they consist of a series of regulations for the legalization of spontaneously developing textures (Karadeniz, 2020). Zoning plans are the most important tools that organize urbanization. The functions determined by the zoning plans enable the citizens to have a more organized living space. It is an important tool in controlling the city with a certain mechanism so that it can grow and develop in the future (Ebevi, 2021).

### **Theoretical framework and scope**

During the preparation of the plans, some ordinary or extraordinary factors such as unpredictable population movements, socio-economic changes, and increasing social needs may require the modification of the zoning plans (Şen, 2000; Yavuz, 2017). These may lead to the urban space's changing density, and the legislation's development regarding the relationship between land use decisions and the transportation network was examined. It is seen that during the preparation of the zoning plan, the necessity of analyzing transportation is stipulated, and the criteria and techniques are not defined. If an increase in building density is envisaged in the case of a zoning plan change, standards for the social and technical infrastructure areas that will serve the increased density for the population to be added to the area are defined. In case of an increase in the number of floors with plan changes, there is a provision regarding the necessity of providing a minimum distance between opposite building facades (Tatlı, 2017). Even after the plans are prepared, approved, and implemented, interventions can be made in the face of unexpected situations related to demographic, economic, socio-cultural, and political structures (Ersoy, 1997). Interventions to zoning plans are made through plan revisions or plan changes. Plan revisions or changes; enable functional, contextual, visual changes, and changes in density decisions to occur (Ünlü, 2006). Sometimes one of these changes can be made at the same time (Tatlı, 2017). The function of the land plots to be used and land use decisions are primarily shown in these plans. Planning is carried out on the plots



determined by following the main decisions given on the land use in these plans (Palamutoğlu, 2019). According to the principle of gradual coexistence of zoning plans, the next level of 1/1.000 scale implementation zoning plans is the 1/5.000 scale master zoning plan. This plan should also be compatible with the 1/25000 scaled plan at an upper scale. With a clearer explanation; each plan is supervised by a higher scale plan. In the transition to 1/1000 scale plans, 1/25000 scale plans are insufficient; A master development plan with a scale of 1/5000 should be prepared (Palamutoğlu, 2019; Yanık, 2015). The sustainable urban development approach emphasizes the participation of local stakeholders in urban policy processes by associating environmental, social, and economic dimensions with each other in urban scale and content to ensure the of cities. The Aalborg Charter, includes social equality, economies, and environmental sustainability objectives (Gedikli, 2017; Kayahan, 2019). Density zoning is related to the population in the zoning area. As in altitude zoning, zoning is done by considering the usage area in density zoning (Kaya, 2020). While the vertical limitation is related to the height zoning, the horizontal limitation is related to the parcel surface area and dimensions, the area occupied by the building within the plot, and its location in the plot (Kaya, 2020). The distribution process can be carried out easily in cases where the cadastral parcels coincide with the zoning parcels. For example, in some cases, there may not be any zoning parcels vacated from the regulatory partnership share (DOP) near the relevant cadastral parcel for the distribution of the owners of any parcel in the project area, which is in the public area or where the cadastral and zoning plans do not overlap. In such cases, the distribution process should be carried out in such a way that the number of shared parcels is minimal, taking into account the values of the share areas of the owners in the parcel to be distributed. In cases where the shares are high, the manual distribution process is technically very difficult. As they move away from the cadastral parcel, the land owners do not accept this situation (Koç, 2020). While the master zoning plan is being prepared, the location of the study area within the region is determined primarily, and the decisions taken in the upper-scale plans regarding this location, which are decisive at the scale of the Master Zoning Plan, are written on the current map. In the second stage, the historical formation process of the planning area is examined. In addition, the elements that make up the aesthetics of the space and define the city image in the planning area today are also determined at this stage (Yıldız, 2021). The zoning plan changes are also a tool that increases the impact of local actors and investors in the urban space. Normally, the development plans prepared for 15-20 years cannot meet the needs in time and conflict with changing conditions in a country like Türkiye, which adopts the plan-based system and has dynamic economic and social fluctuations, as in many developing countries (Kılınc, 2021).

The zoning plans are listed from the upper level to the lower level in the hierarchical order as the country development, environmental order, region, master, implementation plans, revised, location, and additional development plans. Within this hierarchy, land use planning of a country's administrative regions is made. In the study, it was analyzed how the land use planning of a region should be formed as a cross-section and how the master development plans should be formed correctly, and which parameters were taken as the focus and their integration with the method. Master zoning plans are plans that are formed as a universal set that determines the boundaries in the formation of general regional planning, which is formed at a 1/5000 scale as a purpose. That is, it is a form of planning arising from a direct correlation with the population and land living in a region as a parameter. In particular, it sheds light on the plans where the details of the 1/1000 scale, which is the sub-scale, are shown.

The purpose of the master zoning plan, land area surface measurement, and population correlation, the population rate that has increased in the multi-year period are taken as a

basis. The population rate on the existing land as a result of migrations and birth accumulation is carried out by the population-based planning process. As a criterion, at the end of the master plan, in line with the number of floors, precedent values, density type, density value, the size of the household that can be enough per person, the size of the face measurement per flat, the number of households to live in the area, the size of the construction area, area-based parameters. The main points of the direct study have been the correlation between the deterministic and mathematically land-based criteria, which are called chaotic, and the correlation in terms of the population-rate relationship for the formation of perennial residential housing, housing that can be opened for development and other planning equipment by mathematically determining the average increasing population relationship every year. No matter what field chaos is used in, it aims to reach the best solution by evaluating an uncertain situation in light of the main factors.

**Material and method**

Chaos is complex and disorderly looking, sensitive to initial conditions; It is a phenomenon that occurs in deterministic, nonlinear, time-varying systems (Ablameyko et al., 2003; Fırat, 2006; Williams, 1997). The signs produced by chaotic systems are not like periodic or quasi-periodic signs, their graphics look complex like the graph of noise, and at first glance, it gives the impression that the system does not move in a certain order (Fırat, 2006). The simplest example of chaotic behavior is cigarette smoke. Cigarette smoke has no known differential equation. The movement of smoke takes place at the molecular level. Smoke molecules and air molecules collide, and unpredictable shapes emerge due to the rise of the heated air. Physicists define chaos as "sensitive dependence on initial conditions". The concept of the *Butterfly Effect* has emerged depending on this definition. If a butterfly flaps its wings in China, it can be a hurricane in Texas, its motto describes the butterfly effect, and states that very small changes in initial conditions can make a huge difference in the behavior of systems. In summary, the behavior of dynamic systems whose behavior cannot be predicted is described as chaos (Alpar, 2012). The study, emphasizes that the technical definitions of chaos are not easy to understand, first of all, it is necessary to get used to the terms of this subject; briefly includes the first uses and historical definitions of frequently used concepts such as dynamical system, deterministic system, nonlinear systems, fractals, strange attractors, unstable aperiodic behavior, feedback, cyclicity, butterfly effect, turbulence, entropy, self-regulation, dissipative systems, likelihood, and prediction (Egi, 2014).

The answer to this question is that any variable (initial condition) of the system cannot be measured with infinite resolution or error-free. This may not be a problem in linear systems (where the input and output of the system are in constant proportion) where the nuances can be neglected. However, under conditions of chaos in nonlinear dynamic systems, this nuance can turn into a huge difference. This situation leads to the conclusion that the long-term behavior of chaotic systems cannot be predicted (Fırat, 2006).

Image 1 shows the logic of how to take advantage of chaos while making a zoning plan in cities called metropolitan. As an introduction, it is the main scheme of chaotic planning in line with an infinite possibility

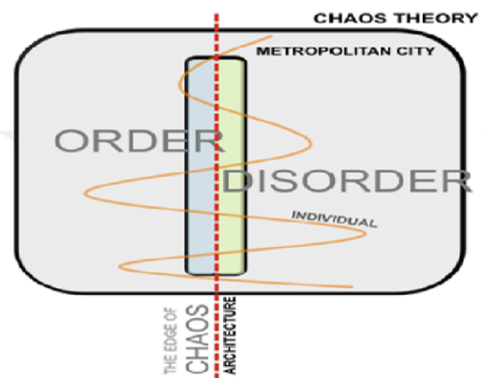


Image 1. Representation of chaos approach in urbanization with an architectural perspective (Aytekin, 2017).

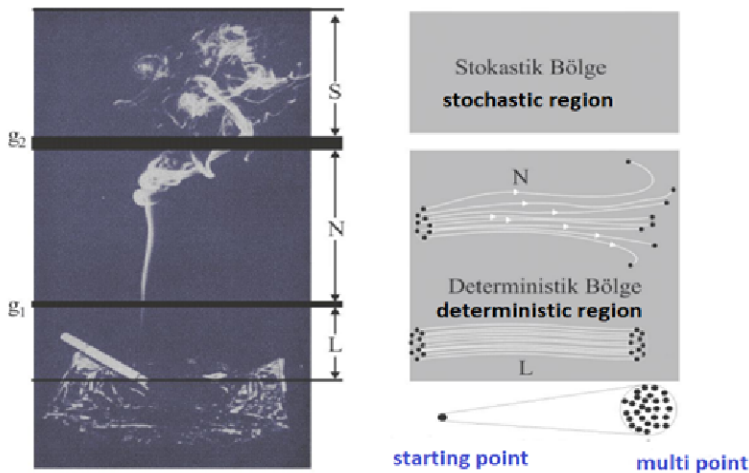


Image 2. Deterministic and stochastic chaos representation (Konkan, 2019) with an architectural perspective (Aytekin, 2017).

according to the number of people and the area ratio of the people in this zoning area. It shows how the basic plan parameters such as housing, commerce, social areas, and green areas can be formed according to the number of people in the input product and the output of the city planning as a result product.

There is a fundamental difference between the

concepts of deterministic chaos and stochastic chaos.

Deterministic chaos gives the same or similar results of operation within a specified system. It would be more accurate to say that this similarity can be made meaningful. Because the results obtained in the deterministic region constitute a roadmap. In the stochastic region, this roadmap is absent or considered unreadable (Konkan, 2019). As stated earlier, it is considered and interpreted as the state of the universe before ordering and being discussed as the first of things. Thus, it is seen that the productive and creative feature of the concept in dynamic systems is emphasized (Alan, 2019). Therefore, it is not correct to express a chaotic system with complete confusion; some conditions will create order in a chaotic system (Greybe, 2004; Koçel, 2014; Yıldız, 2020).

In Image 2, the stochastic idea emphasizes the construction of the basic parameters of zoning in terms of more distant relations in the chaos approach between the input and the output product as infinity. The deterministic idea shows the planning process by using basic zoning parameters such as houses closer to each other, housing, and trade.

In Image 3, the concept of mutual information was introduced to determine a reasonable value of delay. Contrary to the autocorrelation function, it also takes into account nonlinear relationships (Firat, 2006; Hegger, Kantz, Schreiber, 1998).

$$I(x; y) = \sum_y \sum_x p(x, y) \log \frac{p(x, y)}{p(x)p(y)} \quad (1) \text{ (Firat, 2006).}$$

Here,  $I(X; Y)$  is the mutual information function,  $p(x, y)$ ,  $x$ , and  $y$  are the composite probability distribution functions of the time series, and  $p(x)$  and  $p(y)$  is the probability distribution functions of  $x$  and  $y$ , respectively. The first minimum value of the mutual information function is taken as the optimum delay value (Firat, 2006). That is, if it is called as the definition and value set, from the 1st formula, the amount of land area to

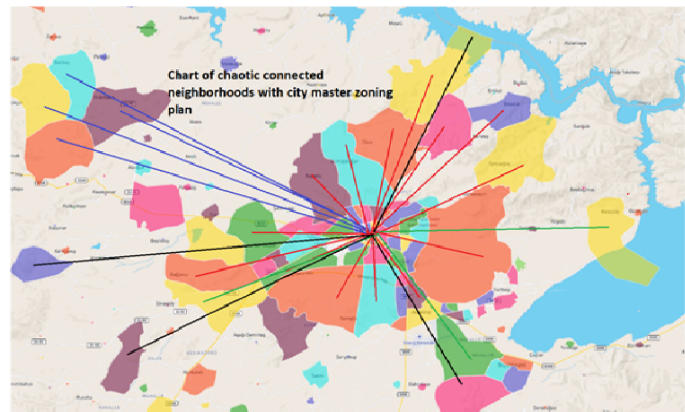


Image 3. The connection between neighborhoods in the city-centered master development plan as chaos (Municipality of Elazığ, 2022).

be selected as the X master development plan with X parameters as the domain set and Y parameters as the value set, and this area selection is the maximum and minimum depending on the annual population growth rate. It is evaluated as an input to the chaos approach, which is a method since it is not expressed in full numbers as the domain, although it is determined by selecting it in a range. On the other hand, in the formula, together with the area limitation in the definition, residential housing, which are the basic planning factors in the area, i.e. zoning islands to protect the existing building stock, development housing area zoning islands to be opened for a new settlement, are distributed chaotically as development input as a result of logarithmic population distribution. As a result of output, the zoning islands are distributed homogeneously within this determined master plan by induction.

In Image 4, a time series can sometimes contain repeating patterns, or its previous values may be related to later values. An autocorrelation function is a statistical tool that measures this relationship is given with (Firat, 2006; Williams, 1997).

$$C(r) = \lim_{N \rightarrow \infty} \frac{1}{N^2} \sum_{i,j=1}^N \theta = \theta^{(r-|\bar{x}_i-\bar{x}_j|)} \equiv \int_0^\sigma d^d \sigma' C(\bar{r}') \quad (2) \text{ (Firat, 2006).}$$

For a chaotic attractor, at a certain interval of  $r$ ,  $v$  is  $C(r) \approx 0$ . Here represents the radius of the circle used to calculate the relation integral. If  $v$ , it is called the relation dimension of the attractor. The relation size is equal to one for a periodic system. Conversely, for a chaotic system, the relationship size can be a fractional number. In theory, the relation size of a random system is infinite. Therefore, the relationship dimension can be used to distinguish between random systems and chaotic systems (Firat, 2006; Van Zyl, 2001).

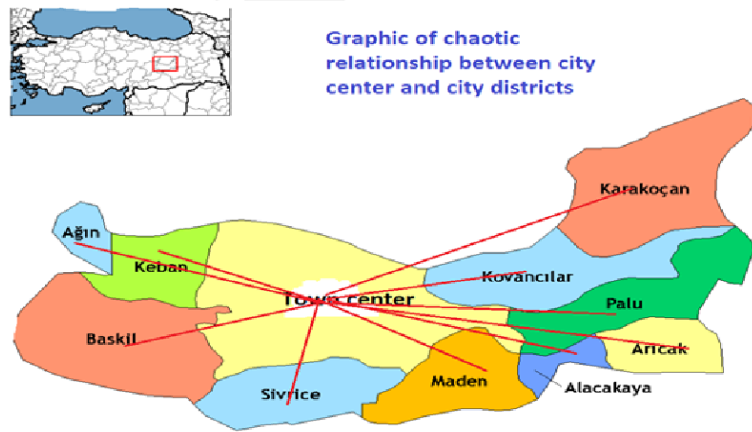


Image 4. Examination of the regional layout of the planning, the holistic city relation before the poem (Elazığ Wikipedia, 2022).

Afterward, as a result of the chaotic land and population relationship of the master plan, the homogeneous distribution of the parcellation part of the zoning islands is evaluated with the logic of infinite range from zero with limit expansion, and the construction precedent values corresponding to the population of the zoning islands without showing the details on the master plan scale, the size per household, the parcel façade and the depths are chaos. A systematic plan is executed by approximating the.

In Image 5, while making a zoning plan, housing, commerce, official institution, hospital, school area, playgrounds, parks, and other social reinforcement islands are created. In these islands, in light of basic factors such as precedent values, the number of floors, height coefficients, and density amount corresponding to the human population, planning is made based on the population that will increase in a long time, and the final product is created.

With induction, the homogeneous zoning island distribution of the master plan is roughly



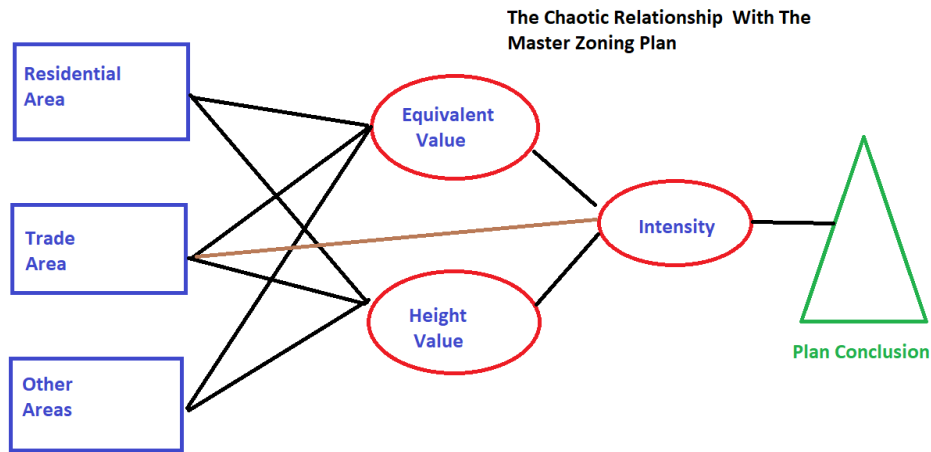


Image 5. The relationship between the parameters in the master development plan

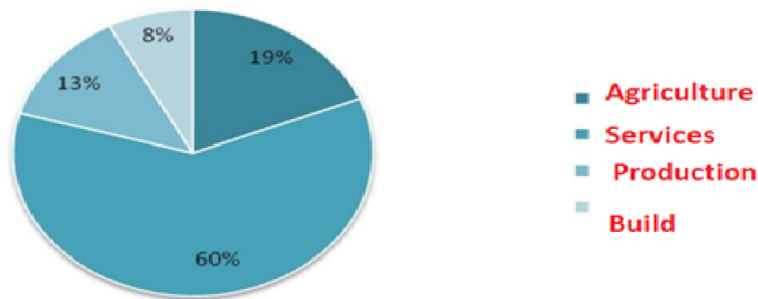


Image 6. Sectoral distribution of employees (Municipality of Elazığ, 2016).

deterministic, that is, in proportion to the area where the population lives, and the details of the islands such as housing, trade, social equipment, and green space are finished as the last criteria to be determined between the development and the final product, and the final product, the master urbanization plan, is formed. The advantages and disadvantages of chaos theory are being able to make an approximate calculation of an event in the mind by thinking abstractly as an advantage. It is done within the limits of being able to do the work. It can be replaced when its convenience is quickly disrupted. The resulting product has not materialized. However, it can be partially subjective at first.

### Findings and discussion

In the old zoning plans, an area of approximately seven hundred hectares was arranged in an adjacent order throughout the settlement. In 2016, the adjoining order application was abolished. One of the biggest problems of the settlement is the small/fragmented property structure. The properties in the area are very small. The fact that the old zoning plans allowed independent structures to be built for each property brought about unhealthy housing in the area. Regulations regarding minimum parcel sizes have been made. There is no gradation regarding density and/or floor heights in the old zoning plans. Namely, in some zoning islands, there were three different building orders and the number of floors on the same island. With the arrangement made, the settlement was divided into regions, and the building order, heights, and densities of each region were balanced. In the zoning plans, it has been made compulsory to apply on an island basis in certain regions. In these regions, the properties are small and they are the center of the city. Transportation connections were strengthened in these areas and rearrangements were made. Again, according to the old plan decisions, arrangements were made to eliminate the problems

arising from the implementation, taking into account the regulatory partnership share (DOP) rates. Arrangements have been made for the implementation of court decisions regarding the areas that were allocated to regulation and public partnership share use in the old zoning plan, but which have not been zoned and expropriated in the intervening 25-30 years, and to eliminate the issues that may be subject to a new lawsuit. The east-west connection in the settlement is weak. Arrangements have been made to strengthen this connection (Municipality of Elazığ, 2016).

The settlement is within the scope of the Elazığ, Malatya, Bingöl, Tunceli planning region 1/100.000 scale environmental plan approved by the ministry of environment and urbanization general directorate of spatial planning. The contradictions between this environmental plan and the zoning plans have been resolved. Regions that do not have a sub-scale zoning plan and are arranged as urban settlement and development areas in the environmental plan are included in the zoning plans in line with the opinions of public institutions and other data (Municipality of Elazığ, 2016).

Elazığ center implementation zoning plan revision, by targeting the year 2040, aims to create a sustainable and livable environment in the whole of planning, to protect touristic, natural, and historical values, and to develop a planned development in line with the principles determined in accordance with the sectoral development goals within the scope of our country's development policies. For this, the social, demographic, physical, and economic structure of the region was examined in detail and it was aimed to distribute the investments to the physical space in a balanced way according to the economic and social structure. Alongside this main objective, the aim of obtaining a plan that is feasible and can be developed according to requirements will be considered. In addition to these basic objectives, reaching the data that will create input to the planning and producing plan decisions are among the sub-objectives. This plan covers an area of 12.000 hectares, excluding areas subject to special laws such as conservation areas, protected areas, culture tourism conservation, and development zones, and urban transformation and development areas within the scope of approved master development plans in Elazığ center settlement (Municipality of Elazığ, 2016).

The province of Elazığ is located in the southwest of the Eastern Anatolia Region, in the upper euphrates section, between 40° 21' and 38° 30' east longitudes and 38° 17' and 39° 11' north latitudes. Bingöl to the east of the province, Tunceli to the north via Keban Dam Lake, Malatya to the west and southwest via Karakaya Dam Lake, and Diyarbakır to the south. Its surface area is 9,281 km<sup>2</sup>, of which 8,455 km<sup>2</sup> is land, 826 km<sup>2</sup> is dam and natural lake areas. Elazığ, which is 1,067 meters above sea level, covers 0.12% of the country's land. 50.69% of the provincial lands are meadows and pastures, 26.95% are agricultural lands, 13.45% are forest-heath lands, 6.88% are Dam and Lake areas, and 2.03% are other lands.

The 2015 urban population of Elazığ central district is 351,504 people. The working population is 82,245 and these are the people residing in Elazığ and working in the settlement. It will be given in the sections where the sectors related to the number and distribution of the workforce area examined (Municipality of Elazığ, 2016).

In Image 6, considering the working population in terms of sub-sectors and number of employees, 24.78% of the employees are in commerce, 18.12% in agriculture and livestock, 14.82% in administrative and official institutions, 10.90% in the education sector, 7.36% in the construction sector, 7.30% u work in small and medium sized industry, 5.32% in transportation, 5.09% in industry, 5.61% in the health sector and

0.70% in the tourism sector.

In the central district of Elazığ, residential areas are located in the middle of a bowl-shaped topography as a result of the increase in heights from the center to other directions. The highest areas in the central district are the areas to the east of the settlement, and the contour of these areas is located at 1515, 1470 in the southern parts, 1345 in the northern parts and 1135 in the western parts. The lowest places of the province are the areas where Kesrik, Aksaray, Olgunlar and Sürsürü districts are located. The lowest contour is 1005 in Aksaray district, 1040 in Olgunlar district and 1060 in Sürsürü district.

There are 37 neighborhoods that make up the central district of Elazığ. These neighborhoods are: Abdullah Paşa, Akpınar, Aksaray, Ataşehir, Bizmişen village, Cumhuriyet, Çarşı, Çatal Çeşme, Çaydaçıra, Eastern City, Esentepe, Fevzi Çakmak, Gümüşkavak, Harput, Hicret, Hilalkent, İcadiye, İzzetpaşa, Karşıyaka, Kırklar, Kızılay, Culture, Mustafapaşa, Nailbey, Olgunlar, Rızaiye, Rüstempaşa, Tuesday Baba, Industry, Sarayatik, Sürsürü, Ulukent, University, Yemişlik village, Yenimahalle, Yıldızbağlar and Zafran. In these neighborhoods that make up the settlement, 351.504 people live in 93,294 households.

**Table 1.** Land use table in the scope of the current map

Uses	Available Area (Ha)	Area Ratio (%)	Person/ m <sup>2</sup> (351.504 People)
Total Housing Areas	1385.07	6.35	39.40
Preschool Education Areas - Kindergartens	4.46	0.02	0.13
Primary School Area	31.23	0.14	0.89
Middle School Area	13.02	0.06	0.37
High School Area	27.52	0.13	0.78
Vocational Training Area	8.63	0.04	0.24
Non-Formal Education Area- Special Education Area	3.95	0.02	0.11
Private School Area	1.23	0.01	0.03
Higher Education Area	126.55	0.58	3.60
Official and Administrative Institution Areas	143.78	0.66	4.09
Municipal Service Areas	5.56	0.03	0.16
Health Facility Area	64.73	0.30	1.84
Social Facility Area	17.08	0.08	0.49
Cultural Facility Area	3.07	0.01	0.09
Religious Facility Area	16.44	0.08	0.47
Military Fields	216.13	0.99	6.15
Trade Areas	105.16	0.48	2.99
Wholesale Trade Areas	6.43	0.03	0.18
Market Area	0.51	0.01	0.01
Industrial Area	44.94	0.21	1.28
Small Industrial Site	41.99	0.20	1.19
Storage Space	19.84	0.09	0.56
Gas Station	5.15	0.02	0.15
Auto Terminal	2.75	0.01	0.08

Station	2.95	0.01	0.08
Urban Green Spaces	59.48	0.27	1.69
Entertainment and Recreation Areas	1.80	0.01	0.01
Protected Areas-Historical Areas and Ruins	2.79	0.01	0.01
Sports Fields	33.95	0.16	0.97
Cemetery	118.34	0.54	3.37
Wooded Areas	34.19	0.16	0.97
Vineyard-Garden Areas	1026.84	4.70	29.21
Farming Areas	6611.42	30.30	188.09
Barren Land	9996.66	45.82	284.40
Empty Building Plots	33.79	0.15	0.96
Urban Empty Spaces	325.86	1.49	9.27
Technical Infrastructure Areas	10.10	0.05	0.29
Stream - Channel and Stream Beds	74.70	0.34	2.13
Within The Urban Area Boundary	5.20	0.02	0.15
Parking and Passenger Stops	6.77	0.03	0.19
Railway	44.51	0.20	1.27
Highway-Urban Access Roads	1132.44	5.19	32.22
Total	21817.01	100.00	620.68

It is the land use table created by bringing together the land use values created from the information obtained from the on-site land use studies within the scope of Elazığ Revision-Additional Zoning Plan studies. The values in the land use table given above reveal the current land use values and settlement pattern of Elazığ province. When the values in this table are examined, it is seen that the uses with the highest area within the scope of the land use study are barren land, agricultural areas, existing residential areas and roads. The total usage area determined for the Elazığ central district settlement is 21,817.01 ha. The land use within the urban area border is 4407.92 ha, and the land use area outside the urban area border is 17409.09 ha.

According to the population projection calculation made for the central district of Elazığ in the Malatya, Elazığ, Bingöl, Tunceli environmental plan with a scale of 1/100,000, the population of the central district was determined as 1.00,000 for the projection year 2040. The revision and addition of the master zoning plan prepared for the whole of Elazığ center was needed in line with the following issues.

In 2001, 1/5,000 scaled master development plans for the whole city were approved. After this date, regional plan revisions and additions were approved in regions such as Şahinkaya, Baskil road, Hilalkent, Abdullahpaşa, Güney Ring Road, and Doğukent. These plans are independent of each other, and contain different decisions and plan notes. Except this; In Şahinkaya region; The development plans have been approved by the Housing Development Administration for the sole purpose of profit, without considering the city's plan integrity, development direction, and trends. In addition, after 1989, plan changes were approved in almost every region, which increased the population density by increasing the floor on the basis of parcels or did not change the population density by increasing the building density. All these changes, additions, and regional revisions have eliminated the integrity of the plan.

The changes and developments that have occurred in our country and therefore in the settlement of Elazığ over time have revealed new needs in terms of urban, social and



technical infrastructure.

The 1/100,000 Scale Environmental Plan for the Elazığ, Malatya, Bingöl, Tunceli planning region, covering the center of Elazığ, was approved by the ministry of environment and urbanization general directorate of spatial planning on 02.04.2012. Later, revisions were made in these plans on various dates. These changes should include fundamental changes for Elazığ and the sub-scale plans should be made compatible with these plans.

Primarily, research and evaluation reports were prepared during the preparation phase of the zoning plan. In these reports data obtained from institutions, on-site field studies and inventory studies were used. In this context, the boundaries of the settled area where the existing settlement is determined have been established. This settled area boundary has been prepared based on land use and inventory studies. The residential uses in the master zoning plan are also classified based on these settled area boundaries. Namely, the residential areas within the boundaries of the settled area are marked as residential housing areas, and the residential areas outside the boundaries of the residential area are marked as development housing areas. After this study, the residential blocks were divided into groups according to the density grading determined in the spatial plans construction regulation. The center where the traditional texture is located in the planning area is marked as commercial area. The construction conditions for these areas will be determined in the sub-scale zoning plans. However, it should be essential not to disturb the existing building order. At the beginning of the problems in the Elazığ settlement is the compression of the trade in a narrow area. A traditional center phenomenon was formed in the settlement. Gazi Avenue and Vali Fahribey Avenue and its close region are adjacent to this traditional center and are the development axes of commerce. However, these areas are insufficient. The commercial axes developing around the street are limited to two main streets. It cannot assume a regional trade function. The university and public institution areas located in the west of the center also caused the commerce that developed along the street to be interrupted at one point. For this reason, in the master development plan, in addition to the traditional center, it is foreseen that the old ring road (Old Elazığ-Malatya Road) and Kibris Şehidi Mehmet Güçlü Street in the north and Namık Çiftçi streets will develop in mixed use as commercial and residential. In addition, in the western regions where the new texture of the settlement is formed, it is foreseen that trade and housing will develop along the Malatya road and Keban road. The plan decisions regarding these areas should be determined in the implementation of zoning plans, taking into account the characteristics of the area and the existing texture.

In residential areas, the transportation axes in the existing densely populated areas have been rearranged. The streets, which are 8-10 meters in these areas, have been rearranged to 15 meters. These regions are marked as high-density residential areas in the master development plans. The plans were constructed in such a way that the densities decrease as one moves toward the city periphery. The regions marked as vineyard-garden areas in the approved plans are marked as sparsely populated residential areas in the master development plans. Again, the areas of public institutions and organizations are marked on the master development plans. Especially the Fırat University campus and the public institution areas to the south are a threshold that separates the old settlement from the new settlement. The military areas in the northeast of the settlement are also marked on the master development plans. The logistics center, which is marked close to the airport in the environmental plan, is marked on the master development plans. Again, the cemetery area in the east of the settlement was processed on the development plans. To the west of the settlement, a university campus area has been reserved for a new university, which is still being established. To the east of this university area, official institution areas are

reserved. In the master zoning plan, three different regions were opened as housing development areas according to the old zoning plans. These are the low-density residential development areas located in the north of Zafran, the north of the Keban road in the west of the settlement, and the residential development areas located between the Baskil road and the Malatya road. Except for these three regions, no additional zoning plans for large-scale housing were made in the approved master zoning plan. However, within the scope of the environmental plan, additions were made in order to ensure the integrity of the island/plot or region in terms of plan integrity.

That is, in table 1, the number of people who will fall on the area on the ground of the zoning planning is based on the total number of people, and the area-based ratios of the main parameters that will meet the current need, such as housing, trade, green space, official institution areas, and the intermediate parameters such as cemeteries, tourism, culture. Since these ratios are approximated chaotically, the best accuracy based precision ratio may vary.

**Table 2.** Spatial distribution of uses included in the master zoning plan  
Land Use Distribution of ELAZIĞ Master Zoning Plan

Domain Name	Area (Ha)	Ratio (%)
Housing Areas		
Residential Low Density Residential Area (51-150 Person/Ha)	153.35	1.28
Residential Medium Density Residential Area (151-300 Person/Ha)	1270.82	10.59
Residential High Density Residential Area (301-600 Person/Ha)	192.96	1.61
Development Sparse L. Housing Area (Under 50 Person/Ha)	546.68	4.56
Low Development Housing Area (51-120 Person/Ha)	201.97	1.68
Development Central Housing Area (121-250 Person/Ha)	883.94	7.37
Development High Housing Area (251-400 Person/Ha)	351.82	2.93
Urban Work Areas		
Tick Area	464.37	3.87
Trading Area	162.05	1.35
Collective Workplaces	13.23	0.11
Municipal Service Area	31.16	0.26
Public Service Area	341.54	2.85
Fuel and Service Station Area	15.15	0.13
Logistics Facility Area	77.59	0.65
Industrial Facility Area	14.41	0.12
Storage Area	15.51	0.13
Small Industrial Area	65.97	0.55
Marketplace	13.48	0.11
Military Area	305.74	2.55
Conserved Areas That Will Continue to Continue Today's Land Use		
Forest Area	436.90	3.64
Agricultural Areas	834.39	6.95
Tourism Areas		
Hotel Area	11.61	0.10
Educational Facilities Areas		

Educational Fields	263.74	2.20
Higher Education Facility Area	941.49	7.85
Health Facilities Area		
Health Facility Area	95.7	0.80
Social and Cultural Facilities Areas		
Sports Area	63.33	0.53
Socio-Cultural Facility Area	68.62	0.57
Worship Areas		
Worship Area	58.51	0.49
Open and Green Areas		
Park	1033.66	8.61
Fairground	3.80	0.03
Recreation Area	74.29	0.62
Areas to be Forested	1183.23	9.86
Property Place	30.98	0.26
Cemetery Area	76.61	0.64
Technical Infrastructure Areas		
Technical Infrastructure Area	3.06	0.03
Water, Wastewater and Waste Systems		
Water Surface	50.21	0.42
Waste Water Plant	8.38	0.07
Transportation		
Roads	1549.69	12.91
Car Park	11.98	0.10
Intermediate Station	55.60	0.46
Terminal	22.48	0.19
Total	12.000.00	100

In Table 2, some assumptions were made while calculating the precedent values or the number of floors to which the density values specified in the master zoning plans would correspond in the implementation of zoning plans. These assumptions and explanations regarding the acceptances and the calculation method are as follows. The projection year of this plan is based on 2040.

Household size, according to Turkish Statistical Institute (TUIK) 2016 data, while the household size was 4 people/household in 2012 in Elazığ, this ratio was 3.7 persons/household in 2014. While this rate was 3.7 in 2012 in Turkey, it was 3.6 in 2014. Based on these data, it can be said that the difference between Elazığ province and Turkey average in terms of average household size is gradually closing. In addition, considering the fact that the rural population of the province is included in the analysis of household size, the area subject to the planning covers the city center and the rural households are more crowded than the ones in the center, it can be assumed that this difference is even less in terms of planning area. Assuming that this downward trend will continue with a decreasing momentum both in Türkiye and in Elazığ, it is predicted that the household size will be 3 people/ household in 2040.

Housing size, with the industrialization that started in the 1950s in our country and the

effect of migration from the village to the city, people preferred to live in small houses with insufficient infrastructure, and low comfort. Because according to the conditions of the period, the priority was only to have a place to live and to earn a living. However, after the 1990s, with the increase in the standard of living, harmony with the world countries and the increase in the level of education, preferences began to change. Accordingly, expectations and needs in urban spaces have also changed. People have started to prefer healthier, more comfortable, infrastructure and bigger houses. Currently, the preferred housing size is 140-150 m<sup>2</sup> on average, while it is predicted that this ratio will be 160 m<sup>2</sup> at the end of the plan period (Municipality of Elazığ, 2016).

Spatial plans construction regulation, according to the spatial plans construction regulation, the densities specified in the master development plan express the gross densities.

Spatial plans are in the construction regulation: It is the number of population per hectare of gross building area. The gross building zoning area is the sum of all the zoning parcels and the green areas required by them for their own use, urban social technical infrastructure areas and the areas of interior roads. In this context, it is necessary to make a precedent calculation by making regulatory partnership share (DOP) and public partnership share (KOP) deductions in the transition to the implementation zoning plan in the master zoning plan. Calculations should be made with the assumption that the DOP and KOP ratios cuts will be at least 50%.

Interruption rate, according to the spatial plans construction regulation, although it is mentioned that calculations should be made as if the DOP and KOP rates will be taken into account in the application development plans, due to the reasons such as the preparation of the plans in the digital environment and the separation of almost all of the equipment in the master development plans, today's master development plans and application development plans There are small differences in the area between the plans. Large-scale differences emerge only when master development plans are made at a 1/25,000 scale. In this scale, it is not possible to show all kinds of functions or usages as a requirement of the scale. Most uses can only be shown symbolically and cannot give a clear area. Since the Elazığ center, Revision-Additional Master Plan was prepared at a scale of 1/5,000, it is possible to show the uses spatially. In other words, functions can be represented not schematically, but in a way to express clear areas to a large extent. For this reason, the calculation was made by assuming that there would be a maximum 15-20 percent cut in the transition from the master zoning plan to the implementation zoning plan.

According to the previous table available, the display of the zoning plan parameters between the land and the person at the 1/5000 level is as in Table 2.

Calculations, in this context, the equivalent value or the number of floors that the density ranges specified in the spatial plans construction regulation will correspond to in the implementation development plans of the 10,000 m<sup>2</sup> housing area included in the master development plan has been calculated as follows:



**Table 3.** For residential housing areas

Density Type	Density Value(Person/Ha)	Household Size (Person)	Interruption Rate	Gross Area (m <sup>2</sup> )	Clear Zone (m <sup>2</sup> )	Flat Size(m <sup>2</sup> )	Number of Houses to Live In The Area	Total Construction Area (m <sup>2</sup> )	Equal Value Number of Implementation Zoning Plan	Number of Floors Corrected In The Implementation Zoning Plan
Very High	601 Over	3.0	1.7	10000	8300	160	200.3	32053	3.8	11
High School	600	3.0	1.7	10.000	8300	160	200.0	32000	3.7	10
	301	3.0	1.7	10.000	8300	160	100.3	16053	1.9	6
Middle	300	3.0	1.7	10.000	8300	160	100.0	16000	1.8	5
	151	3.0	1.7	10.000	8300	160	50.3	8053	1.0	3
Low	150	3.0	1.7	10.000	8300	160	50.0	8000	0.9	2
	51	3.0	1.7	10.000	8300	160	17.0	2720	0.4	1
Rare	50 Six	3.0	1.7	10.000	8300	160	16.7	2666	-	1

In Table 3, in residential areas, the density values in the master zoning plan will correspond to the number of floors or the equivalent value in the implementation zoning plan. While calculating the values corresponding to the number of floors, the average floor area coefficient Ground Space Index (GSI), (TAKS/Turkish) in residential areas was accepted as 0.35.

On the other hand, in table 3, master zoning plans are plans showing less detail at 1/5000 scale, while implementation zoning plans are plans with 1000 scale and showing more detail. However, it cannot be said that the application development plan is correct without a proper 5000 plan. Therefore, the plan area per person is shown in a density range in the table. The parcels that were previously unsuitable for the construction area (Floor Space Index/- FSI) were transformed into normal construction parcels, and it was ensured that the transaction took place upon the increase in the unit price of the land with a certain deduction over the old parcel. The total precedent corresponds to the construction area to be built on the title deed area on a maximum square meter basis on a parcel. That is, towing distances are drawn on the ground of the plot. The remaining precedent ratio after withdrawal is divided into multiples.

**Table 4.** Intensity chaos relationship

Density Type	Master Zoning Plan Density Value	Application Zoning Price Value In Its Plan	Application Zoning Number of Floors In The Plan
Very High	Over 601 People/Ha	Above 3.8	11 Floor and Over

High School	Between 600-301 People/Ha	Between 1.9-3.7	6-7-8-9-10 Layers
Middle	Between 300-151 People/Ha	Between 1.0-1.8	3-4-5 Floors
Low	Between 150-51 People/Ha	Between 0.4-0.9	1-2 Floors
Rare	Under 50 People/Ha	0.3 Under	1-2 Floors

In Table 4, the relationship between the density and chaos approach according to the number of floors in a certain density range of the maximum used total construction area on the plot, which we call a precedent, is given.

**Table 5.** For development housing areas

Density Type	Density Value (Person/Ha)	Household Size (Person)	Interruption Rate	Gross Area (m <sup>2</sup> )	Clear Zone (m <sup>2</sup> )	Flat Size (m <sup>2</sup> )	Number of Houses to Live In The Area	Construction Area(m <sup>2</sup> )	Equal Value Number of Implementation Zoning Plan In The Implementation Zoning Plan	
Very High	401 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	133.7	21387	2.5	9
High School	400 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	133.3	21333	2.4	8
	251 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	83.7	13387	1.4	5
Middle	250 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	83.3	13333	1.3	4
	121 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	40.3	6453	0.7	3
Low	120 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	40.0	6400	0.6	2
	51 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	17.0	2720	0.3	1
Rare	50 Person/Ha	3.0	2.0	10.000	8000	160	16.7	2667	0.3	1

In Table 5, this context, the density values in the master zoning plan in the development housing areas will correspond to the number of floors or the equivalent value in the implementation zoning plan will be as follows. While calculating the values corresponding to the number of floors, GSI coefficient (TAKS) in the residential areas of development was accepted as 0.30.

The total construction area range of the development area is given with the expansion of the new zoning border, except for the existing area in the center.

In Table 6, it is understood that in the previous table, the density in the old, that is, the current city center, is 600, and the valuation based on person area will give correct results. It seems that the new places to be opened for development are kept in the range of 400 person-based areas with less density. In line with this person area ratio, GSI which is called the usage rate of the land area on the ground, shows how many floors the total construction area will be allowed according to the islands, in this way, with a chaotic approach, in line with the earthquake resistance and durability parameters on the ground.

The zoning plan, which will consist of all the equipment to be considered as a subset made in line with the 5000 master plan, is the last image form.

**Table 6.** Number of density floors chaos approach

Density Type	Master Zoning Plan Density Value	Price In Implementation Zoning Plan Value	Floor In Implementation Zoning Plan
Very High	Over 401 People/Ha	Over 2.5	9 Floors and Over
High School	Between 400-251 People/Ha	Between 2.4-1.4	5-6-7-8 Floors
Middle	Between 250-121 People/Ha	Between 1.3-0.7	3-4 Floors
Low	Between 120-51 People/Ha	Between 0.6-0.3	1-2 Floors
Rare	Under50 People/Ha	0.3 Under	1 Floor

**Conclusion<sup>2</sup>**

In the light of the master plan results, the following data has been reached in the planning as a result of a chaotic taxonomy in line with the amount of area that will correspond to the population of the zoning islands to be created within the determined zoning boundary, which appears as chaos.

- A total of 1.28 low, 10.59 medium, 1.61 high residential areas in low, medium and high residential areas, on a hectare basis, have been left within the 100 ratio of the plan determined to protect the old areas of the existing area, corresponding to this ratio.
- In the areas to be opened for new settlements, the rates in the determined region were determined as 4.56 sparse, 1.68 low, 7.37 medium and 2.93 high development residential areas, taking into account the displacement of four different types of population. On the other hand, the amount of space sufficient for the needs of the population in the region was met with a ratio of 12 percent.
- Out of a hundred percent, especially 8 and 12 percent planning was left to parks and roads.
- In the planning that will coincide with the year 2040, a portion of approximately 52 percent is left to areas such as all social facilities, education, official institutions, places of worship, soup kitchens, tourism areas, cultural areas, waste, drinking water, etc. adopted approach.
- In addition, residential and development housing areas were made more concrete, and the criteria were taken as less than 0 infrequently, 50 to 150 low, 150 to 300 medium, 300 to 600 high residential areas in terms of number of people, and this criterion is less than 50 rare in developing housing areas. Between 50 and 120 people are classified as low, between 120 and 250 as medium, between 250 and 400 as high when there are numbers of people to accommodate, and over 400 as very high. Thus, the final product part has

<sup>2</sup> The authors declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this paper and the availability of data and material is not applicable.

passed from deterministic to concretization. In addition, the number of people, the equivalent value and the number of floors were determined on the basis of area.

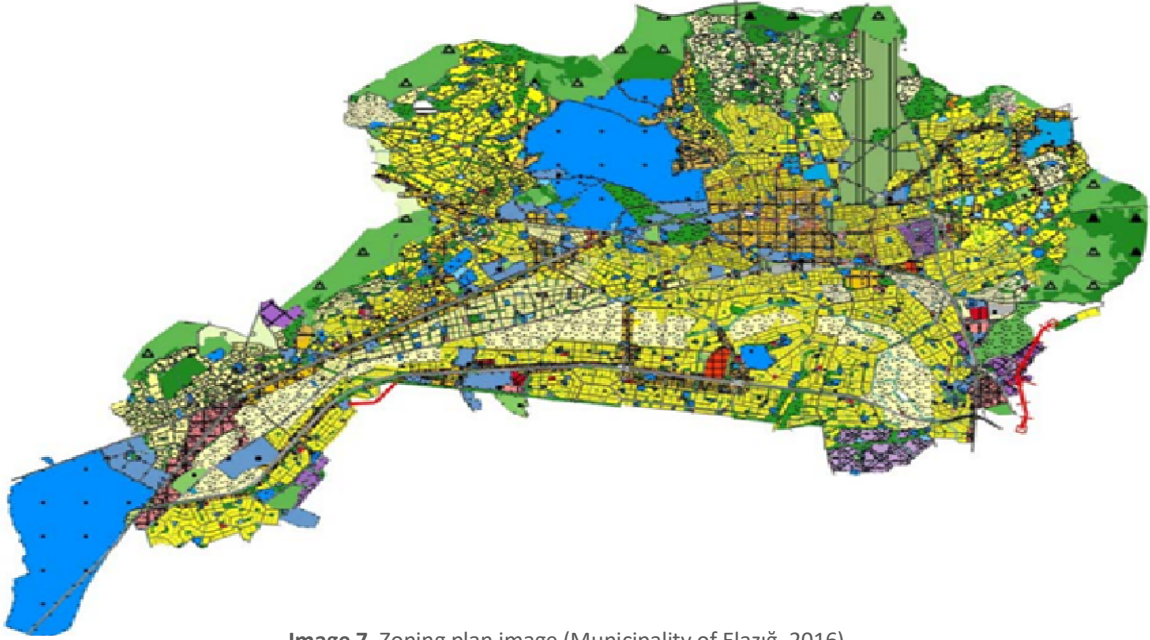


Image 7. Zoning plan image (Municipality of Elazığ, 2016)

In a planning about the use of an area in Turkey, first of all, events that seem irregular are explained with the help of verse, area density, precedent, and number of floors parameters on a local basis. These functions, which seem complicated at the beginning, are made meaningful and the residential, commercial and other areas that may correspond to the population amount that may occur in the 30-40 year period are determined. In the study, how to make a master development plan until 2040 on a medium scale basis and its justification were examined.

#### References

- Ablameyko, S., Goras, L., Gori, M., Piuri, V. (2003). *Neural networks for instrumentation, measurement and related industrial applications*, IOS Press, Crema.
- Alan, C. (2019). *Evaluation of chaos theory as a managerial approach in the scope of airline management and marketing* [Unpublished Master's Thesis]. Eskişehir Anadolu University Institute of Social Sciences Department of Civil Aviation Management, Eskişehir.
- Alpar, O. (2012). *Chaos theory and chaotic business applications* [Unpublished Ph.D. Thesis]. İstanbul University Institute of Social Sciences, Department of Business Administration, İstanbul.
- Aslan, S. (2019). *Crime of causing zoning pollution (TCK art.184)* [Unpublished Master's Thesis]. Ankara Yıldırım Beyazıt University Institute of Social Sciences, Department of Public Law, Ankara.
- Aytekin, Ç. (2017). *Architecture on the axis of complexity: An approach through the chaos theory* [Unpublished Master's Thesis]. TOBB University of Economics and Technology Graduate School of Natural and Applied Sciences, Department of Architecture, Ankara.
- Çolak, N. (2011). *Basic principles of zoning law in the decisions of the constitutional court*, İstanbul.
- Ebevi, T.M. (2021). *The effect of zoning planning processes on the city: The case of Çatalca Kiptaş*



- [Unpublished Master's Thesis]. Mimar Sinan Fine Arts University Institute of Science, Architecture Department, İstanbul.
- Egi, A. (2014). *Chaotic institutionalizations in daily life* [Unpublished Master's Thesis]. Balıkesir University Institute of Social Sciences, Department of Sociology, Balıkesir.
- Elazığ Wikipedia. (2022). *Elazığ Encyclopedia*. Accessed on: June 5, 2022. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Elaz%C4%B1%C4%9F\\_districts.png](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Elaz%C4%B1%C4%9F_districts.png)
- Ersoy, M. (1997). Zoning plan changes and judicial review, *METU Faculty of Architecture Journal*, 17(1), 53-65.
- Fırat, U. (2006). *Estimation of chaotic time series with artificial neural networks: Earthquake data status* [Unpublished Master's Thesis]. Yıldız Technical University, Institute of Science and Technology, Department of Electronics and Communication, İstanbul.
- Gedikli, B. (2017). *Urban sustainability and planning*. S. S. Özdemir, d. In B. Sarı, & N. Uzun, *Urban planning (601-617)*. Image Publishing House, Ankara.
- Greybe, S. E. (2004). *Comparing chaos and complexity: The Quest For Knowledge* [Master's Thesis]. South Africa. Accessed on: December 07, 2019. <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/49889>.
- Hegger, R., Kantz, H., Schreiber, T. (1998). *Practical implementation of nonlinear time series methods: The TISEAN Package*, Dresden.
- Höçuk, F.Z. (2021). *Bursa urban development process and planning periods* [Unpublished Master's Thesis]. İstanbul Arel University Graduate Education Institute, Department of Architecture, İstanbul.
- Kalabalık, H. (2002). *Zoning law planning, land, building, protection*, Seçkin Publishing.
- Karadeniz, B. (2020). *Urban morphology as a method in urban planning: Görele* [Unpublished Ph.D. Thesis]. Karadeniz Technical University, Institute of Science, Department of City and Regional Planning, Trabzon.
- Kaya, İ. (2020). *Building and zoning sanctions in the zoning law in the light of council of state decisions* [Unpublished Master's Thesis]. Kırıkkale University Institute of Social Sciences, Department of Public Law, Kırıkkale.
- Kayahan, B. (2019). *Urban project development plan relationship in the context of sustainable development, Şile İstanbul example* [Unpublished Master's Thesis]. Mimar Sinan Fine Arts University, Institute of Science, Department of City and Regional Planning, İstanbul.
- Kılınç, N. Examining (2021). *Development plan changes from the perspective of legal, spatial and urban rent: The case of İstanbul* [Unpublished Ph.D. Thesis]. İstanbul Technical University Graduate Education Institute, Department of City and Regional Planning, İstanbul.
- Koç, İ. (2020). *Realization of distribution and parceling operations in zoning applications using artificial intelligence optimization algorithms* [Unpublished Ph.D. Thesis]. Konya Technical University Graduate Education Institute, Computer Engineering Department, Konya.
- Koçel, T. (2014). *Business management*. İstanbul: Beta Publishing and Distribution Inc.
- Konkan, M.B. (2019). *Establishing the concept of infinite space in postmodern societies with the help of chaos theory* [Unpublished Master's Thesis]. Gazi University Institute of Science, Department of Architecture, Ankara.
- Kulaklı, E. (2014). *Zoning restriction and land, land arrangement of immovable ownership restrictions* [Unpublished Ph.D. Thesis]. İstanbul University Institute of Social Sciences, Department of Private Law, İstanbul.
- Municipality of Elazığ. (2016). *Planning and Urban Planning Department*. Accessed on: June 5, 2022. <https://www.elazig.bel.tr/>
- Municipality of Elazığ. (2022). *Survey and Project Management*. Accessed on: June 5, 2022. <https://www.atlasbig.com/images/elazigin-mahalleleri-harita.png>
- Onur, F.Ş. (2020). *Re-evaluation of the settlement areas of rural settlements transformed into neighborhoods after the law no. 6360 in the scope of environmental plan/master development plan decisions: The case of Trabzon Ortahisar* [Unpublished Master's Thesis]. Karadeniz Technical University, Institute of Science, Department of City and Regional Planning, Trabzon.
- Özden, P. (1997). *The place and importance of environment in 1998 zoning plans*, *Journal of İstanbul University Faculty of Political Sciences*, (16-19).

- Palamutoğlu, E.G. (2019). *Examination of the formation of housing areas in the context of implementation zoning plan and regulations; Kayseri Kavakyazısı region* [Unpublished Master's Thesis]. Erciyes University Institute of Science and Technology, Department of Architecture, Kayseri.
- Şen, D. (2000). *Monitoring urban development: Zoning changes and their effects on development* [Unpublished Master's Thesis]. KTU Institute of Science and Technology, Trabzon.
- Tan, T. (1976). *Legal order of planning*, Ankara.
- Tatlı, P. (2017). *Investigation of the effects of interventions in the development plans on the transportation network: İzmir New City center revision development plan* [Unpublished Master's Thesis]. Karadeniz Technical University, Institute of Science, Department of City and Regional Planning, Trabzon.
- Terzioğlu, A.G. (2015). *Development plan implementation in multi shared plots: Example of Sultanbeyli* [Unpublished Master's Thesis]. Gebze Technical University, Institute of Science and Technology, Department of Geodesy and Photogrammetry Engineering, Gebze.
- Topal, H.K. (2019). *Limitation of property rights through development plans* [Unpublished Master's Thesis]. Yaşar University Institute of Social Sciences, Department of Private Law, İzmir.
- Ünlü, T. (2006). *Managing change in urban space, METU Journal of the Faculty of Architecture*, 23, 2, 63-92.
- Turkish Statistical Institute. (2016). *Elazığ city data*. [Accessed on: January 3, 2016]. <https://www.tuik.gov.tr>
- Williams, G.P. (1997). *Chaos theory tamed*, Taylor & Francis, London.
- Van Zyl, J. (2001). *Modelling chaotic systems with neural networks: Application to seismic event predicting in gold mines*, Master of Science Thesis at the University of Stellenbosch.
- Yanık, A. (2015). *Judicial supervision of zoning plans made according to the zoning law no. 3194* [Unpublished Master's Thesis]. İstanbul Aydın University, Institute of Social Sciences, İstanbul.
- Yavuz, U. (2017). *A study on the effects of development plan changes on building tendencies: The case of Kağıthane* [Unpublished Master's Thesis]. İstanbul Technical University, Institute of Science and Technology, Department of Real Estate Development, İstanbul.
- Yıldız, A. (2021). *The effect of integrated planning on urban transformation: The example of Tuzla*[Unpublished Master's Thesis]. İstanbul Commerce University, Institute of Science and Technology, Department of Real Estate Development, Urban Transformation and Planning, İstanbul.
- Yıldız, E. (2020). *Explanation of disaster process with chaos theory: Earthquake Example* [Unpublished Ph.D. Thesis]. Gümüşhane University Institute of Social Sciences, Department of Disaster Management, Gümüşhane.

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Geliş Tarihi:** 09.11.2022

**Kabul Tarihi:** 01.12.2022

## **Çağdaş Tiyatroda Bahtin Etkisi: Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup ve Orman\***

**Arzu Turan<sup>1</sup>**

### **Öz**

Tarihsel avangartlarla ortaya çıkan tiyatrodaki *yazınsallıktan* kopma ve *teatralleşmeyi* tesis etme görüşüyle 20. yüzyılın tiyatro uygulamacıları yeni arayışlar içine girer. Uygulamacı sorumluluğunu, yorumcu olmaktan öte yaratıcı olmak olarak kuran bu arayışlar, tiyatronun asal ilkelerinden başlayarak bir yeniden inşa etme sürecine dönüşür. Yeniden inşa etmenin odağı tiyatrodaki sözün yazınsal bağlamından edilerek teatral uzamda tesis edilmesi olurken, durağı ise ilk biçimlere ve bütünselliğe geri dönüş ile kurulur. Bu yönelişin alt metinlerinden biri diğer birçok disiplinde olduğu gibi hem dramatik metin hem de uygulama açısından tiyatro sanatında da Mihail Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası*'dır. Bahtin'in karnavalı, dili, sahne yeri, hiyerarşileri yerle bir eden ilişki biçimi, gülmenin yıkıcı gücü, groteski ve beden tanımlamaları tiyatrodaki yeni arayışlara teknik, teorik ve pratik bakımdan zengin ve özgün olanaklar sunar. Bu çalışma odağına, Bahtin'in düşüncesinin çağdaş tiyatro uygulamalarına etkilerini alır ve Robert Wilson'un *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup*'unu sözün yazınsallıktan kopararak *nesneye* dönüştüğü; *Orman*'ını ilksel bütünselliğe dönüşün tesis ve temsil edildiği teatral uzam olarak somutlar.

**Anahtar Kelimeler:** Robert Wilson, Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup, Orman, Mihail Bahtin, Karnaval, Tiyatro

## **Influence of Bakhtin in Contemporary Theatre: A Letter For Queen Victoria and The Forest**

### **Abstract**

The theatre practitioners in the 20<sup>th</sup> century, in parallel with the understanding of breaking with the *literariness* and building up the *theatricality*, which has emerged with the historical avant-gardes, have started to seek new quests. These quests, which establish the practitioner's responsibility as being creative rather than an interpreter, turn into a reconstruction process starting from the basic principles of theatre. While the reconstruction focuses on the establishment of the *word* in the theatrical space by removing it from the literary context, its moment is established by returning to the first forms and unity. One of the sub-texts of this orientation is Mikhail Bakhtin's *Rabelais and His World*, both in terms of dramatic text and practise, as in many other disciplines. Bahtin's theory of carnival, study of language, staging space, the destructive

\* Bu makalenin taslak metni 15-17 Ocak 2021 tarihlerinde çevrim içi gerçekleştirilen *1. Ulusal Tiyatro Sempozyumu*'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü, ORCID NO: [0000-0002-9481-9249](https://orcid.org/0000-0002-9481-9249), [aturan@anadolu.edu.tr](mailto:aturan@anadolu.edu.tr)

power of laughter, grotesque, and depiction of the body offer diverse and distinctive possibilities for new quests in theatre in terms of technique, theory and practice. This study focuses on the effects of Bakhtinian thought on contemporary theatre practices and embodies Robert Wilson's *A Letter for the Queen Victoria* as a theatrical space where the *word* is separated from literariness and turned into the *object*, and *The Forest* as the theatrical space in which the regress to unity is established and represented.

**Keywords:** Robert Wilson, A Letter for Queen Victoria, The Forest, Mikhail Bakhtin, Carnival, Theatre

Klasik Avrupa dram yapısı temelini Aristoteles'in *Poetika*'da belirlediği özelliklerle kurar. Rönesans'la birlikte bireyin her şeyin merkezinde olduğu düşüncesi hâkim olmaya başlar. Klasik dramın merkezinde de aydınlanma düşüncesinin etkisiyle her şeyi yapmaya ve değiştirmeye muktedir birey vardır. Dramın dünyasını bireyler arasındaki ilişkiler oluşturur. Bu ilişkilerin iletişim şekli diyalogdur. Yapısı kapalı ve birlikli bir yapıdır; bu birlik içinde olaylar birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlıdır ve bu yapı içerik ve biçimin birbirini belirlediği organik bir bütünlük şeklinde algılanır. Yazarın mutlak bakışını, egemen sınıf olan burjuvazinin de gerçekliğe bakış açısını yansıtan ve hatta bu gerçekliği üreten konvansiyonel tiyatro biçimlerinin yapısına göre doğru tektir, sabittir ve içinde değişim dönüşüm potansiyeli taşımamaktadır. Dram kendi dünyasına kapanmış ve böylece gerçek yaşamla olan bağlarını koparmıştır. Bu kopuş, yeni arayışlarıyla sınırları katı kurullarla belirlenmiş dramın uzun soluklu tahtını sarsmaya başlayan sanatçıların ortaya çıkmasını sağlar.

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında yaşanan paradigma değişimi ile birlikte tarihsel avangartlar olarak anılan sanatçıların düşünce ve uygulamalarına koşut tiyatro sanatı da alışlageldik kalıpların ötesine geçerek yeni bir evreye girer. Avangart kavramı, sanatta konvansiyonel olmayan biçimleri tanımlamak için kullanılmaya başlanır. Bu dönem sanatçılarında benzetmecî tiyatronun gerçek hayattan kopukluğu, birlikli ve kapalı klasik dramatik yapı, aydınlanma felsefesinin akli önceleyen yaklaşımı, sanayileşme ve kapitalist dünyanın yarattığı çıkar savaşı gibi sorunlar gerçeklikle kurulan algıda değişime neden olur. Bu algısal değişimle beraber tiyatro sanatında bir *temsîl krizinden* söz edilmeye başlanır. Karacabey (2007), bu süreçte Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir türü olarak görülen dramatik yapının giderek tiyatro metnine dönüştüğünü ve edebiyattan uzaklaşarak teatralleştiğini ifade eder. Tiyatronun teatralleşmesiyle, dilsel aracını diyalog olarak kuran, kendi dışındaki ilişkileri tanımayan yapıt, dili ve bireysel edimi bir problematiğe dönüştürülür, mimetik estetik yerini yeni arayışlara, diyalog iletişimsizliğe ve hatta giderek anlamsız hece ve seslere bırakır (s. 23). Karacabey'e göre (2007), tarihsel avangartla birlikte sanat kurumunun kendisi sorunlu görülür. Bu dönem sanatçıları eleştirilerini sisteme içkin değil özeleştirî biçiminde yaptıkları için kriz derinleşir. Yapılması gereken sanatta yeni atılımlar değil kökten sorunlu olan sanat kurumunun yıkılmasıdır. Yeni oluşumla amaç sanatla yaşam arasındaki kopukluğun giderilmesi olmalıdır (s. 25).

Christopher Innes'e göre (2004) avangardın en tanımlayıcı göstergesi çağdaş uygarlığa daimî bir düşmanlıktır ve "burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın" (s. 19) olumsuzlanması karakteristik özellikleridir. Innes, görünüşte var olan bu nihilistik ve yıkıcı durumun içinde üç temel özelliği olan bir ütopyayı barındırdığını vurgular ve bu üç temel özelliği felsefi, popülist ve ilkel olarak adlandırır. Bu noktada ona göre avangardı belirleyen temel özellik modern değil



ilkelciliktir. Innes, anarşist görüşün içinde barındırdığı ütopyanın popülist temelini Mihail Bahtin'i ve çalışmalarını koyar. Innes, popülist ilkeyi Bahtin'in teorik çalışmalarıyla ilişkilendirerek açıklar ve Bahtin'in karnavalesk niteliğinin avangart tiyatroya uyarlanabileceğini iddia eder (akt. Karacabey, 2007, s. 34). Söz konusu ilişkilendirmenin çağdaş tiyatro uygulamalarındaki görünümüne bakmadan önce çokseslilik kavramını önceleyerek Bahtin'in dilbilimsel çalışmaları, karnaval ve grotesk kavrayışı üzerinde durmak gerekir.

### **Bahtin'in Dilbilimsel Çalışmaları**

Disiplinlerarası pek çok alanda çalışan Bahtin çağdaş düşün dünyasını etkileyecek görüşler ortaya koyar. Bu görüşlerinden en önemlilerinden biri diyalogik konuşma kavramıdır. Konuşma ediminde sözün anlamının ortaya çıkmasında sadece söz sahibi değil karşısındaki muhatabı da etkin bir konumdadır. Kişi bir konuşma sırasında kendini sürekli muhatabın konumuna yerleştirmelidir. Kişinin ne diyeceği, bu karşılığa muhatabın ne cevap vereceği, muhatabın cevabına nasıl bir karşılık verileceği üzerine düşünmek ve sürekli buna karşı konumlanmak gerekir. Marvin Carlson (2013), Bahtin'e göre bütün sözlerin birincisinin kimliksiz sözcükler, ikincisinin bir başkasının sözü, üçüncüsünün de benim sözüm biçiminde üç farklı biçimde var olduğunu belirtir (s. 92). Buna göre kimliksiz sözcük anonimdir, kimseye ait değildir. Bir başkasının sözü ise ötekine aittir ve onun sözcesini yankılar. Benim sözüm ise, bir özne olarak bana içkindir. Bu üçlü süreç içinde gidip gelen ve gelişen sözce, mutlak ve sabit olmaz, değişime dönüşüme uğrar. Dilsel ifade etkin bir süreçtir bireylerin nasıl akışkan topluluklar oluşturduğunun göstergesidir. Bahtin (2001) söylemi kamusal alan, toplumsal yaşam, tarihsellik içinde ele alır. Bu şekilde yapılandırılan söylem karşılıklı yapılan diyalog esnasında anlamlı hale gelir. Karşılıklı olan bu konuşma içinde tekil özne düşüncesini ve mutlak sözü barındırmaz. Anlama-anlamlandırma sürecine tabiidir. Bahtin hiyerarşiye karşı bir düşünce benimser, çünkü mutlak düşünce tek tipleşmeye neden olur, farklılıkları ortadan kaldırır ve bu özellikleriyle çoksesliliğe engel olur.

Bahtin (2001), diyalogik konuşma biçiminin erken örneklerini Menippea yergisi ve Sokratik diyalogda bulur. Ona göre bu iki yarı komik-yarı ciddi tür karnavallaşmış edebiyat türü içinde yer alır. Bu türlerin önemli özellikleri mevcuttur, bunlardan ilki gerçeklikle kurdukları ilişki biçimidir. Bu türler gerçeklikle kurdukları ilişki biçiminde şimdiki zamanı çıkış noktası olarak kullanır, temsilin konusunu da trajik ya da epik bir mesafe olmaksızın efsanenin mutlak zamanında değil içinde bulunulan an düzleminde sunar. Bu nedenle bilinçli bir tercihle efsanenin kahramanları günün şartlarında gösterilir. Türlerin ikinci özelliği bu birinci özellikle bağlantılı olacak biçimde mite dayanmaz, kendini mit aracılığıyla kutsamaz, mitle ilişkisini eleştirel olarak kurar. "Dolayısıyla, burada ilk kez, efsaneden neredeyse tamamen kurtulmuş, efsane yerine deneyim ve özgür yaratıma dayanan bir imge boy gösterir" (Bahtin, 2001, s. 219). Çokseslilik ise bu türlerin üçüncü özelliği ve Bahtin'in (2001) üzerinde önemle durduğu kavramlardan biridir: "Çok-perdeli bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanması bu türlerin tipik özelliğidir" (s. 219).

Bahtin (2016) sözce görüşü üzerine benimsediği düşüncelerini öznenin kurulumu için de savunur. Özne kendini ancak başkalarıyla kurduğu ilişki ile var edebilir. Mutlak kendinden ibaret bir özne yoktur, insan kendi dış görüntüsünü bile dışarıdan görüp bir bütün olarak anlayamaz, bu anlamı oluşturacak mekân içindeki öteki ve bu başka olanın bakışıdır (s. 140). Burada belirtilen ben ve öteki ilişkisinde, bir özne kendisini ancak başka bir özneyle tanımlayabilir.

Bahtin bir metnin de bu kavramlarla bağıntılı olarak ancak başka metinlerle ilişkisi içinde bir metin olabileceği görüşündedir. Bahtin'e göre anlam kişiler arasında bir gidip gelmedir, böylece bir metin de başka metinler arasında bir gidip gelmedir, somuttur. Bu açıdan Hegel'in diyalektiğini monolojik bulur. Çünkü Hegel ona göre metinlerden bu somutluğu çekip çıkarır ve bunu tek, mutlak ve kendinde bir sese indirger. Bahtin için eylem ya da edim tinin kendini açıklaması, dünyayı kendi sureti olarak yaratma süreci değildir, toplumsal insanın içinde düşünsel edimi de barındıran bedensel bir edimdir ve mevcut dünya insan edimlerinin dünyasıysa bunu daha başka anlamlandırmak da mümkündür. Bu eylemden üreyen anlamlar sadece söyleyen kişiye (özneye), bir mutlağa, bir merkeze ait değilse, burada merkezsizleştirilmiş de olmaktadır. Bahtin merkezci ve merkezkaç güçler kavramlarını kullanır. Merkezci güçler yaşamın akışını düzenleyip kalıplara sokarak bütünleştirirken, merkezkaç güçler sabitlenmeyip bütünselleştirilemeyen öğelerden oluşur. Çok-dillilik bu merkezkaç güçlerin varlığına dayanır. Böylece dil ve kültür sabitlenebilir bir yapı olmaktan çıkar.

### **Karnaval ve Grotesk**

Bahtin karnaval dünyası içinde çokselliği savundur. Ona göre karnaval dünyası içinde hayatın merkezci güçlere ait bir yapıya sahip olduğu görüşü yadsınır. Bu nedenle çalışmalarını karnavallar, halk şenlikleri ve bunların metinlerdeki karşılıklarını belirlemek için yoğunlaştırır. Onun karnavalının tiyatrodaki görünümünü Innes ilkelcilik; Carlson ise performansın halk kültürüne dönüşü olarak ele alır. Bu noktada karnavalesk dünyanın yapısını, katılımcı ilişkisini, karnavalların yapıldığı uzam ve zamanlar ile bu şenliklerin oluşturduğu kitlesel ve bedensel enerjinin değiştirici yaratıcı gücüne odaklanmak gerekir.

Bahtin'e (2005) göre karnavallar, Avrupa'nın geleneksel halk kültürünü oluşturan, belli günlerde kutlanan, kökenleri *Roma Saturnalia*'larına dayanan şenlik günlerini tanımlar. En önemlileri *Deliler Bayramı* ve *Eşekler Bayramı* olarak bilinir. Belirli zamanlarda yapılan bu eğlencelerde her kesimden, her sınıftan halk meydanlarda toplanır, yer, içer, sevişir, küfreder, dışkılar, kilisenin yasakladığı her şeyi askıya alarak birleşmiş beden imgesi olarak tanımlanabilecek bir oluşla hiyerarşileri yerle bir eden kutlamalar, oyunlar gerçekleştirir. Kilisenin ciddi, yüzü asık otoritesine karşı katılımcıların kahkahası, karnaval günlerinden sonra gelecek perhiz döneminden önce tüketim, bedeni kendi kurallarıyla kontrol altına almaya çalışan ahlaki yasalara karşı bu yasakları yıkmaya yönelik uygulamalar, iktidar güçlerinin sembollerinin alt üst edilmesi gibi edimler şenliklerin genel özelliğini yansıtır. Bu özellikleriyle karnavallar tamamıyla bedensel edimle yapılır ve bu edim yıkıcıdır (ss. 48-49,106-107).

Bahtin dünyanın karnavalesk bir biçimde algılanmasını savundur. Karnavalesk kavrayışla algılanan dünya dönüştürücü bir güce, dayanıklı bir canlılığa, güçlü bir yaratıcılığa sahip olabilir. Karnaval dünyasının yapısı, Bahtin'in (2001) oluş, akış, değişim ve dönüşümle ilgili düşüncelerinin temelini oluşturur. Hem *Rabelais ve Dünyası* hem de *Karnavalda Roma'da* karnaval dünyasını ayrıntılarıyla inceler ve bu dünyaya ait özellikleri, çağdaş tiyatro uygulamacıların üretimlerinde somutlaşan birtakım özelliklerden söz eder. Karnavalda sahneye çıkılmaz. İcracı ile izleyiciler arasında görünür olan ya da olmayan bir sınır yoktur. Seyircinin her an katılımcıya dönüşebileceği bir aradalık söz konusudur. Bir temsil ya da taklidin izleyicisi olmaktan çok karnavalı yaşar ve karnavalesk yaşamın öznesi olurlar. Bu yaşam biçimini Bahtin (2001) "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı" (s. 238) olarak tanımlar.

Karnaval halkın ikinci yaşamıdır, gündelik dışıdır. Ona göre karnaval kültürünün merkezi sadece sanatsal bir biçim olarak gösteriden oluşmaz, "genel anlamda sanat alanına ait

değildir. Sanat ile hayat arasındaki sınıra aittir. Gerçekte hayatın ta kendisidir, ancak onun belirli bir oyun kalıbına göre şekillenmiş halidir” (Bahtin, 2005, s. 35).

Karnaval süresi boyunca insanlar, Bahtin’in sınır, eşik olarak tanımladığı bu ara zamanda hiyerarşik yapıları, normları askıya alırlar. Bu süreçte dilsel, dinsel, ırksal, cinsel farklılıklar ortadan kalkar. Bahtin, kişiler arasındaki farkların yıkıldığı karnaval zamanlarının temel kategorileri olduğunu belirtir. Bu kategorilerden ilki olan temas özgür, teklifsiz, somut ve gerçektir. Karnaval zamanlarında kurulan temasla hiyerarşinin belirlediği sınıflandırmalar ortadan kalkar. İkinci kategori tuhafıktır. Tuhafılıklarla somut olarak bedensel zevkler vurgulanır, insan doğasının gizli yönleri ortaya çıkarılır. Üçüncü kategoriyi uygunsuz birleşmeler oluşturur. Karnaval zamanlarında kutsal olanla dünyasal olan, yüce olanla aşağı olan, önemliyle önemsiz, bilgelikle aptallık yan yana getirilir. Saygısızlık tüm kategorilere bağlı olarak oluşan dördüncü kategoridir. Karnavalesk müstehcenlikler, küfürler, alay etme, kutsal metinler ve deyişlere yönelik karnavalesk parodiler saygısızlık kategorisinde sayılır (Bahtin, 2001, s. 239).

Bahtin, karnaval edimlerinin içinde barındırdığı çift anlamlı durumlar ve zıt çiftler üzerinde önemle durur. Batı felsefe tarihi içinde yer alan düalist görüşün yıkılması gerektiğini ve karşıtıktaki terimlerin birbirine dayandıklarını, birinin diğerinin içine yerleşmiş olduğunu savunur. Bahtin için tüm karnaval imgeleri çift anlamlıdır. Bu imgeler içlerinde kriz ve değişimin her iki veçhesini de barındırır: “[d]oğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), hayır duası ve beddua (ölüm ve yeniden doğumu eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları), övgü ve yergi, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, bir şeyin dışyüzü ve içyüzü, aptallık ve bilgelik” (Bahtin, 2001, s. 242). Zıtlıkları ya da birbirlerine benzemeleri nedeniyle ikizler, eşyaların ters biçimde kullanılması, ateş imgesi çift anlamlı kullanımıyla karnavallarda sık görülen imgelerdir. Çift anlamlı kullanım ve en önemli karnaval edimlerinden bir diğeri karnaval gülüşüdür. Merkeziyetçi düşünce, dünyanın kalıcı olarak değişmez denen yapıları karnavalesk gülüşle aşağı edilir. Bu evrensel gülüş, dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısına sahiptir.

Bir diğeri çift anlamlı karnaval edimi parodileştirme dir. Bununla varolan düzenin iç yüzü gösterilmeye çalışılır. Parodi kullanımı karnavallaşmış edebi türlerin de temel ögesidir. Yine burada parodi, parodileştirilen nesnenin tamamıyla reddini içermez. Her şey kendi parodisini, kendine gülme boyutunu da içinde taşır. Parodinin modern sonrası yazında da sıklıkla kullanıldığını belirten Güçbilmez (2005) metinsel parodiyi şöyle açıklar: “Parodi, referansı olan ana metni; taklit ederek o metnin içeriğini ve biçimini ya da temel sorununu ya da bağlamını ve anlamını değiştirerek kullanmak olarak tanımlanabilir” (s. 164). Metinlerarası ilişkiyi kurmada kullanılan en önemli araçlardan biri olan parodi, modern sonrası yazında varolan kuralları yıkmayı hedefleyen bir yazma stratejisi olarak değerlendirilir.

Bahtin, eserlerinde karnavalların yapıldığı zaman ve mekânlardan da bahseder. Karnavalların gerçekleştiği zamanlar biyolojik ya da tarihsel süreçlerdir ve bu şenlikler, kriz anlarıyla, doğa döngüsüyle veya toplumsal ya da bireysel yaşamların kırılma noktalarıyla ilişkilidir. Bahtin (2005) karnaval zamanlarını, ölümün ve dirilişin, değişimin ve yeniden teşekkülün anları olarak tarif eder. Bu anlarda halk, cemaatin, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopyik alanlarına dahil olur (s. 35). Karnavalların yapıldığı mekanlar ise meydanlar, meydanlara bağlanan sokaklar, pazar yerleridir. Bu mekânlar teklifsiz kendine ait bir konuşma biçiminin yaratıldığı, rastlantısal karşılaşmaları olası kılan, yeni iletişim biçimlerinin ve ikili anlamların üretildiği, iktidar yapılarının aşağı edildiği, sınıfların ortadan kalktığı alanlardır. Bu mekân ve zamanlarda evrensel karnaval gülüşünün hâkim olduğu bir ortam yaratılmış olur.

Bahtin, grotesk ve grotesk gerçekçilik kavramlarını açıklar, bu kavramların Orta çağ ve Rönesans'taki kullanımının romantiklerde ve modernizmde nasıl bir değişikliğe uğradığını ayrıntılı olarak inceler. Grotesk terimi 15. yüzyılın sonunda Roma süslemelerini tanımlayan, kökeni İtalyanca *grotta* kelimesinden oluşan *grotescaden* gelir ve ilk kullanım anlamı dardır. Bu süslemeler bitki, hayvan ve insan biçimlerini sanki birbirinin içinden doğuyorlarmış gibi özgür, oyunsu bir şekilde birleştirir. Bu süslemeler üzerinde doğanın birbirinden ayrı düşmüş tüm canlıları sınırlılıkları yıkarak oluş halinde bir biçimden diğerine geçerek var olur. Daha sonra kelime bu dar anlamdan kurtularak içinde oluşum, değişim, özgürlüğü taşıyan büyük bir potansiyele sahip yaşam şeklini tanımlayan bir kavrama dönüşür (Bahtin, 2005, s. 60).

Grotesk gerçekçilik kavramı ise beden maddi bedensel imgelerine karşılık kullanılır. Bu imgeler, doğum, bereket, büyüme ile ilişkilendirilir. Grotesk halindeki beden oluş halindeki bedendir. Bu beden, "asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendisi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası, beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur" (Bahtin, 2005, s. 347). Grotesk gerçekliğin asal amacı değişmez kurullarla belirlenen dünyaları alaşağı edip onları itibarsızlaştırmaktır.

Bahtin, 16 ve 17. yüzyıllarda Commedia dell'Arte'yi, Moliere tiyatrosunu, Shakespeare'in oyunlarını ve Cervantes'in *Don Quijote*'sini karnavalesk edebiyatın ve uygulamaların yetkin örnekleri içinde sayar. Ancak 17 ve 18. yüzyılın ilk yarısında sanat ve edebiyat dünyasının hâkimi olan klasik akımla beraber halk mizah kültürüyle ilişkilendirilen grotesk, büyük edebiyattan dışlanır ve aşağı komik konuma indirilir. "Bir yandan devlet, şenlikli hayata tecavüz edip onu bir resmî geçite dönüştürmüştü; öte yandan bu şenlikler kapalı kapılar ardında yapılır olmuş, ailenin mahrem hayatının bir parçası haline gelmişti" (Bahtin, 2005, s. 61). Grotesk bedensel imgelerse, klasik estetikçiler için çirkin ve korkunçtur. Bu estetiğin savunucuları tarafından süreçte grotesk beden imgesindeki fazlalıklar törpülenerek düzeltilmiş, beden tamamlanmış bir bütün olarak sunulmaya başlanmıştır.

Bahtin (2005), romantizmle birlikte grotesk kavramının tekrar kullanılmaya başlandığını ancak Orta çağ ve Rönesans'taki kullanım anlamının değiştiğini belirtir. Romantik grotesk artık açık alanlardan bireyin tecrit edilmiş özel alanına kaymış, gülmenin yapıcı gücü azalmış, bu gülüş soğuk mizah anlayışına, ironi ve alaya dönüşmüştür. Romantik groteskin yarattığı dünya korkunç, ürkütücü ve yabancıdır (ss. 67-69).

Bahtin (2005), 20. yüzyıl modernist grotesk kullanımının ise iki gelişim hattı olduğunu söyler bunları şöyle ele alır:

Türün iki gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat, çeşitli düzeylerde romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise gerçekçi grotesktir (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat, gerçekçilik geleneği ve kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtan halk kültürüyle ilişkilidir. (s. 74)

Bahtin (2005) bu iki yönlü gelişimi Wolfgang Kayser'in *Resim ve Şiirde Grotesk* kitabını merkeze alarak değerlendirir. Ona göre Kayser bu kitabında yalnızca romantik ve modernist groteski ele alıp karnaval mirasını göz ardı etmiştir. Bu yüzden onu eleştirir. Bu eksiklikten dolayı Kayser'in grotesk dünya tanımları karanlık ve korkunçtur. Kayser bu tanımlamaları yaparken yabancılaşma unsurunun altını çizer ve grotesk dünyayı yabancılaşmış, düşman bir dünya olarak ele alır (s. 76). Bahtin'e göre (2005) Kayser grotesk tanımında maddi bedensellik ilkesine yer vermemiştir, onun kuramında, herhangi



bir zamansal döngü, kriz ve değişim görülmediği gibi karnavalın yenileyici, dönüştürücü, yaratıcı neşeli kahkahasından da bahsedilmez (s. 77).

### **Bahtin'in Görüşlerinin Çağdaş Tiyatro Uygulamalarına Etkisi**

Bahtin'in hem dilbilimsel alanda yaptığı çalışmalar ve görüşleri hem de bu görüşlerinin somut yeri olarak gördüğü halk mizah kültürünün yansıması olan karnaval dünyası, biçimi, imgeleri ve dili üzerine tespitleri çağdaş gösterim sanatlarında pek çok açıdan karşılık bulur. Sözce, diyalojizm, çokseslilik, çokdillilik, hiyerarşilerin yıkılması ve her defasında ötekine-yabancı olana yaptığı vurgu, metinlerarasılık gibi kavramlar postdramatik tiyatro çalışmalarının düşünsel alt yapısını oluşturur. Bu yaklaşımlarla Lehmann'ın postdramatik tiyatronun belirleyici özellikleri olarak belirttiği hiyerarşilerin yok olması, eş zamanlılık, gösterge yoğunluğu ve yığmacası, bedensellik, gerçeğin çöküşü, olay/durum, müziksellik, metinlerarasılık (Lehmann, 2006, ss. 86-107) gibi özelliklerine karşılık gelecek ve karnaval dünyasında ve edebiyatında yansımasını bulan imge ve kullanım biçimleri ortaklaşır.

Ayrıca bu dönem düşünürlerinin pek çok görüşü ile Bahtin'in görüşleri arasında paralellikler vardır. Bu isimlerden en önemlisi postyapısalcılığın kurucu ismi olarak anılan Jacques Derrida'dır. Derrida da tıpkı Bahtin gibi dilde kesin, önceden hazır ve somut anlam üretilebilen bir yapı olmadığı görüşünü savunur. Ona göre anlam tamamlanamaz, gösterenle gösterilen arasında bağıntı yoktur. Bir gösterenin anlamı başka birçok gösterene bağlıdır ve anlamın kesinleşmesi hep bir erteleme hali içindedir. Bu yüzden de sabit değildir, gösterenler arasında pek çok yöne kayan, dağılan bağıntılar ağı şeklindedir. Derrida, yapısalcılığın *kapalı sistem* kavramı yerine hem ayrılığı hem de sürekli ertelemeyi kapsayan bir açık örgü kavramı önerir ve buna *différance* adını verir (akt. Moran, 2007, s. 202). Buna göre herhangi bir sözcüğün anlamına sözlükten bakılmak istendiğinde, sözcüğün anlamına ulaşabilmek için sürekli olarak bir başka sözcüğün anlamına bakılması gerekir ve anlam sabitlenemez. Bahtin de tıpkı Derrida gibi tüm konuşmaların daha önce olmuş ya da başka konuşmaların alıntılanması şeklinde olduğu görüşünü savunur. Bunun dışında Bahtin'in Derrida ile benzeştiği başka bir konu da Derrida'nın da Batı felsefe tarihi içinde yer alan düalist görüşün yıkılması gerektiği savunusudur. Derrida'nın Artaud okumalarıyla yaptığı ve yukarıda Bahtin'le koşutluk kurduğumuz görüşlerinin izleri *Sufle Söz ve Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanımı* makalelerinde açıkça görülebilir. Derrida'nın bu makalelerdeki tespitleri ile Bahtin'in karnaval dünyasında bulguladıkları arasında yapılacak bir okuma Artaud'nun tiyatro formuna yönelik uygulama ipuçlarını içinde barındıracaktır:

Artık seyirci veya gösteri yoktur, sadece şenlik vardır. Klasik tiyatroyu boydan boya kesen sınırlar (temsil edilen /eden, gösterilen/gösteren, yazar/yönetmen/aktörler/seyirciler, sahne/salon,metin/yorum,vs) etik-metafiziksel yasaklardır; alın kırışmaları, yüz buruşturmalar, sırtışlar...şenlik tehlikesi karşısındaki korku semptomlarıdır. İhlalle açılan şenlik mekânında bundan böyle temsil mesafesi açılmaz olmalıdır. Vahşet şenliği 'dipsiz' bir 'mutlak tehlike' karşısında sahne ışıklarını ve koruyucu bariyerleri kaldırır: Bana önce varlık olan aktörler lazım, yani sahnede bir bıçak darbesini gerçekten hissetmekten ve sözüm ona bir doğumun-onlar için düpedüz gerçek olan- sancılarında korkmayacak aktörler. (Derrida, 2016, s. 323)

Derrida, *Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanımı* (2016) makalesinde Vahşet Tiyatrosu'na yabancı olanları maddeler halinde sıralar. Yukarıdaki alıntıda bahsettiğimiz ve Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nun biçimine ve içeriğine yönelik tespitleri Bahtin'in karnavelesk dünya görüşü ve araştırmalarının pek çok özelliğini içinde barındırır. Bilindiği gibi Artaud *Tiyatro ve İkizi* (1993) kitabında Batı tiyatrosunun gerçekçi yaklaşımlarıyla söze dayalı ve metin ağırlıklı uygulama biçimlerini eleştirir, teatral gerçekliğin gündelik gerçeklikten farklı

olduğu görüşünü savunur. Bu doğrultuda Vahşet Tiyatrosu olarak adlandırdığı tiyatrosunda amacı, toplumsal normları ters yüz ederek izleyende bir şok etkisi yaratmaktır. O, Batı uygarlığının insan ilişkilerini örgütleyen toplumsal normlar ve dinsel olarak kullandığı araçlarla insanın özündeki yıkıcı kıskırtmaları ve şiddeti bastırdığını savunur. Ancak bastırılan bu duygular yoğunlaşarak toplumu bir şiddet aygıtına dönüştürmektedir. Bu nedenle tiyatrodaki cinselliği, ahlaksal değerlerin çöküşünü, vahşeti, her türlü sapkınlığı ve kurallara aykırı olduğu düşünülen uygunsuzluklar ile iki yüzlülüğü açık bir şekilde ortaya koyan sahnelemeler önermiştir. Böylece egemen güçlerce ve uygarlık maskesi altında görünmez ve tanınmaz hale getirilen gerçeklik yüzey gerçekliğini temsil etmekten çıkıp seyircisinde bir sarsıntı yaratacak ve yıkıcı etkisiyle değişim potansiyeli oluşturacaktır. Bu temel görüş ile karnavallarda bahsettiğimiz yıkıcı, hiyerarşileri tepetaklak eden, edimleriyle kilisenin koyduğu yasakları ters yüz eden uygulamalarda ortaklık olduğu görülür. Karnavallardaki müstehcenlikler, uygunsuz birleşmeler, küfürler Artaud'un tiyatrosunda önerdiği yıkıcı karakter özelliklerini taşır.

Artaud'nun (1993) vahşet ve şiddet içeren tiyatrosu karnavalların kahkahasının özelliklerini barındırır türdendir. Onun yıkıcı bir mizahı içinde barındıran şiirsel tiyatro biçimiyle ile karnaval dünyasının önemli bir edimi olan gülmenin müphem, evrensel, ona gülenin bir parçası olduğu ve sabit olduğu düşünülen yapıları yıkıma uğratan kahkahası ve mizahı benzer özellikler taşır (s. 80). Bunun dışında Vahşet Tiyatrosu ikinci bildirmede tiyatrosunun biçimsel özellikleri ile ilgili şu bilgileri verir: sahne ortadan kalkacak, oyun alanı seyirciyi çepeçevre kuşatacak, sürekli ışık, imge, hareket ve gürültü seyirciyi saracak, dekor olarak dev mankenler, büyütülmüş kişilikler, devamlı değişen maskeler kullanılarak seyirciye soluklanma zamanı bırakılmayacaktır (s. 80, 110). Artaud'nun burada belirttiği sahnesele özelliklerle karnavalların gerçekleştiği sokaklar, eş zamanlılık ve gösterge yağmacası, kılık değiştirme ve maske kullanımları benzerlikler gösterir.

Bunun dışında karnaval zamanlarını eşiksel bir ara zaman olarak tanımlayan Bahtin ile oyunun oynandığı zamanı yaşamın gerçek yüzü olarak tanımlayan Artaud'nun görüşleri ortaklaşır. Yaşamın ters yüz edildiği bu zamanlarda hayatla gösteri arasında kopukluk ve kesilme olmayacaktır.

Zaten Artaud'nun 1926'da Roger Vitrac ve Robert Aron ile birlikte kurdukları tiyatrosunun adının da *Théâtre Alfred Jarry* olması karnavalesk edebiyatın önemli temsilcileri arasında sayılan ve Bahtin'in groteski incelerken modernist hatta oturttuğu Alfred Jarry ile çalışmanın içeriği doğrultusunda bir koşutluğun kurulmasını sağlar. Artaud'nun tiyatro üzerine görüşleri ile Bahtin'in karnaval dünyası üzerine yapılacak ayrıntılı bir çalışma başka benzerlikleri de ortaya koyacaktır. Ancak çalışmanın yönünü çağdaş tiyatro uygulamalarında Bahtin'in tespitleriyle benzerlik gösteren, Artaud'nun oyuncu üzerine görüşlerinden yola çıkarak başka bir örnek üzerine çevirmek, araştırmanın amacı açısından daha doğru görülmüştür. Artaud (1993) Jean Paulhan'a gösterileri ile ilgili yazdığı mektubunda oyuncu ile ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

Benim gösterilerim, ne denli güçlü bir biçimde, somutun, dışarıda olanın içine dalarlarsa dalsınlar, ne denli beynin kapalı odalarında değil, açık doğada kök salarlarsa salsınlar, oyuncunun yontulmamış ve düşünmeden yoksun esininin kararsızlığına teslim edilmiş değildir; hele hele, bir kez metinden kopunca dalıp giden ve artık hiçbir şey bilmeyen çağdaş oyuncunun. Gösterilerimin ve tiyatromun yazgısını böyle bir rastlantıya bırakmaya niyetim olamaz. (ss. 96-97)

Artaud (1993) için oyuncu "duyguların yerlerinin fiziksel olarak belirlenmesine dayanan bir tür duygusal kas düzeni"ne sahip olmalıdır, ona göre "tiyatro oyuncusu bir yürek atletidir" (s. 113). Artaud'nun oyuncu için söylediği bu görüşler çalışmamızın yönünü

karnavalesk bulguları izleyeceğimiz diğer bir tiyatro yönetmenine çevirir. Bu yönetmen oyunculuğu  $N=A1+A2$  olarak formüle eden Meyerhold'dur. Meyerhold çağdaş tiyatronun gelişiminde etkisi olan en önemli yönetmenlerden biridir. Bahtin ile aynı dönemlerde aynı siyasi koşullar altında yaşamış, ancak içinde buldukları bu politik ortam Meyerhold'un rejim tarafından idam edilmesine, Bahtin'in uzun yıllar sürgün hayatı yaşamasına neden olmuştur. Meyerhold'un 1912 yılında yazdığı *Panayır Çadırı* makalesi ile grotesk üzerine çalışmaları Bahtin'in popüler halk kültüründe bulguladıklarıyla benzerdir. Ancak bu anlamda Meyerhold'un çalışmaları öncü durumdadır. Meyerhold bu makalesinde tıpkı Artaud gibi edebiyatın kölesi olmuş Rus tiyatrosunu natüralist uygulamalarından dolayı eleştirir ve bu durumdan kurtulabilmek için vakit kaybetmeden kabotin ekolünü sahnede yeniden canlandırması önerir (Meyerhold, 2014, s. 114).

Bahtin Commedia dell'Arte'yi karnavalesk uygulamaların en yetkin örnekleri içinde değerlendirirken Meyerhold da tiyatronun kökenlerini panayır tiyatrosunun en parlak dönemlerinde arar. Çünkü bu tiyatro biçimleri teatralliği içinde barındırır, maske, hareket ve jestlerin kullanımı seyirciye izlediğinin gerçek hayat değil bir oyun olduğunu unutturmaz. Tekniği olmayan oyuncuyu o da Artaud gibi oyuncu olarak görmez ve sahnede kendini oynayan birisine oyuncu denemeyeceğini belirtir. Bu nedenle panayır tiyatrosunun, sokak gösterilerinin yetkin komedyenin maskesini oyuncusunun tekniğini geliştirmek üzere araştırma konusu edinir. Meyerhold oyuncusunun eğitiminde maske kullanımını önceler. Onun biyomekanik yöntemi bu eğitimin bir parçasıdır. Ancak burada maske kullanımından kasıt bedenleşmiş bir maske çalışmasıdır:

Oyuncu tüm bedenini Meyerhold'un Arlechino'yu tanımlarken ele aldığı nitelikleri ele geçirmek üzere yapılandırmalıdır. Yani, paradoksları görünürleştirecek, bunlar arasındaki nüans çeşitlemelerini var edebilecek ve onu tümüyle gündelik hayatın dışına, tiyatronun kendine özgü, sınırsız zamanına taşıyabilecek bir yapı kurabilmelidir. Meyerhold sahneye koyduğu oyunlardaki karakterlerde hep bunu ortaya çıkarmaya ve oyuncularını bu yönde eğitmeye çalışmıştır. (Karaboğa, 2014, s. 100)

Meyerhold (2014) yukarıda formülünü belirttiğimiz oyunculuk yönteminde N'yi oyuncu, A1'i belli fikre sahip olup yönergeler veren kişiyi, A2'yi A1'in verdiği yönergeleri uygulayan kişi olarak tanımlar. Ona göre oyuncu bedeni bütün uyarılara anında cevap verecek yetkinlikte bir hakimiyete sahip olmalıdır (s. 181). Meyerhold maskenin bedensel kullanımından esinlenerek kendi sanatsal düşüncesini ve sahneleme biçimini oluşturmaya çalışmış ve gündelik gerçekliği groteskleştirerek onun içindeki dönüştürücü zıtlıkları oyunlarında kullanmıştır. Ona göre grotesk, "hayatın tezahürünü doğallıktan uzaklaşacak bir noktaya gelene kadar derinleştirir... [d]oğaüstü arayışında zıtlıkları sentezler, olağanüstü olanın bir resmini yapar ve seyirciyi bu akıl almaz bulmacayı çözmeye davet eder" (Meyerhold, 2014, s. 133).

Öte yandan Bahtin'in ayrıntılarıyla ele aldığı grotesk bedensel imgeler 1970 sonrası ivmelenen performans uygulamacılarının dikkatini çeker. Bu imgelerde vurgulanan tamamlanmamış, sınırları aşan, içinde bulunan zamana vurgu yapan, değişim içindeki evrensel, bütünsel beden tanımları performans sanatında icracıların sürece vurgu, mevcudiyet, şimdi ve burada, enerjik beden tanımlarına uyan somut bedensel imgelerdir. Diğer bir özellik tiyatronun köklerine dönüş mottosuyla çalışmalar yapan hem performans hem tiyatro sanatçıların çalışmalarındaki arayış ve yeni deneysel uygulama biçimleri, seyirci/oyuncu ilişkisi, gösterim mekanları, katılımcı uygulamalar, gösterim zamanları gibi konularda kullandıkları ritüellerin hem biçimsel hem de içeriksel özellikleri ile Orta Çağ halk şenliklerinin içerik ve biçimsel yapıları benzerdir. Richard Schechner ve Victor Turner'ın ortak çalışmalarının sonucunda elde ettiklerine benzer sonuçlar Bahtin'in

tespitlerinde ortaklaşır. Bir yandan karnavalı ara bir zamanda gerçekleşen (sanat ile hayat arasında gerçekleşen ama gerçek bir hayat) eşiksel bir yaşam alanı, öte yanda çalışma zamanlarının dışında yapılan iş dışı etkinlik (gerçek hayatın oyun kalıbına göre şekillenmiş) olarak tanımlayan Bahtin'le, Turner'ın *liminal* ve *liminoid* kavramları benzerlikler gösterir. Victor Turner'a göre (1982) bir ritüel sırasında katılımcılar kimliklerini, zamanlarını veya topluluklarını yapılandırmanın öncesi ile yeni bir yol arasında eşikte dururlar. Her türden sınırlayıcı dönemlerde, karnaval dönemlerinin perhiz dönemlerinden önce olması gibi, var olan tüm sosyal hiyerarşiler tersine çevrilebilir ve mevcut hiyerarşik düzen geçici olarak sarsılır. Ancak Turner bu tersine çevirme durumlarının liminal performanslarda hiçbir zaman yıkıcı olamayacağını savunur. Tam tersine, "kurulu düzenin alternatifinin ürkütücü bir düzensizlik olduğu izlenimini uyandırır" (Carlson, 2013, s. 43). Bunun yerine Turner liminoid olarak tanımladığı ve içinde liminal özelliklerini de barındıran etkinlikleri sanayi toplumları için kullanır. Ona göre "liminoid benzeri liminal etkinlikler artık konvansiyonel yapıyı saygınlaştırmak yerine, daha oyunsal ve rastlantıya açık nitelikleriyle, bilinçle ya da kazayla status quo'nun gerçek alternatiflerini geliştirebilecek farklı yapılar sunmaları ya da keşfetmeleri yüzünden yıkıcı olmaya çok daha yakın durmaktadırlar" (Carlson, 2013, s. 44).

Karnavalın çift anlamlı uygulamaları ve dili, Schechner'in restore davranışlar tanımına uyar. O restore davranış terimini kendinden başka biri gibi davranmak olarak tanımlar ve bu davranışı onu gerçekleştiren kişiden bilinçli bir biçimde ayrılmış her türden davranış olarak ele alır. Schechner (2015), hem icracının hem de seyircinin gündelik yaşamda bile bir biçimde toplumsal rollerin oluşturulduğuna dair bir bilinçle sahip olması gerektiği konusu üzerinde dikkatle durur. Ayrıca Schechner'in çevresel tiyatro uygulamalarına halk şenlikleri de yıkıcı karakteriyle eşlik eder. Erika Fischer-Lichte (2016) *Performatif Estetik* kitabında tiyatro sahnelemelerinde tarihsel avangardlarla birlikte uygulamacıların esas itibarıyla eşiksel bir deneyim yaratma amacı güttüklerini belirtir. Bu dönemle birlikte tiyatro dönüştürücü bir performans olarak görülür ve tiyatro sahnelemelerine dönüştürücü güçler atfedilir. Fischer-Lichte (2016) tiyatrodaki bu saptamaları yaptıktan sonra "bu başka sahnelemeler için de geçerli midir? Ritüeller, festivaller, gösteriler, spor müsabakaları, siyasi oturumlar bize nasıl bir deneyim sağlarlar?" (s. 330) sorusunu sorar ve tarihsel avangartların tiyatroyu bu türden sahnelemelere, yani kültürel performanslara dönüştürmek istediğini belirtir. Fischer-Lichte'ye (2016) göre avangartlar böyle performanslarda katılımcıları eşiksel bir durumun içine sokabilme gücünü bulmuşlardır.

Bahtin'in kavramsallaştırmalarının izini sürmenin mümkün olduğu bir diğer önemli figür 1941 yılı Teksas doğumlu tiyatro yönetmeni Robert Wilson'dur. Sanatçı kimliğini, deneysel tiyatro sahne yönetmeni, koreograf, ressam, heykeltıraş, video sanatçısı, ses ve ışık tasarımcısı olarak çok yönlü inşa eden ve biçimciliği odağına alan Wilson, kendisine bir yorumcu olmaktan öte *yaratıcı* olarak alan açar. Prodüksiyonları, 1970 sonrası tiyatro ve operanın görünümüne açık bir biçimde yön verir. Günümüzde, tüm dünyada postmodern ve post dramatik tiyatro görünümleri arasında öne çıkan özgün sahne yönetmenlerinden biri olarak anılır.

Wilson'un uygulamaları konvansiyonel anlamda bir dramatik metne sahip değildir. Metinden kopma işi aynı zamanda olimpik yazara mesafe koyma, sahneye koyma sürecini yaratıcı ve özgür kılma anlamına gelecektir. Metne yaklaşımında dilin anlamından daha çok ses olanaklarını, sahnelemelerinde de görselliği ve uzamsallığı önceler (Candan, 1994, s. 256). Çalışmalarında çoğunlukla ses ve müzikle pekiştirilmiş görsel parçalar vardır ve bu parçaların içinde görsel imgeler görünür, kaybolur, büyür, küçülür, dönüşüme uğrar. Uygulamalarında zaman önemli bir öge olarak belirir, tipik olarak hareketi yavaşlatır, hareket neredeyse durma noktasına getirilir ve böylelikle her bir ayrıntıyı deneyimlemek



olanaklı hale gelir. Oyunlarının çoğu çok uzundur. Çoğunlukla dört ile on iki saat arasında değişiklik gösterir. Kimi zaman oyunun günler ve gecelerce sürdüğü görülür. *CIVIL warS* buna örnek gösterilebilir. Oyunun her bir sahnesi Batı Almanya, Hollanda, İtalya, Fransa, Japonya ve Birleşik Devletler’de sahnelenen birçok parçadan oluşur (Brockett ve Ball, 2015, s. 254). Wilson, oyunlarının anlaşılmasını değil tıpkı Bahtin’in karnaval kavrayışında olduğu gibi *şimdi ve burada* deneyimlenmesini bekler. Karnaval uzamları, zaman ve uzamın iç içe geçtiği yerlemlerdir. Zaman *şimdi* görünümüyle, uzam da *o anda bulunulan* olarak belirir.

Wilson’un tiyatrosu üzerine gerçekleştirilen çalışmalar arasından Stefan Brecht’in (1978) *The Theatre of Visions*, Robert Wilson ve Bonnie Marranca’nın (1996) *The Theatre of Images* isimli çalışmaları ön plana çıkar. Brecht, onun uygulamalarını görümler tiyatrosu başlığı altında ele alırken, Maranca, dili bir nesne olarak sahneleme biçimine odaklanarak imgeler tiyatrosu başlığı altında ele alır. Bu çalışmanın hedefi Bahtin’in görüşlerinin çağdaş tiyatroya etkilerine odaklanmak ve söz konusu etkiyi belirlenen örnek uygulamalar ile somutlaştırmaktır. Bahtin ile Wilson arasında ilişki kurmaya çalışan herhangi birinin şu veya bu biçimde dilbilim ve tiyatroyu dolayısıyla dil ve imgeyi odağına alması gerektiği açıktır. Her ne kadar Wilson’un birçok oyunu bu bağlamda gerçekleştirilebilecek çalışmalar açısından somut birer örnek olsalar da bu çalışmaya örnek olarak *Kraliçe Viktorya’ya Bir Mektup* (1974) ve *Orman* (1988) eserleri belirlenmiştir.

Wilson, *Kraliçe Viktorya’ya Bir Mektup* oyununu otistik bir çocuk olan Christopher Knowles’la tanıştıktan sonra 1974’te sahneler. Knowles’in görsel yeteneği ve sessel duyarlılığından etkilenen Wilson, performans metnini onun yazıp çizdiklerinden oluşturur. Oyunda sözü yazınsal bağlamından kopararak, sahnede nesneleştirir. Oyunda dil tıpkı oyuncunun bedeni gibi bir nesneye dönüşür. Sesler duyulduğu şekilde sahnede kullanılır ve görsel dramaturjinin bir parçası olur. Dil, teatral uzamda nesneleşirken (Görsel 1-2), Bahtin’in çoksesliliği Wilson’da aynı zamanda müzikalleşmeyle de açığa çıkar.



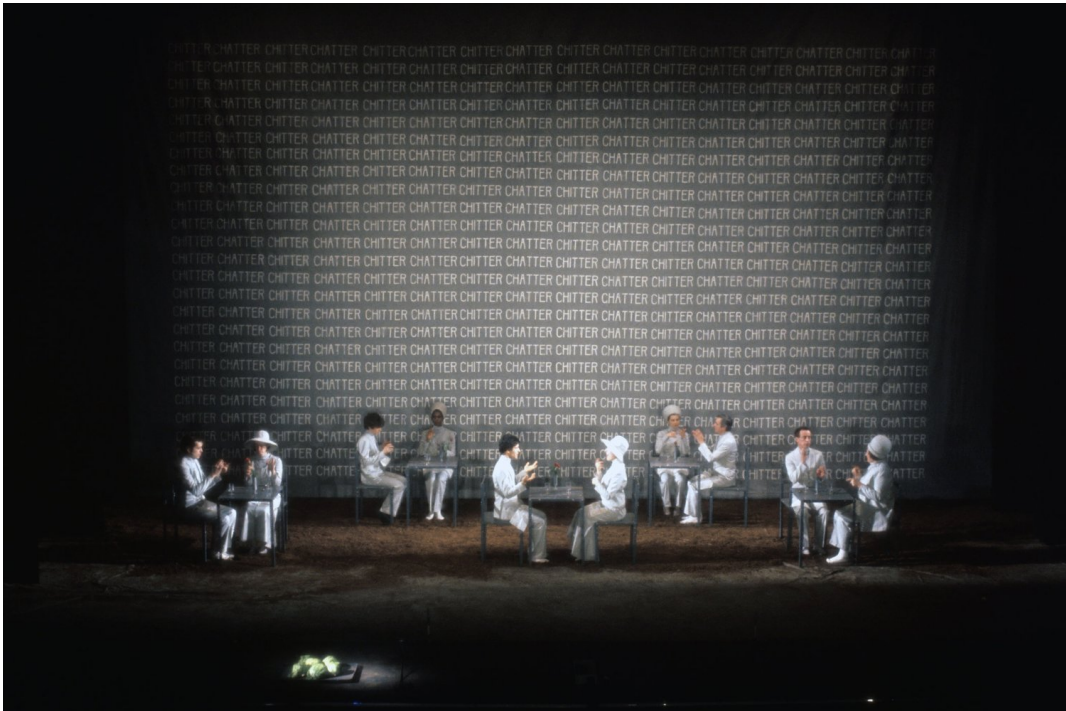
Görsel 1. Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974, giriş, Christopher Knowles (Wilson, 1974)  
Görsel 2. Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974, 2. perde, çığlık şarkısı (Wilson, 1974)

Görsel 1 ve 2’de görüldüğü gibi kelimeler anlamın göstergesi olmaktan çıkıp somut göstergelere dönüşerek müzik ve resim boyutuna taşınır. Korad Birkiye, “Bütün yapılan, dilin bize verdiği klişeleri tekrar tekrar birleştirmek midir, her şey zaten önceden söylendi mi?” sorularının Wilson’un zihnini çok meşgul ettiğini belirttikten sonra onun dilin orijinal kullanımını sorgulamasının sanatın özgünlüğü problemini de sorgulamasına yol açtığını ve tiyatrosunda izleyicinin dille farklı ilişkiler kurduğunu aktarır (Korad Birkiye, 2007, s. 226). O da tıpkı Artaud gibi dili kullanırken görünenin ardındakini alımlayıcısına sunma peşindedir.

Dramatik yapının diyalogla oluşturulan anlamsal dünyası Wilson'un oyunlarında kullanılmaz. Oyuncular, ışık ve renkler, kullanılan nesnelere birlikli bir anlamı kuran öğeler değildir. Wilson, bu oyununda sahne uzamını mektup zarfından yola çıkarak diagonal çizgileri kullanarak oluşturur. Onun sahnelemelerinde uzam diagonaller ya da sahnenin önüne paralel olarak kullanılan çizgilere ayrılarak kullanılır. Paralel çizgilerle oluşturulmuş farklı derinliklerde gerçekleşen eylemler, seyircinin sahnedeki farklı figürleri eş zamanlı mı yoksa ortak bir bağlam içinde mi değerlendireceğine dair hayal gücünü kışkırtacak merkezleşmiş bir okumaya izin verir (Görsel 3). Lehmann'ın (2006) belirttiği gibi bu sahneleme biçimiyle "birbirinden bağımsız ve böylece hiçbir sentez sunulmayan yan yana veya iç içe geçmiş sanal alanların montajı yoluyla şiirsel bir çağrışımlar alanı oluşur" (s. 79).

Bahtin için söz doğası gereği diyalojiktir. Söz bir diyalogun içinde canlı olarak doğar. Sözün daha geniş bağlamda varlık kazandığı dil ise, toplumsal etkileşim sürecinde oluşur ve tıpkı söz gibi dil de diyalojiktir. Bahtinyen karnavalın hiyerarşiyi yıkma ya da ters yüz etme biçimi sahnede Lehmanncı bir kavramsallaştırmayla *parataxis* olarak karşımıza çıkar. *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup*'ta hiyerarşilerin yıkımı ya da ters yüz edilmesi, göstergelerin kullanımı ile mümkün olur. Temsil figürlerinin sahnede konumlandırılma biçimleri, oyun, nesnelere ve dil ahenk ve uyumu yaratmak üzere birbiri ile ilişkisi içinde devinmez (Görsel 3). Dil anlamı tesis etmez, çalışmanın önceki bölümlerinde açıklandığı üzere Derrida ve Bahtini hatırlatır bir biçimde anlamı erteler. Sahnedeki gösterenler tek bir merkezde toplanmaz ve eş zamanlıdır. Oyunda gösterenlerin eş zamanlılığı Bahtin'in karnaval kavrayışının savunduğu gibi kaynaşma içermeyen bir bitişikliği açık eder. Böylelikle anlam sabitleyemez ve sentezlenemez.

Wilson, sahnelemelerinde aynı anda pek çok öyküyü anlatarak anlatımın çizgisel seyrini reddeder. 1988 yılında sahnelediği *Orman* buna örnek gösterilebilecek uygulamalarından biridir. Metinlerarası bir uzam olarak somutlaştırdığı oyunda *Gilgamiş Destanı*'nı 19. yüzyıl sanayi devrimi Almanya'sına taşır. Ormanı metaforlaştırır, ilksel bütünselliğin karnavalesk



Görsel 3. Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974, topluluk (Wilson, 1974)

paydaşı kılar. Oyunda *Gılgamış Destanı*'ndan başka aslen Aztek dilinde yazılmış, daha sonra İspanyolca eklenmiş ve İspanyol bir misyoner tarafından tamamlanmış Colomb öncesi dönemi anlatan *Florentine Codex (General History of the Things of New Spain)* metnini, Heiner Müller'in oyunlarından seçili kesitleri, Edgar Allan Poe'nun iki öyküsünü de kullanır. Ayrıca Doğu sanatı kitaplarından derlenen araştırmalar, Sanayi Devrimi'ne işaret eden görüntüler, mimarlık ve resim kaynakları eklenip Wilson'un *Kneeplay* olarak anılan oyunlarının da yazım görevi Heiner Müller ile Darryl Pinckney'e verilir. Sahneleme için oluşturulan bu kitabı Bonnie Marranca (1989) yeni bir kronotop olarak tanımlar: Arşiv (s. 37). Ona göre *Orman*'ı oluşturan bu metin koleksiyonunda önemli bir faktör iş başındadır: Dağınık metnin kurtarılması yalnızca teatral anlatı inşa etmenin bir yolu değil, aynı zamanda bir arşiv (hatırlanan kültürel eserler) olarak geçmişe yönelik bir tutumdur. "Onun tiyatrosu tarih yazmaz, sadece onun şiirsel diğer yanını yaratır: hafızayı" (Marranca, 1989, s. 37).



Görsel 4. Robert Wilson, *The Forest*, 1988, 2. perde (Wilson, 1988)

Görsel 5. Robert Wilson, *The Forest*, 1988, 3. perde, topluluk (Wilson, 1988)

Darwin'in doğal seçilim teorisi, *Orman*'da oyunbaz bir teatral ima bulur. Aynı anda yan yana gelmek için hiçbir sebebi olmayan canlı formları birlikte kullanılır ve birbirlerinin evrenlerine girip çıkan imgeleri oluşturur. Bir balerin bir ıstakozu gezdirir, orman bütün bir salonu kaplar, Ay dünyaya iner. Tüm yaşam formları çölde, şehirde, ormanda, malikanede, antik dünya veya Sanayi Devrimi'nin göğü altında birlikte yaşarlar. Bu oyunda uyum, doğal seçilimin temel taşı olmuştur. Hayvan ve insan metamorfozu, sürüngenler, kuşlar, balıklar, insanlar ve kayalar anlatıya yerleşir. Sözcükler bir tortulaşma biçimidir. Bu yeni teatral aydınlanmada doğa tarihi, alternatif bir kültür görüşü için sahneyi insanlık tarihiyle paylaşır. Sahnedeki bu kullanım Bahtin'in karnavalesk dünyasında tanımladığı grotesk kavramıyla koşutluk gösterir. Bu kullanım bir yandan gerçeğin başka bir sahnelemesini mümkün kılarırken diğer taraftan yarattığı tekinsizlikle yıkıcı bir güç olarak kullanılır ve dönüşüm potansiyelini içinde taşıyarak merkezi yapıları alt eder. Savanaya çıkıştan önceyi temsil eden imgelerin görünümü Bahtinyen bir aradalığı, söyleşimselliği ve bütünselliğe geri dönüşü açık eder.

Karnaval uzamları tüm kesişmelerin yaşandığı şimdi ve burada bulunulan yerlerdir. Gerçek ile düş, trajik ile komik, insan oluş ile hayvan oluşun bir aradalığının uzamlarıdır. Tüm seslerin *kendileri* olarak yankılanabildiği ve aynı zamanda karşılaşma yerleridir. Görsel 4'te Sanayi Devrimi'ne taşınan destanın dekoru görülür. Fonda konstrüksiyon üzerinde işçiler yer alırken, sol önde Gılgamış, sağda Gılgamış'ın annesi ve ortada işçileri izleyen bir aslan konumlanır. Görsel 5'te ise farklı yaşam formların yan yanılığı demir parmaklıkların arkasında sergilenir.



Görsel 6'da görülen sahne çizgisinin kullanımı *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup* oyununda bahsedildiği gibi *Orman*'da da benzerlik gösterir. Sahnede kullanılan grotesk imajlar farklı formların yan yana gelişini gösterir. Ortada siyah uzun dev kuklamsı silüet, sağ önde Enkidu, solda kazan içinde yaşlı adam, sağ arka çizgide patenleri ile kayan bir kuş ile onun önünde ıstakozu taşıyan balerin görülür. Aynı zamanda dekor bir mağaranın içini çağrıştırır biçimde kayalardan oluşmuştur. Tüm bu imgeler seyircinin anlam dünyasında yorumlanacak göstergesel yığımlardır.



Görsel 6. Robert Wilson, *The Forest*, 1988, 3. perde (Wilson, 1988)

Wilson'un oyuncuları sahnede seyircinin alışkanlıklarının dışında hareket eden grotesk figürlerdir. Hemen hemen tüm yapımlarında "Slow motionla değil doğal zamanla uğraştığını ve bunu estetik bir kaygıdan çok, oyuncunun kendi vücudunun her hareketi üzerinde bilinçli olabilmesi için tercih ettiğini söyler. Dolayısıyla oyuncunun odağı psikolojiden hareketin kendisine kayar" (Korad Birkiye, 2007, s. 220).

Bu yönelişleriyle Wilson, kendini tarif ettiği gibi bir tiyatro yorumcusu olmanın ötesine geçerek tüm görselliği ve uzamsallığı ile teatral olanın yaratıcısı olarak inşa eder. Wilson'un sahnesi çoksesliliğin ve bir aradalığın teatral uzamına dönüşür. Orman, bir taraftan Innes'in ilkelciliğini hatırlatır; bir taraftan da kültürün hiyerarşisinin henüz yükselmediği canlılığın, oluşun ve akışın kendiliğinden tesis edildiği bir yerlemdir. Wilson'un *Orman*'ı da söyleşimselliği imkânlı kılar ve karnavaleskin tahakküm karşıtı yıkımlarının durağı haline gelir.

### Sonuç

Çağdaş tiyatronun gelişiminde tarihsel avangardın değişen gerçeklik algısı ve uygarlık karşıtı tutumlarıyla, tiyatronun teatralleşmesi görüşü itici güç olur, avangart sanatların tümünde karnaval dünyasının da içinde barındırdığı yıkmak ve keşfetmek anlayışı etkisini günümüze kadar süren uygulamalarda farklı biçimlerde gösterir. Metnin başat olduğu sahnelemelerden olay estetiğine, performans estetiğine doğru bir yönelim olur. Kabare, yeni sirk, yeni vodvil, happeningler gibi köklerini halk tiyatrosundan alan farklı uygulamalar yapılır, Meyerhold, Grotowski, Barba, Brook, Lecoq gibi yönetmenlerin, Le Théâtre du Soleil, Living Theatre vb. gibi tiyatroların çalışmaları 21. yüzyıl tiyatrosuna şekil verecek deneysel arayışlara girer. Christopher Innes (2004), avangart tiyatronun köklerinin Alfred Jarry yoluyla, Bahtin'in karnaval ruhunun temelini oluşturan gülmeye dek uzandığını belirtir. Buna göre, karnavalesk nitelikler avangart tiyatroyu tanımlayan işaretlerdir (ss. 22-23).

Bu çalışmada ortaya konan bulgu ve görüşlerin ışığında açıkça görülmektedir ki Bahtin'in karnavalesk estetiği, sanatın tüm alanlarında yenilenme ve izleyicisi ile ilişkisini yeniden tanımlama ihtiyacı duyan sanatçıları kendine çeker, yeni arayışlara ateşleyici bir kıvılcım olur. Sahne sanatları açısından 20. yüzyılın büyük yönetmenleri ve teorisyenlerinin neredeyse tamamının uygulama ve çalışmalarında Bahtin'in görüşlerinin izleri kendini belli eder. Robert Wilson'un prodüksiyonları söz konusu izlerin sürülebileceği uygulamalardandır. Çalışmada, Wilson'un *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup* ve *Orman*



eserlerinden örnekler ele alınmıştır. Buna göre, Wilson'un tiyatro anlayışında tiyatronun bütün öğelerinin aynı değerde olduğu görülmüştür. Dilin yazınsallığından öte sessel özelliği kullanılmıştır. Wilson tiyatronun gücünü zıtlıkların diyaloğunda bulur: "Dikey/yatay, ses/sessizlik, ışık/karanlık, hızlı/yavaş, soğuk-ışık/sıcak-ışık, minimalizm/maksimalizm, gerçekçilik/soyutlama, rasyonel/irrasyonel, komedi/trajedi, yüce/grotesk" (Korad Birkiye, 2007, s. 228). Onun tiyatrosunda kullandığı bu zıtlıklar Bahtin'in Batı düalist düşünce biçiminde eleştirdiği görüşleri yıkan ve bu zıtlıkların birlikte kullanıldığı karnaval dünyasına işaret eden kullanımlardır. Bu yönüyle Wilson'un kültürlerarası uygulamaları Bahtin'in çokseslilik görüşleriyle paralel okumalar yapılabilecek uygulamalardır. Wilson, seyircisinin görsel algısını aktifleştirir. Seyirci günler ya da uzun saatler süren prodüksiyonlarda istediği gibi hareket edebilir, çıkabilir tekrar girebilir. Eş zamanlı ve yığılan göstergeler Orta Çağ halk tiyatrosunun panayır mekanlarının simültane uygulamalarını çağrıştıran özellikler içerir.

Ana akım tiyatronun klasik dramatik yapının kapalı biçim ile domine edildiği 20. yüzyılda karşı akımların ve çalışmaların radikal birer deneme olmaktan çıkıp seyirci ve sahne ilişkisinin yeniden tanımlandığı, tiyatronun başat unsurunu metinden gösterime evriltten yenilikçi bir anlayışın ana akım tiyatrodaki ben de varım! demesini olanaklı kılan en temel birleştirici harç olarak Bahtin'in çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Bu doğrultuda onun düşünsel, dilsel kavramlaştırmaları ile bunların somutlaştığı uzamlar olarak gördüğü karnaval dünyasının, biçimsel ve içeriksel yapısının çağdaş sahnelemelerde kendilerine kökensel alt yapı arayışında olan uygulamacılar için zengin bir kaynak vazifesi gördüğü muhakkaktır.

#### Kaynakça

- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavalda romana*. Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. (Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar*. Metis Yayınları.
- Brecht, S. (1978). *The theatre of vision, Robert Wilson*. Cox & Wyman Limited.
- Brockett, O. G. ve Ball, R. J. (2015). *Tiyatronun temelleri*. Kara Kalem.
- Candan, A. (1994). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. Yapı Kredi Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans eleştirel bir giriş*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Derrida, J. (2016). *Yazı ve fark*. (P.B. Yalım, Çev.). Metis Yayınları
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. (T. Acil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve dram sanatı*. Deniz Kitabevi.
- Innes, C. (2004). *Avant-Garde tiyatro: 1892-1992*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Karaboğa, K. (2014). *Copeau'dan Terzopoulos'a oyuncu ve maske*. K. Karaboğa, O. Arıcı (Ed.) Maske kitabı içinde (94-107). Habitus Yayıncılık.
- Karacabey, S. (2007). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki Basım Yayım.
- Korad Birkiye, S. (2007). *Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim*. De Ki Basım Yayım.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- Marranca, B. (1996). *The Theatre of images*. The John Hopkins University Press.
- Marranca, B. (1989). *The forest as archive: Wilson and interculturalism*. Performing Arts Journal.
- Meyerhold, M. (2014). *Tiyatro üzerine*. (T. Kanbur, Çev.) Mesele Kitapçısı.
- Moran, B. (2007). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Turner, V. (1982). *From rituel to theatre*. New York: PAJ Publications.
- Wilson, R. (1974), *A Letter for Queen Victoria*, robertwilson. <https://robertwilson.com/lqv>
- Wilson, R. (1988), *Forest*, robertwilson. <https://robertwilson.smugmug.com/Forest-Berlin-1988/i-zQFXmGV/A>

## Fatih Akın'ın *Altın Eldiven* Filmi ve Yeni Nesnellik İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme

Gökhan Eken<sup>1</sup>

### Öz

Bu çalışmanın temel amacı, Fatih Akın'ın *Altın Eldiven* (2019) filminin içeriğindeki sert sahneleri, mekân kurguları, tematik kaygıları ve karakter imgeleri açısından Alman sanatının önemli üsluplarından yeni nesnellik akımıyla; özellikle de bu akımın içinde yer alan veristlerle yakınlık içinde olduğu düşüncesini desteklemektir. Çalışmada *Altın Eldiven* filmi, söz konusu dönemler ve bu dönemlerin önemli sanatçılarının hayatları, ele aldıkları konuları ve önemli yapıtları ile beraber incelenmiştir. Çalışma şu alt başlıklar kullanılarak yapılandırılmıştır: Akın filmlerinde öteki kavramı, Akın sinemasında ve Alman sanatında şiddetin ortaya çıkışı ve gelişimi, grotesk tasvirler, kurban olarak asker tasvirleri, tekinsiz yerler, arzu nesnesi olarak kadınlar, şehvet cinayetleri, suçu izleme ve teknoloji. Makale, sinema ve resim arasındaki ilişkiyi desteklemeye, Akın sinemasına sanat tarihi penceresinden bakabilmeye ve kötülüğün tasvirinde sanatın ve sanatçının rolünü açıklamaya çalışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fatih Akın, *Altın Eldiven*, Yeni Nesnellik, Verizm, Otto Dix, George Grosz

### A Comparative Study on the Relationship Between *The Golden Glove* by Fatih Akın and the New Objectivity

#### Abstract

The main purpose of this study is to support the idea that Fatih Akın's film *The Golden Glove* (2019) has a close relationship with new objectivity movement which is one of the crucial styles of German art and particularly the verists from this movement in terms of violent scenes, setting fictions, thematic similarities, and character images. In this study, *The Golden Glove* was examined together with those aforementioned periods and the lives of the noteworthy artists of those periods, their subjects and their notable works. The study was structured by the use of the following subheadings: the concept of the other in Akın's films, the emergence and development of violence in Akın's cinema and German art, grotesque depictions, soldier depictions as victims, unsafe places, women as objects of desire, lust murders, watching the crime and technology. Thus, this study tries to support the relationship between cinema and painting, to look at Akın's cinema from the perspective of art history, and to explain the role of art and the artist in the depiction of evil.

**Keywords:** Fatih Akın, *The Golden Glove*, New Objectivity, Verism, Otto Dix, George Grosz

---

<sup>1</sup> Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0001-8614-204X, gokhaneken@yandex.com

İmgeyi imaja dönüştürebilmek insan evrimi açısından önemli olduğu kadar, heyecan verici de bir eylemdir. Doğal ve basit malzemelerle başlayan tek boyutlu ikonik düşünme pratiği, zamanla ses ve hareket kaydedicilerin teknolojik hayatımıza girmesiyle, insanlığın yaratma isteğini sinema dediğimiz çok boyutlu ifade alanına kadar taşımıştır. Görüntü yaratma itkisinin başladığı ve vardığı nokta olmaları sebebiyle resim ve sinema arasındaki ilişki, sanatçılara incelemeye ve üzerine düşünmeye değer bir alan açar. Bu yüzden pek çok sinema yönetmeni, resim sanatına ayrı bir ilgi duymaktadır. Bazen bir resmin hikâyesini, bazen bir ressamın hayatını, bir tablonun sahnesini, rengini, ışığını, planlarını filmlerde görürüz. Böyle filmleri doğru yorumlamak için esinlendiği ressamın, tablonun, dönemin hikâyesini de anlamak gerekir.

Bu türe örnek teşkil eden, Fatih Akın'ın 2019 tarihli *Altın Eldiven (Der Goldene Handschuh)* filmi de, sanatçının bu konuda bir açıklaması olmamasına karşın, bazı resimlere ve dönemlere benzerlikleriyle dikkat çekmektedir. Alman resim sanatında, özellikle dünya savaşları sonrası ortaya çıkan resim üslubu ve bu dönemin bazı sanatçıların eserlerindeki biçim ve içerik benzeşimleri filmin incelenmesindeki temel itkiyi oluşturur. İncelemede, Akın'ın hayatının ve sinema geçmişinin *Altın Eldiven* üzerindeki etkisine değinilmektedir. Ardından, Alman sanatının, bilhassa filmin konusu ve biçim özellikleri açısından benzeştiği yeni nesnellik<sup>2</sup>, verizm<sup>3</sup> anlayışları ile ilişkisi ortaya konulmaktadır. Ayrıca filmde görünen sosyal çöküntünün sebebi olan Nazi döneminin sanat ve hayat üzerindeki etkilerine yer verilmiş ve tanıklık meselesi üzerinden izleyiciye yüklenen sorumluluk alanına vurgu yapılmaktadır.

Konu, *Altın Eldiven* ve Akın sineması dışında, Alman sanatında şiddet tasvirlerinin ortaya çıktığı Rönesans'ın kimi örnekleri ve Dünya Savaşları sürecinde Almanya'da görülen dışavurumcu sanat akımları ile sınırlandırılmıştır. Bu karşılaştırmalı incelemede şiddetin temsili, figürlerde grotesk anlatılar, Akın sinemasında *öteki* kavramı, savaş sonrası sosyal sorunlar yaşayan asker betimlemeleri, yeraltı ve tavan arası mekânlara sıkışmış insanlar, güvensiz mekânlar, nesneleşmiş kadınlar, kadın cinayetleri ve suça seyirci olma konuları, film ve akım arasındaki benzerliği kuvvetlendirmek üzere ayrı olarak ele alınmıştır. Özellikle verist kanadın önemli isimlerinden George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Karl Hubbuch gibi isimlerle birlikte Ernst Ludwig Kirchner, Hans Bellmer, Marcel Duchamp gibi önemli isimlere de filmin kimi sahnelerinin çözümlenmesinde yer verilmiştir.

### **Altın Eldiven Filmine Dair**

Hamburglu yazar Heinz Stunk'un aynı adlı kitabından sinemaya uyarlanan, vizyona girdiği günden bu yana beraberinde pek çok tartışmayı da getiren film, dozu yüksek şiddet sahneleri nedeniyle bir kısım izleyicinin, gösterimde salonu terk etmesine neden olur (Anonim, 2019). Sinema eleştirmenlerinden Alin Taşçıyan (2019), *Altın Eldiven*'i herhangi bir korku filminden çok daha fazla rahatsız edici bulurken; Cüneyt Cebenoyan (2019), filmin aşırı kanlı olduğu eleştirilerine katılmayarak, insanları gerçek dünyada olan bitene bakmaya zorladığına işaret etmiştir.

<sup>2</sup> Özgün kullanımı *neue sachlichkeit* olan terimin farklı çevirileri mevcuttur. Siegfried Kracauer ve Thomas Elsaesser terimi *new objectivity* olarak İngilizceleştirmiştir. Kracauer'ı Türkçeye kazandıran Ertan Yılmaz terimi *yeni nesnellilik* ile; Helmut Lethen'i Türkçeleştiren Tuncay Birkan ise terimi *yeni nesnellik* ile karşılar (Michalski'den akt. Koyuncu, 2020).

<sup>3</sup> Verizm: Doğruculuk. Köken olarak Latincedeki *verustan* gelir, doğru anlamındadır. Doğruculuğu savunanlar yeni nesnellığe dış vurumculuk veya Dada aracılığıyla gelmişlerdir. Sanatçıların toplum yaşamına dair eleştirileri, bunun sonucunda ortaya çıkan temsili formların yoğunlaşması, karikatüre yönelik bir eğilimin açığa çıkması, verist çalışmaların temel özelliğidir (Gökova, 2015).

Film, 1970'li yıllarda birkaç kadını öldüren seri katil Frizt Honka'nın cinayetlerine başladığı gündən, yakayı bir tesadüf sonucu ele vermesine kadar geçen süreyi hikâyeleştirmektedir: *Psikopat Honka, zamanının büyük bölümünü Hamburg'un eğlence mekânlarının yer aldığı Reeperbahn'de bulunan Altın Eldiven barında geçirir. Alkolden aldığı cesaretle çirkin, çaresiz, sefil ve yaşlı fahişelere içki ısmarlayıp, sonra yaşadığı tavan arasına götürür. Onlara cinsel zorbalıklar yapıp ardından da vahşice katleder. Kadınların cesetlerini parçalara ayıran Honka, onları evinin tavan arasında saklar. Evinde yayılan leş kokularından sürekli Yunan komşularını sorumlu tutar. Çünkü Honka'ya göre onlar, ağır kokulu, iğrenç yemekler yapan göçmenlerdir. Evine aldığı yaşlı fahişe Gerda'yı öldürmez ve ona daha uzun katlanır. Çünkü Gerda, Honka'ya yemek yapar ve Gerda'nın genç kızını kendisiyle tanıştırmayı ve sevişmelerini sağlaması konusunda anlaşmalarıdır. Gerda, kalacak daha iyi bir yeri olmadığından, Honka'nın eziyetlerine, evindeki leş kokusuna, kızına dair yürütülen aymaz pazarlığa ses çıkarmaz. Honka iktidarsızdır. Yaşlı kadınlarla başarısız ilişki deneyimleri yaşıyor olmasına karşın hayallerinde hep genç ve güzel bir kadının arzusu vardır. Geçirdiği bir trafik kazasının ardından alkolü bırakıp, kendine çeki düzen vermek ister. Kısmen bu konuda başarılı da olur. Ama uzun sürmez; sarhoş olup çalıştığı yerdeki kadın temizlik görevlisine tecavüze yeltenir ve sonra yine kendi karanlık kokuşmuş kuyusuna gömülür. Zamanla evindeki cesetler kurtlanmaya başlar. Bir akşam, alt komşularının akşam yemeği masasına tavadaki çatlaklardan kurtçuklar düşer. İlginç bir şekilde kimse bu durumu dert etmez. Umursamazlık hat safhadadır. Ne yemeklerine düşen kurtlar ne de evinde boğazlanan kadınların imdat çığlıkları binada kimsenin umurunda değildir. Ta ki kaldıkları binada çıkan bir yangına kadar: İtfaiye erlerinin binaya girmesiyle çürümüş ceset kalıntılarına ulaşılır ve yakalanan Honka polis nezaretinde olay mahallinden ayrılırken film sonlanır.*

### **Fatih Akın'ın *Altın Eldiven'e* Götüren Yolculuğu ve Akın Sinemasında Öteki Kavramı**

Fatih Akın (2013) Almanya'da doğmuş, Türk kökenli göçmen bir ailenin çocuğudur. Nispeten iyi bir çocukluk dönemi geçirse de, Almanya'da göçmenlere uygulanan ötekileştirmelerin, 90'larda Türklere karşı sergilenen Alman faşizminin ve Türk çetelerinin gölgesinde büyüdüğünü kendi kitabında dile getirir. Gördüğü eşitsizlikleri ve mağduriyetleri sinemasına taşıyıp politik ve ahlaki bir eleştiri dili geliştiren Akın, bunu sosyal hayatla iletişim bağları örselenmiş kahramanlar üzerinden yapar. Onun sinemasında belli bir ulusun ya da grubun azınlık sorunlarını değil, çoğunluğun içinde eritilmiş; yok sayılmış kimliklerin, görmezden gelinenlerin ve sistem dışına itilmişlerin ortak problemleri görülür. Sineması, aidiyet sorunları yaşayanların, kendini ifade etme konusunda dil problemlerine sahip bireylerin, çağa ve teknolojiye ayak uyduramamışların, ortak mirastan kendi payını alamamışların, güvencesiz ve eğretilerin, kısacası ötekinin görünme alanıdır.

Akın'ın sinemasında ötekiler, genellikle Almanya'nın göçmen aileleri (özellikle Türkler) iken, *Altın Eldiven*'de Almanya'nın öz evlatları üzerinden bir öteki temsili yapılır. Ötekiler, Nazi Almanya'sı sonrası yaşanan sosyal, psikolojik ve ekonomik olumsuzluklar nedeniyle periferiye, yeraltına, tavan arasına itilmiş yoksullar, sakat ve yalnız Alman askerler, onların anneleri, dul eşleri ve çocuklarıdır.

Öteki kavramının derinleşmesi Almanya'da II. Dünya Savaşı'na ve sonrasına dayanır. Savaşın ardından Almanya, hem göç veren hem de göçmen alan bir ülke konumundadır. İki Almanya birleşmeden önce Batı Almanya'da yaşayan göçmen sayısı yaklaşık sekiz milyondur. Almanya'da yeni ve sürekliliği olan *göçmen sineması* olgusu da 1960'lı yıllarda, Türkiye'den Batı Almanya'ya çalışmaya giden kuşağın çocukları tarafından başlatılmış ve ilk örnekleri 1990'ların ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Bu ilginin oluşmasında şüphesiz Fatih



Akın'ın katkısı büyüktür. Kendilerini iki kültür içinde yetişmiş, yeni Almanlar olarak niteleyen Akın, filmlerinin Alman sinemasında var olan göç kavramının kişiselleşmesine katkı sağladığını öne sürmüştür (Ulusay, 2008, ss. 174-195). Filmlerinde öne çıkan göçmenlik olgusunun yanında, köksüzlük, kültür çatışması, iki dünya arasında ya da ikisini de birden yaşamaya çalışma mücadelesi görülür (Kılınç, 2011, s. 159). "Akın, ne tam anlamıyla orali, ne de tam anlamıyla buralıdır. Akın'ın durduğu yer daha çok çoğunlukla orali, bazen de buralı olma halidir" (Aytekin, 2020, s. 248).

### **Akın Sinemasında Şiddet**

Suç ve failerin hikâyesi Akın sinemasının da karakteristik unsurlarından biridir. Emin Paftalı (2006) bu konuda yaptığı bir araştırmada, yönetmenin *Kısa ve Acısız, Temmuzda, Duvara Karşı, Yaşamın Kıyısında, Soul Kitchen* filmlerinde mala zarar verme, yaralama, cinayet, hırsızlık, dolandırıcılık, tehdit, ruhsatsız silah bulundurma ve taşıma, suç eşyasını satın alma, resmi belgede sahtecilik, uyuşturucu kullanma, yasadışı silah ve uyuşturucu ticareti suçlarının, toplamda yetmiş bir defa işlendiğini saptamıştır (s. 238).

Akın'ın kendi ifadesiyle, *Altın Eldiven* bir şiddet hikâyesidir: Şiddeti gösterme şekli yüzünden insanların rahatsız olmasını anlamadığını söyleyen sanatçı, medyada, televizyonlarda ve gerçek hayatta daha yoğun bir şiddetle karşı karşıya olduğunu vurgular. Sanatçının bu noktada altını çizdiği hususlardan birisi de, bu tür eserlere karşı sergilenen tutumun altında politik bir kurnazlıkla hafıza kültürünü yok etme çabasının yatmasıdır. *Geçmişimizden çok önemli dersler çıkardık; bir daha asla o günleri yaşamayacağız* klişesi, dışarıyı etkilemek için üretilmiş bir kandırmacıdır; emek sınıfı ve göçmenler açısından sorunlar hala devam etmektedir. Yine sanatçıya göre film, bir bağımlılık meselesini ele alır ve mevcut bir patolojiye işaret eder. Ona göre problemleri olan insanların alkol ve uyuşturucu kullanması, sorunlarını baskılamanın, belleği sıfırlamanın, bastırılmış duygu ve düşünceleri dışa vurmanın bir yoludur ve olası her duruma zemin hazırlayabilir (Pape, 2020).

*Altın Eldiven*, her ne kadar içinde korku sinemasına dair öğeler barındırıyor olsa da, bu türü seven izleyici grubunun şiddet duygularını körüklemenin ötesinde birtakım gerçeklere de kapı aralamaktadır. Derin bir geçmişten beslenen filmin doğru okunabilmesi için sıradan bir sinema izleyicisinden çok daha fazlasına gereksinim duyulduğu ortadadır. Burke'ün (2003) "Bir imgeyle karşı karşıya geldiğimizde tarih ile karşı karşıya geliriz" (s. 13) sözünü anımsatan katmanlı içeriğiyle, *Altın Eldiven* bu zamana kadar yapılmış en sıra dışı Nazi eleştirilerinden de birisidir. Nazilerin Alman toplumunda yarattığı sosyal ve ekonomik tükenmişlik, hayal kırıklıkları, göçmen sorunları ve benzer pek çok mesele, psikopat Honka'nın hikâyesinin arka planından görünmektedir. Hitler'in sanat alanında ve *Altın Eldiven* özelinde cazibesini koruması oldukça önemlidir çünkü Groys'un (2014) da dediği gibi; Hitler, modern sanatı öylesine lanetlemiştir ki, günümüz sanatçıları onu tarihin kaybeden figürü olarak kullanmayı ve yenilgisini kutlamayı hep tercih etmek istemişlerdir (s. 142).

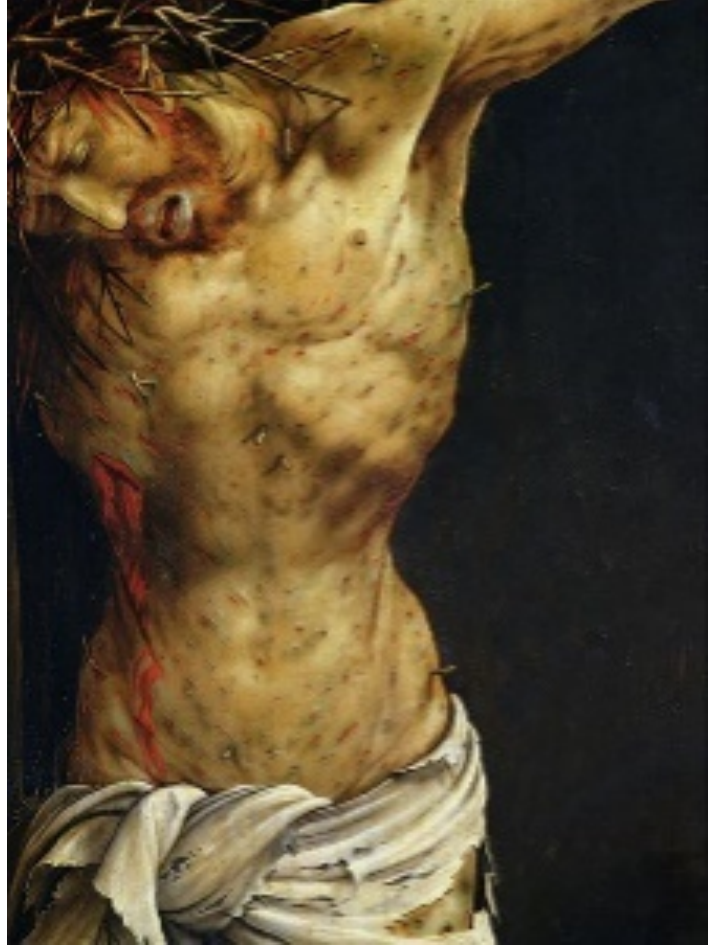
### **Altın Eldiven Filminin Alman Resim Sanatıyla İlişkisi**

Heinrich Wölfflin (1990) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda üslup, teknik, felsefi açılardan, genel olarak Avrupa'da İtalyan ve Alman tasarımı denen iki belirgin yoldan bahseder (s. 277). Kaynağını Katolik Kiliseden alan İtalyan Rönesans'ı estetize edilmiş İsa tasvirleri yaratırken; Almanlar, Luther doktrinleri ve Evanjelik hareketin etkisiyle, İsa'nın ölü bedeninin ürkütücü görüntüsünü betimlemişlerdir. Ölüm ve ölümün beden üzerindeki etkisi, Alman sanatçıları heyecanlandırmıştır. Grünewald'ın 1515 tarihli Isenheim Sunağı üzerindeki *Çarmıha Gerilmiş İsa'sı* (Görsel 1) ve başka bir Alman ressam Holbein'in 1520'de yaptığı *Mezarda Ölü İsa'nın Bedeni* isimli eseri (Görsel 2) bu dönemin önemli örnekleri arasında

yer alır. İsa'nın ellerinde ve ayaklarındaki ölüm morlukları, derisi çekilmiş bedeni, yarı aralık gözleri ve ağzı, izleyici açısından hiç de uzun uzun bakılabilecek türden değildir. Bu rahatsız edici imgelerle birlikte Alman sanatında şiddetin görselleştirilme serüveni de başlamıştır.

Sonrasında, Fransız İhtilali ve romantizmin etkileri ve Nazi ideasının büyümesi Almanya'da nispeten milliyetçi bir romantizmi doğurmuştur (Claudon, 1988, s. 33). I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıntılardan beslenen ekspresyonizm, Alman sanatında şiddet ve sanat arasındaki ilişkinin güçlenmesine fırsat vermiştir. Sanatçıların yaşadıkları derin bunalımlar, ölüm, savaş, yoksulluk, kötümserlik, ütopya, iç dünyaya kaçış dışı vurumculuğun ana temasını oluşturmuştur. 1914 Savaşı sonunda, fazlaca romantik bulunan dışavurumculuğun coşkulu ve düşsel anlatımının etkisi azalır ve yerini Dada, yeni nesnellik, kübizm gibi akımlara bırakmıştır (Batur, 1997, s. 256).

1920'lerin başında ortaya çıkan *yeni nesnellik*, Mannheim Devlet Sanat Müzesi Müdürü Gustav Friedrich Hartlaub tarafından savaş sonunda açılan büyük bir serginin kataloğunda, klasik geleneğe dönüşü benimseyen Weimar dönemi Alman sanatçılarını tarif etmek için kullanılmıştır. Akım, ekspresyonizmin



Görsel 1. Matthias Grünewald, *Çarmıhta İsa* (detay), 1515, ahşap üz. yağlı boya, 269x307 cm (Yoder, 2018)



Görsel 2. Hans Holbein, *Mezarda Ölü İsa'nın Bedeni* (detay), 1522, ahşap üz. tempera, 30.5x200 cm (Holbein, 1522)

ağdalı duygusallığının yarattığı gerçek dışılığa karşın, nesnenin abartısız gerçekliğini öne çıkarmayı savunmuştur. Bu yeni tarz, Almanya’da oldukça geniş bir sanat grubu tarafından benimsenir. Hartlaub, akımın içindeki sanatçıları doğrucular (verist) ve klasikçiler olarak ikiye ayırır (Erden, 2016, s. 247). Aralarında muhafazakâr ve sağ görüşlü sanatçıların da bulunduğu gruplar natürmortlar, manzaralar, portreler yaparlarken, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Felix Nussbaum, Georg Scholz, Karl Hubbuch gibi sol sanatçıların başını çektiği veristler, *Altın Eldiven* filminin de ana meselesi olan, savaş sonrası evsiz insanları, sakatları, savaş mağdurlarını, açlığı, yozlaşmayı, yeraltı mekânlarını, pis ve kokuşmuş sokakları resimlemişlerdir (Gökova, 2015, s. 36).

Bu sanatçıların pek çoğu Hitler’in milli sanat ideali sonunda yasaklanmış; askere gönderilmiş; sürgün edilmiş; akademideki görevlerinden uzaklaştırılmış; eserleri kent meydanlarında yakılmıştır (Haupt, 2007, s. 54).

### ***Altın Eldiven* ve Yeni Nesnellik’de Grotesk İmajlar**

Sanatta figürlerin biçimlerinin bilinçli olarak çirkinleştirilmesi, deforme edilmesi sosyal ya da psikolojik bir eleştiri yaratmanın dışında, bir imgesel kurgu oluşturmak için de tercih edilebilir. Honka’nın gerçek hayattaki görüntülerinden ilhamla Jonas Dassler’in makyajla canlandığı Honka, karikatürize bir tiptir: Yüzünden fırlayan patates burnu, burnunun üzerindeki yumruları; şaşlı gözleri, kalın camlı gözlüğü; sırtındaki kamburu ile fazlasıyla deforme ve grotesktir (Görsel 3). Filmin diğer kahramanlarının yaratılmasında da benzer bir tavır görülür.



Görsel 3. Filmdeki karakterler: Honka, asker ve Gerda, (*Altın Eldiven*, 2019)

Grotesk tasvirlerin Alman resim tarihinde çokça örneğini görebiliriz. Grünewald’ın hemen pek çok resminde karşımıza çıkan bu karikatürize imgeler (Görsel 4), sonraları Alman dışavurumcu resim anlatısının da esin kaynağı olmuştur. Özellikle verist ressamlar grotesk portrelerinde, umursamaz zenginleri, umutsuz yoksulları, sakatları, dilencileri, fahişeleri abartılı bir üslupla karikatürize etmişlerdir. Grosz, Dix gibi ressamlar, resimlerinde Alman burjuvasını semirmiş şişko bir domuz gibi betimlerken, sınıf dalkavukluğu yapmayıp, alt kültürün temsilcilerini de cahillikleri, tepkisizlikleri ve sığıllıklarıyla, birer bön olarak imgeleştirmişlerdir (Görsel 5). Filmde gördüğümüz karakterlerin de yorgunlukları, cahillikleri, alkole olan bağımlılıkları yüzlerine yerleştirilen abartılı ifadelerle güçlendirilir.





**Görsel 4.**  
Matthias Grünewald,  
*Çarmihını Taşıyan İsa (detay)*,  
1523, ahşap üz. yağlıboya,  
193x151 cm,  
(Grünewald, 1523)

**Görsel 5.**  
Albert Birkle, *Kürk Şapkalı  
Adam*, 1923, tuval üz.  
yağlıboya, 47.5 x 32.5 cm  
(Birkle, 1923)

### Mağdur Asker Temsilleri

Filmin genelinde barda otururken gördüğümüz korkutucu ve mutsuz eski Nazi askeri, savaşta işitme duyusunu ve bir gözünü kaybetmiştir. Bara gelen Alman gencin üzerine işediği sahne, iktidar alanının vurgusu açısından oldukça ilkel bir simgesellik taşır. Verist ressamların da ilgi odağı olmuş konuların başında askerler gelir çünkü askerler savaşın hem mağduru hem failidir. Verist sanatçıların önemli iki temsilcisi Dix ve Grosz'un travmatik askerlik deneyimleri de bu resimlerindeki asker imgelerinin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Dix'in 1920 tarihli *%45 İstihdam edilebilir!* isimli eseri, savaş sonunda sakat kalan askerlerin, belli bir oranda bedensel bütünlükleri bozulmamış ise yardım alamayacağına ve çalışabileceğine vurgu yapan bürokratik bir eleştiri yapmaktadır (Görsel 6).

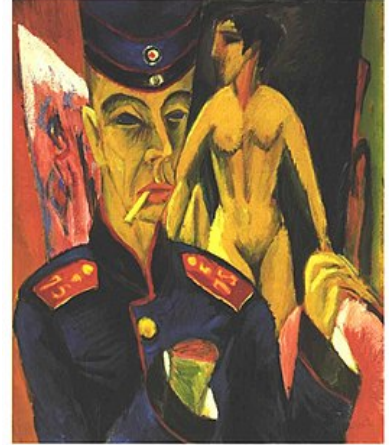


**Görsel 6.**  
Otto Dix, *%45 İstihdam  
edilebilir!*, 1920, tuval üz.  
yağlıboya (Dix, 1920)



Otto Dix'in, 1927 tarihli *Büyük Şehir Üçlüsü* isimli triptik kompozisyonu dönemi şekillendiren en ikonik ve anıtsal çalışmadır (Görsel 30). Resim, 20'li yılların Almanya'sında bir yanda savaşta uzuvları kaybetmiş erkek askerlerin çaresizliğini, diğer yanda bedenlerini eğlence nesnesi olarak pazarlayan kadın fahişeleri ve burjuvazinin yozlaşmış temsilini sunmaktadır.

Alman sanatında Dix ve Grosz'un dışında, Beuys ve Kirchner de gibi askerlik deneyimi yaşamış ve sanatçı kimliklerinin de oluşmasında bunun etkilerini yansıtmışlardır. Hatta Kirchner yaşadığı ağır travmaları atlatamayarak intihar etmiştir. Sanatçının *Bir Asker Olarak Otoportre* (1915) isimli tablosundaki donuk betimleme, Akın'ın filmindeki asker ile çağrışımlıdır. Kirchner'in otoportresinde bir eli bileğinden kesik, diğeri iş göremez derecede hasarlı kendi imgesine tanık oluruz. Akın'ın karakteri ile (Görsel 7) Kirchner'in otoportresinin üzerlerinde (Görsel 8), savaş dönemine ait bir üniforma/palto görürüz. Bütünleştikleri sigaraları, ifadesini yitirmiş donuk yüzleri, sarkık ağızları ve umursamazlıkları her ikisini de tekinsiz ve korkutucu kılar. Kirchner'in arkasında yer alan solgun ve hastalıklı kadın imgesi, özellikle kahramanımızın arkasına barın fahişelerini aldığı filmin bir sahnesi ile şaşırtıcı derecede benzerdir. Her iki karede de merkezde yer alan askerlerin arkalarında kadın karakterler görürüz. Kadın temsillere kahramanın bu sırt dönüşü, yitik bir erkeklik, deforme olmuş bir cinselliğin yansıması olarak yorumlanabilir. Figürlerin sağ omuzları üzerinde görünen duvar panoları bile neredeyse aynı yerde yer alıp, mekânın derinliğine katkı sağlamaktadır.



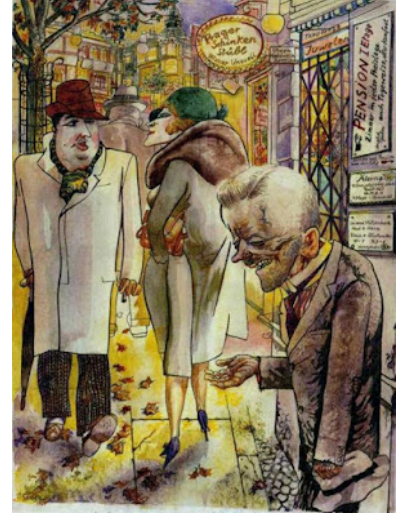
Görsel 7. Dirk Böhling tarafından canlandırılan eski Alman askeri (filmden detay) (Altın Eldiven, 2019)

Görsel 8. Kirchner, *Asker Olarak Otoportre*, 1915, tuval üz. yağlıboya 69×61 cm (Kirchner, 1915)

Savaş ile sanat arasındaki iş bölümünün oldukça açık ve net olduğunu dile getiren Groys (2014), savaşçı ve sanatçıyı karşılıklı olarak birbirine bağımlı bulur. Ona göre sanatçının sanatsal bir konu olarak savaşçıya, savaşçının da sanatçıya ihtiyacı vardır. Sanatçının bellek yaratmadaki katkısı olmasa, geçmişte yaşanmış savaşlar anlamsızlaşmaktadır (s. 123). Filmde ve ele aldığımız resimlerdeki asker imgeleri bir karşı tarih oluşturma konusunda anti militarist bir yaklaşımı ve savaşın olumsuzluklarını ortaya koyan bir içeriği desteklemektedir. İzleyicinin gördüğü kahraman bir asker imgesi değildir; savaş sonunda yalnızlaşmış ve deforme olmuş bir yıkık erkek imgesidir.

### Tekinsiz Mekânlar ve Fahişeler

Yeni nesnellik içerisinde figürün mekânla kurduğu ilişki de son derece önemlidir. Mekân, figürün psikolojik ve fiziksel görüntüsü ile uyum içerisinde. Yeraltındaki ya da tavan arasındaki kirli, nemli, küflü dağınık odalar, tedirgin edici arka sokaklar ve oralandaki ucube



**Görsel 9.** R. Gessner, *Thyssenhütte'deki Karıştırma Tesisi*, yağlıboya, 80.5x60.5 cm (Gessner, 1919)

**Görsel 10.** O. Dix, *Prague Sokağı*, 1920, tuvale kolaj ve yağlıboya, 101x81 cm (Murray, 2022)

**Görsel 11.** G. Grosz, *Berlin Sokak Sahnesi*, 1931 tuval üz. yağlıboya, 81.3 x 60 cm (Grosz, 1931)

eğlence merkezleri, genelevler, sürekli kapalı pencereler, karakterlerin içindeki yılgınlığa ve karanlığa karşılık gelir. Mekân ve figür birbirlerini tamamlar ve etkiler. Bu mekân anlatılarını Richard Gessner'in post apokaliptik şehirlerinde (Görsel 9) ve karanlık sokak tasvirlerinde, Otto Dix'in Yahudi nefretinin kol gezdiği, sakat askerlerin, dilencilerin, sokak fahişelerinin, asık yüzlü insanların, umursamaz tumbul zenginlerin olduğu kent sokaklarında (Örnek; *Prag Sokağı*) ve gece kulübü imgelerinde (Görsel 10), Grosz'un *Berlin Sokak Sahnesi* isimli eserinde (Görsel 11) görürüz. Gökova'nın (2015) da dediği gibi, yeni nesnelciler, modernizmin ürünü olan kenti daha çok toplumsal düzenin bozulmasının bir sahnesi olarak tasvir etmişlerdir (s. 44). Kişisel alan tasvirleri, sanatçıyı ve karakterleri psikolojik açıdan yorumlayabilmemiz için bizlere önemli ipuçları verir. Örneğin Burke (2003), Jan Steen'in *Düzensiz Ev* (1660) isimli tablosunun, yere saçılmış kağıtları, şapkası, deniz kabukları ile düzenle erdem ve düzensizlikle günah arasındaki bağlantıları görebilmemiz için açık mesajlar taşıdığını belirtmektedir (s. 101).

Verist ressamaların da ilgi duydukları ilginç mekânlar vardır. Bunlardan birisi tavan arası odalarıdır (Gökova, 2015, s. 40). Tavan arası odalar, odaya saçılmış eşyalar ve onların çatıdan dışarı açılan pencereleri, insan yaşamının daraltılmış doğasına metaforik



**Görsel 12.** Max Beckmann, *Gece*, 1919, tuval üz. yağlıboya, 133x153 cm (Beckmann, 1919)

**Görsel 13.** Filmden detay (Altın Eldiven, 2019)



göndermeler yapmaya elverişli bir araçtır. Max Beckmann'ın yeni nesnellik döneminin henüz başında iken yaptığı *Gece* isimli eseri, savaşın yarattığı hukuksuzluğu ve sivil hayatın tekinsizliğini bir evin tavan arası odasında gösterir bize (Görsel 12). Zorba bir grup tarafından ele geçirilmiş tavan arasında bariz bir işkence sahnesi vardır. Evin erkeği boynundan asılırken, evin kadınına da cinsel taciz yapılmaktadır. Evin küçük kızı ve yaşlı bireyleri, zorbalara durmaları için yalvarıp, dua etmektedir (Thompson, 2014, s. 153). Tablo, Honka'nın tavan arasında kadınlara işkence yapıp katlettiği sahneler ile büyük benzerlikler gösterir: Kalabalık ve sıkışık mekân anlayışları, mağdurun kulakları tırmalayan çığlıkları, abartılı ve gerilimli vücutlar neredeyse aynıdır. Özellikle Honka'nın bir kurbanını boynundan yakalayıp boğmaya çalıştığı bir sahnede, *Gece* (1919) tablosunda boğulan erkekle, tecavüze uğrayan kadın kurbanları aynı andan görür gibi oluruz (Görsel 13).

Küçük İskender (1996), cinsel kimlik ve kent üzerine yazdığı bir yazısında, açık ve kapalı mekânlarıyla şehirleri, fuhuş sektörü açısından, göçebe ruhun fahişeliğe dönüşümünde önemli olduğu kadar tehlikeli de bulan, *buluşma* sağlayıcısı olarak tanımlar (s. 211). Filmde gördüğümüz tüm mekânlar bu manada tekinsiz ve gerilimi yüksek buluşmalara imkân verir. Bar, düşkün kadın ve erkeklerin pazarlık mekânıdır (Görsel 14). Tavan arası, Honka ve kurbanlarının buluştuğu yerdir. Honka'nın kısa süreli gece nöbeti tuttuğu iş yerinde bile gizli saklı kadın ve erkek buluşmaları görürüz. Tüm buluşmalarda bariz bir cinsel beklenti



**Görsel 14.**  
Honka ve Gerda, filminden detay (Altın Eldiven, 2019)

**Görsel 15.**  
George Grosz, *Gün Doğmadan Önce*, 1922, litografi, 35.5x25.5cm (Grosz, 1922)

**Görsel 16.**  
Karl Hubbuch, *Nişan Yakın*, 1935, tuval üz. yağlıboya (Hubbuch, 1935)



hâkimdir. Bu güvensiz mekânlardaki buluşma imgesinin rahatsız edici yansıması izleyiciye de olası bir kötülüğün ipuçlarını verir (Görsel 15-16).

I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın yenilip ekonomisinin hasar görmesinin ardından yaşam koşulları zorlaşır. Bu durum, Almanya'da iki yapının ortaya çıkmasına neden olur: Nazizm ve Kabare. Kabareler alkol, uyuşturucu ve rastgele cinsel ilişkinin oldukça olağan olduğu buluşma mekânlarıdır. Otto Dix'in 1921 tarihli *Salon* resminde bu eğlence mekânlarından birinde sektörünün kadın emekçilerini masada beklerken görülmektedir (Görsel 17). Tabloda grotesk bir ifadeye sahip olan öndeğiler grubun en yaşlı ve kıdemli üyeleri gibi görünürken, arkadakiler nispeten daha genç ve yeni üyelerdir. Bunlar savaşta erkeklerini kaybetmiş yoksul ve dul kadınlar olabilir. Altın Eldiven barında bekleyen fahişeler de, bezgin, yorgun ve biçarelerdir (Görsel 18). Gidecek ve yapacak daha iyi bir seçenekleri olmadıklarından, zamanlarını barda geçirirler. Öylece oturup birilerinin kendilerine içki ısmarlamasını ve alıp götürmesini beklerler. Makûs talihlerini değiştirmek için masalarını arada sırada kilise adına bir rahibe ziyaret eder. Gerda'da Honka'nın kurbanı olmaktan bu sayede kurtulur.



Görsel 17. Otto Dix, *Salon I*, 1921, tuval üz. yağlıboya (Dix, 1921)



Görsel 18. Filmden detay (Altın Eldiven, 2019)



Görsel 19. Karl Hubbuch, *İki Model*, 1930, suluboya, 68 x 59.5 cm (Hubbuch, 1930)



Görsel 20. Filmden detay (Altın Eldiven, 2019)



Filmin bir sahnesinde barda dokunaklı bir müzik çalar. Müzik, bardaki tüm müdavimleri (Honka hariç) duygulandırır. Bazıları ağlamaya başlar. Bu esnada iki kadın birbirlerine sarılırlar. İyi bir sosyal gözlemci olan verist ressam Hubbuch'un bilhassa kadın kimliği üzerinden toplum eleştirisi yaptığı çalışmalarının birinde bu sahneyi anımsatır bir anlatı bulunmaktadır. Hubbuch'un resminde de iki çıplak kadın birbirini kucaklar. Her iki imajda da bir kadın ayakta durmakta zorlanmaktadır. Diğer kadın ise denge sağlayıcı bir rol üstlenir. Biri olmasa öteki düşecek gibidir. Kışkırtıcı bir cinsellik mesajı vermeyen bu imgelerde, kadınların içinde buldukları çaresizlik ve teskin etme çabası çok daha belirgindir (Görsel 19-20).

### Şehvet Cinayetleri Anlatıları

I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda kadın cinayetlerinin artmasıyla birlikte, Weimar Cumhuriyeti'nin sanat galerilerinde ve bazı yayın organlarında, katledilen çıplak kadınların haberleri ve çizimleri yapılmaya başlanmıştır. Bu tür görsel eserlere verilen *lustmord* (şehvet cinayeti) adı verilir. Kriminoloji ve psikolojiden türetilen bu sözcük, *kadınların erkekler tarafından şehvetle öldürülmesi* manasındadır (Bender, 2010). Savaş sonunda erkek nüfusundan daha fazla olan kadınların metropol merkezlerinde yaşama tutunma çabaları, beraberinde onlara olan dikkatin artmasına da neden olmuştur. Bunun yanında gazetelerin, kadın cinayetlerini fotoğraflarla sayfalarına taşıması da sanatçıları etkilemiştir. Özellikle sol aydınlar tarafından oldukça ilgi çekici bulunan bu tür, Grosz ve Dix gibi sanatçılar tarafından sıklıkla yorumlanmıştır (Görsel 21-23). Şehvet cinayetlerinin suçtan kültüre dönüşümü, sadece sansasyonel gazete haberlerinin hadiseyi köpürtmesinden ibaret değildir elbette. Hâlihazırda Grünewald ve Holbein'le imgeleşmeye başlayan Alman sanatındaki, ölümün renkli ve gerçekçi anlatımı, güçlü bir tarihsel ilgi yaratmaktadır. Bu renkli korku ve ölüm imgeleri gelecekte sinemada ortaya çıkacak olan korku sinemasının bir alt türü olan *slasher* ekolünün de esini olacaktır.

*Altın Eldiven* de şehvet cinayetleri türünün en özel filmleri arasındadır. Filmin içindeki cinayet sahneleri verist sanatçıların bu konudaki çizim ve resimlerine çok yakın benzerlikler gösterir. Tecavüz edildikten sonra karınları deşilmiş kadınlar,



Görsel 21. Otto Dix. *Lustmord*, 1922, gravür, 28 x 34.8 cm (Dix, 1922)

Görsel 22. George Grosz. *Kadın Katili John*, 1918 yağlıboya, 81 x 86.5 cm (Grosz, 1918)

Görsel 23. Karl Hubbuch, *Şehvet Cinayeti*, 1930, yağlıboya (Bender, 2010)

katledildikten sonra kuytu köşelere atılmış kadın cesetlerinin tasvirleri, Akın'ın filmindeki kimi sahnelere benzemektedir.

### Suç İzlemek

Gerek Akın'ın filminde gerekse veristlerin resimlerindeki benzer kaygılardan birisi de bu türün kentsel yaşamın röntgenci doğasına uygun olarak izleyiciyi bir kenardan olaya seyirci kılması ve suça ortak etmeye çalışmasıdır. Bu alanın, izleyiciye, Duchamp'ın *Étant donnés* (1946-66) adlı çalışmasında da açıldığı görülür (Görsel 24). Yapıt, eski ahşap bir kapının üzerinde göz seviyesinde açılmış yan yana iki delikten bakıldığında görülebilecek şekilde kurgulanmıştır. Delikten bakıldığında yıkık bir duvarın silüetinin arkasındaki açık alanda çayırlar üzerinde yatan, bacaklarını iki yana ayırmış bir kadın bedeni görülür. Cinsel organı sanki bıçakla yarılmış gibidir. Çalışma, izleyicide bir suç kuşkusuna, dikizlemenin ahlaksızlığına, hatta nekrofiliye dair sorgulamalar yaşatır (Thompson, 2014, ss. 308-311). Benzer şekilde *Altın Eldiven*'in açılış sahnesinde, Honka'nın kurbanını kesmesi izleyiciye bir kapı gerisinden gösterilmektedir. İzleyici ile olayın mekânı arasında bir duvar vardır. Sahneye duvar gerisinden bakan izleyen, cinayetin gizli bir tanığı gibidir (Görsel 25).



Görsel 24. Duchamp, *Étant donnés*, 1946-66, yerleştirme (Duchamp, 1946)

Görsel 25. Filmden detay (*Altın Eldiven*, 2019)

Bir kenardan olan biteni sessizce izlemek ve ortaya çıkan vahşetten, kötülükten ve bozulmadan rahatsız olmayıp umursamaz bir tavır takınmak filmin içinde sıkça hissettir kendisini. Cinayete kurban giden fahişelerin yokluğunu umursamayan mahalle ve bar sakinleri; yolda düşen arkadaşlarını oracıkta bırakıp giden kadınlar; Honka'nın tavan arasında imdat çığlıkları atan kurbanları duymak istemeyen komşular; evdeki ceset parçalarını bulmasına karşın bu duruma kayıtsız kalan Gerda; barın pisliğine aldırış etmeyen müşteriler; binadaki ceset kokusuna ve tavandan düşen kurtçuklara ses etmeyen tüm insanlar derin bir umursamazlık içindedir. Cesaretleri kaybolmuş bu korkak insanların umursamazlık hali, verist resimde de son derece hakimdir: Sokak ortasındaki dilencilerin, sakat askerlerin ve cesetlerin varlığına aldırış etmeden yürüyen ve seks pazarlığı yapan Almanlar sıkça imgenir. Resimlerdeki ve filmdeki bu rahatsız edici sahneler toplumun geri kalanını tanıklığa ve sorumluluğa davet eder. Genç Alman yazarlardan Judith Hermann, travmatik olaylarda fail ve mağdur kadar tanıkların da travmanın sorumluluğunda önemli bir rolü olduğuna vurgu yapar (Hermann, 2011 s. 2). *Altın Eldiven*'in yoğun sahnelerinde ve verist ressamların bu sosyal betimlemelerinde tanıklığa zorlanan izleyiciler, umursamazlıklarının içinden sıyrılmaya, her şeyi dışarıdan dikizlemenin dışında, insani bir sorumluluğa ve çözüme davet edilmeye çalışırlar.

### Arzu Nesnesine Dönüşen Kadın

Honka'nın yaşadığı izbe tavan arasındaki sıkış tıksık eşyalar, kirli yatak, fotoğraflar, mutfak eşyaları, yiyecekler, şişeler her yere yayılmış oyuncaklar özellikle Freudyen okuma yapmak isteyenleri heyecanlandıracak niteliktedir (Görsel 26). Yeni nesnelci resim, adından da anlaşıldığı üzere nesnelere dünyasına tutunur. Nesne, sanatçı için sadece bir form değil, aynı zamanda sanatçının ifade etmek istediği düşünceyi temsil etmesi açısından da simgeseldir. Bu nedenle yeni nesnelcilerde, kaktüslerin, şişelerin, enstrümanların, cerrahi gereçlerin, günlük yaşamda kullanılan sıradan pek çok nesnenin önemli bir yeri vardır (Gökova, 2015, s. 39).



Görsel 26. Filmden kesit, Honka'nın yaşadığı tavan arası ve odadaki bebekler (Altın Eldiven, 2019)

Honka'nın tavan arasında özellikle cansız temsillerin dikkat çekici bir yeri vardır. Evinin tüm duvarları pornografik görsellerle doludur. Bunun dışında bolca oyuncak bebek vardır. Evinin pek çok yerinde gördüğümüz bu dişil oyuncak bebeklerin, filmde Honka'nın yaşamı açısından net bir izahı görülmemektedir. Ama özellikle bu objeler, çocukluk ve baba travması yaşayan Alman sanatçı Hans Bellmer'i anımsatmaktadır. Bellmer, deforme yaşamları temsil etmesi sebebiyle, protezleri, kırık dökük bebek parçalarını ve oyuncakları çok kullanmıştır. Dil imgeleri olarak adlandırdığı oyuncak bebekleri kişisel bir terapi alanına hizmet etmesi için tercih etmiştir. Sanatında, derin cinsel fantezilerinin, kadınlara ve nesnelere olan arzusunun özünü aramış; peruk, bere, çorap ve ayakkabı gibi aksesuarlarla kullandığı bebekleri, sonrasında vücut parçası yığını olarak sunmuştur. Bir çocuğun içini görmek için oyuncağını kırdığı gibi, Bellmer de bir kadının içini görmek için kadın oyuncakları parçalarına ayırmıştır; tıpkı Honka gibi (Görsel 27).

Veristlerde olduğu gibi, *Altın Eldiven*'de de araçsallaştırılmış ve istismar edilmiş kadın bedenine güçlü bir vurgu yapılmıştır. Akın'ın konuyu ele alırken, kadın bedenini *et* ile ilişkilendirdiğini fark ederiz: Güzel kadın, yenilebilir taze ve lezzetli bir ettir. Çirkin yaşlı kadın ise kimsenin yemek istemeyeceği, etrafa kötü koku yayan bir leştir. Filmde, Honka'nın genç ve güzel kadını, bir şarküteri rafında



Görsel 27.

Hans Bellmer. *Bebek*, 1934. İelatin gümüş baskı (Anonim, 2022)



sallanan sosis ve sucukların arasında hayvani bir iştahla düşlediğini görürüz (Görsel 28). Aydınlık pembe tonların egemen olduğu sahnede, merkeze yerleştirilmiş genç kadının elleri sosislerin asılı olduğu demir rafa bağlanmıştır. Bununla birlikte yaşlı ve çirkin Gerda'yı da Honka'nın evinde her yere sinmiş ceset kokuları arasında, küf tonları içinde görürüz (Görsel 29). Yüzünde tüm odaya yayılan leş kokusunun yarattığı tikslenme ifadesiyle Honka'ya sorar: *Bu berbat koku da nedir?*



Görsel 28. Honka'nın hayallerini süsleyen genç kadın, filminden detay (Altın Eldiven, 2019)  
Görsel 29. Gerda, Honka'nın evinde leş kokusuna tepki verirken, filminden detay (Altın Eldiven, 2019)



Görsel 30. Otto Dix: Büyük Şehir, 1927/28, ahşap üzerine karışık teknik, 181x404 cm (Dix, 1928)

### Teknolojiye Bakış Açısından Veristler ve *Altın Eldiven*

Verist ressamına göre manevi çöküşün önemli sebeplerinden birisi teknolojidir. Teknolojiye karşı olmamakla birlikte teknolojik gelişmeler insanın ve toplumun bu karanlık dönüşümünden sorumlu tutulmuştur. Örneğin radyo, sınırların ortadan kaldırılışının teknolojik bir göstergesi olarak yeni nesnelci sanatçının ilgisini çeker ve bir takım tepkilerin kaynağı olur. Radyonun görünüşteki sınırsız olanakları ile insan varoluşunun sınırlılıkları arasındaki zıtlıklar üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu konuda Egon Friedel'in (akt. Gökova, 2005) görüşleri dikkat çekmektedir:

Film kamerası insan jestlerinin sonunu getiriyor, tıpkı sesli filmin insan sesini yok edişi gibi, aynı şey radyo için de geçerli. Fakat aynı zamanda bizi konsantre olma zorunluluğundan kurtarıyor; artık Mozart ile lahana turşusunun veya pazar vaazı ile kart oyununun keyfini aynı anda sürebiliyoruz. İnsan sesi her yerde var olma özelliğini kazandı, insan jestleri ise ebediyete ulaştı fakat ruhunu kaybetme pahasına! (s. 44)



Otto Dix'in *Büyük Şehir* (1927/28) isimli triptiğinde panonun ortasında gürültülü bir müzik ve eğlence sahnesi, bir kenarda ise sakat askerler, dilenciler vardır (Görsel 30). Resmin neredeyse bütününe yayılmış olan müzikli eğlence ortamı, dramın görünmesine bir parça engel olur. Müziğin bu dramı bastırma girişi *Altın Eldiven*'in açılış sekansında da görülür. Honka, filmin başında kurbanını testere ile parçalara ayırmaya çalışırken bir anlık tereddüt yaşar: Ayağa kalkıp kanlı elleriyle pikaptan Adamo'nun *Es Geht Eine Träne Auf Reisen* (*Bir Gözyaşı Uzaklaşır*) şarkısını açar; böylece sahnenin şiddeti azalır, gerilim yumuşar, korku yerini komediye bırakır, testerenin sesi daha da azalır. Artık, testere hareketli müziğe eşlik eden bir ritim aleti gibidir.

### Sonuç

Sanat, dönemlerin ve akımların birbirine eklemlenmesi, birbirini etkilemesiyle gelişmiş ve büyümüştür. Eskiye dair bir şeyi reddetmek bile yeni bir fikrin varoluş nedeni olarak yorumlanabilir. Bu nedenle her yeni fikir, içinde bir parça eski de bulundurur. Dolayısı ile bir sanat yapıtını incelerken, geçmiş kültürle ilişkisini sorgulamak, yapıtı anlamak açısından son derece önemlidir. Ama tarihe tanıklık etmenin ve ondan etkilenmenin yanında sanat yapıtının söyleyeceği, hikâyeye ekleyeceği başka şeyleri de vardır.

Çalışmamıza konu olan Fatih Akın'ın *Altın Eldiven* filmi de, sanat tarihinin bazı dönemleri ile benzerlikler sergilemektedir. Akın'ın filmine dair beyanlarında böyle bir etkiden söz etmemesine karşın, *Altın Eldiven*'in Alman sanatının I. ve II. Dünya Savaşları sonrasında ortaya çıkan sanat dilinin, özellikle yeni nesnelci ve verist ekolle yakınlıkları dikkat çekicidir.

Yeni nesnellik içindeki toplumcu kanadın ana meselesi, kendi maruz kaldıkları travmalarla birlikte toplumda yaşanan ahlaki, ekonomik, siyasal çöküntüleri gözler önüne sermektir. Bu nedenle, göze hoş gelen seyirlik bir sanat imgesi yaratmak yerine insan ilişkilerinde ortaya çıkan kokuşmuş, çürümüş, bozulmuş ve yozlaşmış olan durumları en tiksindirici, en huzursuz edici haliyle yapıtlarına taşırlar. Veristler, burjuva kültürünün aşırılıklarını hicvederken, alt sınıfın ezik insanlarının nobranlıklarını, cahilliklerini, vurdumduymazlıklarını, bölüklerini vurgulamaktan da geri kalmazlar.

Film ve veristlerin hedef kitlesi toplum yaşamının dibindeki kaybedenlerdir. Bunlar, yaşam tarzları, karakterleri, ortalama zekâları birbirine benzeyen Almanya'nın eğitimden, kültürden, sağlıktan, güvenlikten mahrum bırakılmış, kaba, saldırgan, ırkçı sınıfına mensup, suç potansiyeli yüksek, kandırılabilir ortalama bireyleridir. Le Bon'un (2009) tarif ettiği gibi; kolektif ruha sahip bu bireyler benzer içgüdülerle hareket ederler ve bilinçaltlarındaki duygular bir telkin tarafından harekete geçirilince akli kabiliyetlerini yitirip bilinçsiz eylemler ortaya koyabilirler (ss. 15-24). Büyük kitlenin ortak öfkesini kendi bedeninde yaşatan her birey, ufak boyutta şiddet eylemlerinden, ağır yaralanmalarla, adam öldürme ve cinayetle sonuçlanan, açık ve acımasız şiddet eylemlerine başvurabilirler. Psikiyatristler şiddetin kaynağını araştırmak istediklerinde genellikle ve ilk önce bireyin kişilik yapısına odaklanmaya başlarlar. Şiddet eyleminde bulunan bireyin toplumla, ebeveynleriyle olan ilişkisine varana dek bütün geçmişini değerlendirirler (Moses, 1996, s. 26). Gerek filmde gerekse veristlerin eserlerinde bu bireyler, mazilerinden gelen birtakım sorunlar nedeniyle sorunlu birer kişiliğe dönüşmüşlerdir. Honka'nın baba sendromu ve Nazi döneminde yaşadıkları onun sorunlarının sebeplerinden en güçlüleri olarak görülebilir. Dolayısıyla hem *Altın Eldiven*'de hem de toplumcu resmin dramatik içeriklerinde bir sınıfı

aşağılamaktan ve hedef kitleye dönüştürmekten çok daha önemli olarak, *sosyal sorumluluk* meselesi karşımıza çıkmaktadır.

Kötülüğün sanata konu edilme meselesi toplum tarafından tartışılan bir durum olsa da, bir sanat eserinin kötüden yola çıkarak iyinin anlaşılmasına dair kaygı yaratması, sanatçı açısından son derece normaldir. Bir sanatçının *iyiyi* estetize etme özgürlüğü olduğu kadar, *kötüyü* de sorgulama ve sorgulama istenci olabilir.

#### Kaynakça

- Akın, F. (2013). *Sinema, benim memleketim filmlerimin öyküsü*. Doğan Kitap.
- Anonim. (2019). *Fatih Akın'ın yeni filminde yer alan şiddet sahnelerine dayanamayan pek çok seyirci salonu terk etti*. T24. <https://t24.com.tr/haber/fatih-akin-in-yeni-filminde-yer-alan-siddet-sahnelerine-dayanamayan-pek-cok-seyirci-salonu-terk-etti,807712>
- Anonim. (2022, 4 Ağustos). *Hans Bellmer*. The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist/bellmer-hans/>
- Aytekin, P. (2020). Doğu batı karşılaşmasında Fatih Akın sineması: Hangisi oralı? Ne kadar buralı? Birincioğlu, Y. Baloğlu, U. (Ed.), *Kültürötesi imgeler, ulusötesi Avrupa sinemasında göç, sürgün, kimlik ve aksan tartışmaları içinde* (232-270). Doruk Yayınları.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin serüveni*. YKY.
- Beckmann (1919). *The Night* [Resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Night\\_\(Beckmann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(Beckmann))
- Bender, S. (2022, Ağustos). *Lady killer and lust-murderers: Painting crime in Weimar Germany* [Yüksek lisans tezi]. Florida State University.
- Birkle. (1923). *Mann mit pelzmütze* [Resim]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/albert-birkle/mann-mit-pelzm%C3%BCtze-mein-bruder-tier-j01TDgi4q00Buy5BDtqZLA2>
- Burke, P. (2003). *Tarihin görgü tanıkları*. Kitap Yayınevi.
- Cebenoyan, C. (2019, 13 Nisan). *Altın eldiven: Almanya acı vatan!* Birgün. <https://www.birgun.net/haber/altin-eldiven-almanya-aci-vatan-252863>
- Claudon, F. (1988). *Romantizm*. Remzi Kitabevi.
- Dix. (1921). *Saloon* [Resim]. Sartle. <https://www.sartle.com/artwork/salon-i-the-otto-dix>
- Dix. (1922). *Lustmord* [Resim]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/otto-dix/lustmord-H0cElVV3N-UliBpgiUxMmw2>
- Dix. (1928). *Großstadt (metropolis)* [Resim]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-grossstadt-metropolis>
- Duchamp. (1946). *Étant donnés* [Yerleştirme]. Philamuseum. <https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2>
- Erden, O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Gessner. (1919). *Mischeranlage in der Thyssenhütte* [Resim]. Mutual Art. <https://www.mutualart.com/Artwork/Mischeranlage-in-der-Thyssen-hutte/25C1F8E18F58335B>
- Gökova, H. (2015). *Alman yeni nesnellik (neue sachlichkeit) akımının çağdaş resme yansımaları ve Leipzig okulu sanatçıları* [Sanatta Yeterlik Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Grosz. (1923). *Before sunrise* [Resim]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/george-grosz-before-sunrise>
- Grosz. (1931). *Berlin street scene* [Resim]. Flickriver. <https://www.flickrriver.com/photos/32357038@N08/3531351796/>
- Grosz. (2022, 7 Ağustos). *John the Murderer* [Resim]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/john-the-murderer-1918>
- Groys, B. (2014). *Sanatın gücü*. Hayalperest Yayınları.
- Grünwald. (1524). *Christ Carrying the Cross* [Resim]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/matthias-grunewald/christ-carrying-the-cross-1524>
- Hermann, J. (2011). *Şiddetin sonuçları ev içi istismardan siyasi teröre: Travma ve iyileşme*. Literatür Yayınları.

- Holbein. (1522). *The body of the dead christ in the tomb* [Resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Body\\_of\\_the\\_Dead\\_Christ\\_in\\_the\\_Tomb](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb)
- Haupt, S. (2007). *Kayıp eserler müzesi*. (M. Haydaroğlu Çev.). YKY.
- Hubbich. (1930). *Umarmung (zwei modelle)* [Resim]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/karl-hubbuch-umarmung-zwei-modelle>
- Hubbich. (1935). *Engagement is imminent* [Resim]. Tumblr. <https://jarekiworld.tumblr.com/post/673908793834389505/karl-hubbuch-1891-1979-engagement-is-imminent>
- İskender, K. (1996). Todikankakolito. *Cogito-8: Kent ve kültürü içinde* (211). YKY.
- Kılınç, S. (2011). Değişen kimliklerin göçmen sinemasında temsili: Fatih Akın filmleri. Ö. Yılmazkol (Ed.). *2000 sonrası Türk sineması'na eleştirel bakış içinde* (152-172). Okur Kitaplığı.
- Kirchner. (1915). *Self-Portrait as a Soldier* [Resim]. Wikipedia. [https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Self-Portrait\\_as\\_a\\_Soldier?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Self-Portrait_as_a_Soldier?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=op,sc)
- Koyuncu, S. (2020). Amerikan kara filminin Alman yeni nesnelligi ile ilişkisi üzerine. *Sekans sinema kültürü dergisi*. Sayı e14:104-111. [file:///C:/Users/Dell/Desktop/YEN%C4%B0%20NESNELL%C4%B0K%20FAT%C4%B0H%20AKIN/e14\\_09kur.\(Sertac\\_Koyuncu\).KaraFilm\\_YeniNesnellik.pdf](file:///C:/Users/Dell/Desktop/YEN%C4%B0%20NESNELL%C4%B0K%20FAT%C4%B0H%20AKIN/e14_09kur.(Sertac_Koyuncu).KaraFilm_YeniNesnellik.pdf)
- Le Bon, G. (2009). *Kitlelerin psikolojisi*. (H. İlhan Çev.). Alter Yayıncılık.
- Moses, R. (1996). *Şiddet nerede başlıyor? Cogito 6-7: Şiddet içinde* (23-27). YKY.
- Murray, A. (2022, 17 Ağustos). *Reformed masculinity: Trauma, soldierhood and society in Otto Dix's war cripples and Prague street*. Ann Murray. <https://ann-murray.com/reformed-masculinity-trauma-soldierhood-and-society-in-otto-dixs-war-cripples-and-prague-street/>
- Paftalı, E. (2016). Fatih Akın filmlerinde suç ve failleri: Almanlar ve diğerleri. S. Serhat Serter (Ed.). *Yeni kadrarlar Türkiye'de sinema içinde* (223-241). De Ki Yayınevi.
- Pape, S. (2020). *Interview Fatih Akin on the controversial and the violent drama Golden Glove*. The Hot Corn. [https://hotcorn-com.translate.goog/en/movies/news/golden-glove-interview-fatih-akin-jonas-dassler-fritz-honka/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://hotcorn-com.translate.goog/en/movies/news/golden-glove-interview-fatih-akin-jonas-dassler-fritz-honka/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=op,sc)
- Reader, J. (2007). *Şehirler*. (F. B. Karlıdağ Çev.). YKY.
- Sekerci, N., Akın, F., Weigel H., (Yapımcı), Akın, F. (Yönetmen). (2019) *The Golden Glove/Altın Eldiven* [Film]. Bir film.
- Taşçıyan, A. (2019, 10 Şubat). *69. Berlin film festivali'nde bir Fatih Akın filmi*. Sanatatak. <https://www.sanatatak.com/view/69-berlin-film-festivalinde-bir-fatih-akin-filmi>
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. Hayalperest Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler sinema ve ulus ötesi oluşumlar*. Dost Yayınları.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları*. Remzi Yayınevi.
- Yoder, R. (2018). *Dame Julian of Norwich on the Thirst of Christ*. The Amish Catholic. <https://amishcatholic.com/tag/matthias-grunewald/>

## Batı Merkezli Görme Biçimlerinin Tarihte Değişimi ve Mekân Algısına Etkileri

Eren CAN<sup>1</sup>

### Öz

Görme biçimleri, tarihten günümüze toplum, din, kültür ve teknoloji gibi faktörlerle değişim geçirmiştir. Bu değişimlerin dinamiklerini ve mekân algısına etkilerini anlayabilmek için dönemin sanatı ve düşünce tarihindeki yerinin irdelenmesi önemlidir. Çalışmada, görme biçimlerinin mekân algısındaki etkileri, örneklerin el verdiği ölçüde karşılaştırmalı tarihsel araştırma yöntemiyle incelenmiştir. Bu analiz için ele alınan her dönemden görsel mekân betimleri ve mimari temsil örnekleri seçilmiştir. Bu örnekler, dönemin görme rejimine dair söz söylemiş düşünürlerin bakışlarıyla yorumlanmıştır. Bir mekânın temsilinin, dönemin görme biçimi hakkında bilgi sunarken mekânın nasıl algılandığının bilgisini de içerdiği varsayılmıştır. Bu ön kabul ışığında, görme biçimlerindeki gözlemci-mekân ilişkisi değişiminin takibiyle söz konusu dönemlerin mekân algılarındaki öznel, nesnel ve imgesel boyutlar ortaya çıkarılmıştır. Duyuların evrimsel hiyerarşisi itibarıyla gözün önemi hiç kaybolmamışsa da tarihte farklılaşan görme rejimlerinin ve mekân algılarının kendinden önceki hâkim düşünceyi bastırarak oluştuğu görülmüştür. Tarihsel sürecin önemli bir kısmını oluşturan göz-merkezci edimler günümüzde ise mekân-beden etkileşimini azaltarak mekânın metalaşmasıyla sonuçlanabilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Görme Biçimleri, Mekân Algısı, Mimari Temsil, Duyular, Göz-merkezcilik

## Evolution of the Western-Centric Ways of Seeing Throughout History and Its Influences on Space Perception

### Abstract

Ways of seeing have changed from the past to the present with factors such as society, religion, culture, and technology. In order to understand the dynamics of this change, it is important to examine the art of the period and its place in the history of thought. In this research, the influence of ways of seeing on spatial perception was examined through a comparative historical research method within the bounds of possibility of examples. For this analysis, depictions and architectural representation works were selected from each period examined. These examples were interpreted with references of critical thinkers during the relevant period in question. While the representation and image of space provide information about seeing regimes of periods, hypothesized that it includes the knowledge of how the space is perceived. In the light of this presupposition, the

<sup>1</sup> Yüksek lisans öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı, ORCID NO: 0000-0003-1214-0177, 20212102027@ogr.msgsu.edu.tr



subjective, objective, and imaginary dimensions of space perceptions of the periods which examined in the research were revealed by following the observer and space relationship change in ways of seeing. Although the importance of the eye has never been lost in terms of the evolutionary hierarchy of the senses, different vision regimes and spatial perceptions have progressed by the suppressing the previous dominant thoughts. Today, ocular-centric approaches which dominate the space perception along the history can cause commodification of space by reducing the body-space interaction.

**Keywords:** Ways of Seeing, Space Perception, Architectural Representation, Senses, Ocular-centricism

Görme biçimleri dini bakışlar, hümanizm ve teknolojik-kültürel gelişimler gibi sebeplerle devamlı surette sorgulanmıştır. Tarihsel sürece bakıldığında görme biçimlerinin ve mekân temsillerinin öznel/imgesel ve nesnel açıdan sürekli değişim içinde olduğu görülmektedir. Görme rejimlerindeki değişimi, görme eyleminin (ve mekânın), uzamsal, maddesel ve imgesel boyutları arasında bitmek bilmeyen bir mücadele olarak yorumlamak mümkündür. Bu mücadelenin bir diğer önemli ayağı mekân-gözlemci ilişkisidir. Birbirinden farklı coğrafyalara ait toplumlarda bakışlardaki bu farklılıklar gözlemlenebilir haldedir ancak bu çalışmada Batı merkezli görme biçimleri üzerinden çıkarımlar yapılmıştır.

Görsel temsil ve betimleme yöntemleriyle (doğrusal perspektif ya da daha farklı derinlik katma yöntemleri) bir döneme hâkim görme biçimini ve gözlemci-mekân ilişkisini kavramanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Bu noktada çalışmanın amacı, düşünce ve sanat tarihindeki kültürel-teknik gelişmelere referans vererek, değişen görme biçimlerinin mekân algısında nasıl değişiklikler yarattığına cevap vermek ve ne tür kabuller edinildiğini ortaya çıkarmaktır.

Çalışmanın başında, mekân algısının neden görme biçimleri üzerinden okunmuş olduğuna bir cevap verilmek istenmiştir. Göz, mekân algı psikolojisine göre, çevreye ilişkin verileri en genel haliyle ve en hızlı toplayan duyu organıdır. Bu nedenle çalışmada öncelikle göz-merkezci algının dinamiklerinden biri olan duyu arası hiyerarşiden bahsetmek çalışma için gerekli görülmüştür. Sonrasında ise tarih boyunca toplumlardaki göz-merkezcilik ve Florenski'nin (2013) deyişiyle tanrı-merkezcilik/çok-merkezlilik arasında akışkanlık gösteren süreç, Avrupa ve Orta Doğu medeniyetleri ekseninde karşılaştırmalı şekilde incelenmiştir. Doğu'daki mekân tasvirleri çoğunlukla minyatürlerden, Batı'daki mekân tasvirleri ise resimlerden ve mimari temsil örneklerinden alınmıştır. Bu dönemlerin görme biçimlerinde perspektif, pozitivist düşünce, fotoğrafın yaygınlaşması gibi bilim ve sanat tarihindeki kırılmaların etkisi irdelenmiştir. Bu gelişmeler ele alınırken çalışmanın teorik altyapısı, dönemlerin düşünürlerinin görme rejimine dair referanslarıyla ve dönemin temsil tekniklerinin irdelenmesiyle zenginleştirilmiştir. Mekân tasarımının da görme rejimlerinden etkilendiği varsayılmaktadır. Bu yargıya dayanarak tasarımcıların görsel temsil tekniklerinin de irdelenmesi gerekmiştir. Mekân üretmek tarihten beri var olsa da modernizm, tasarım kavramıyla her yapının biricik ve yapıldığı yere özgün olması gerektiğini telkin etmiştir. Modern çağda mekân üretimi, tasarımcı aracılığıyla kendini tekrar eden tipolojilerden kurtulmaya çalışırken, tasarımcının görme biçimine ve mekân algısını şekillendiren etmenlere de alternatif mimari temsil örnekleri aracılığıyla çalışmanın kapsamında yer verilmiştir.

Sürecin sonunda günümüze dair gözlemlenen durum ise temsilin mekândan koparak ayrı bir değer kazanması, temsili mekânlar üzerinden duyu arası aktarımlar yapılabilirken kapitalizmin ve teknolojik değişimlerin göz-merkezci edimleri besleyip fiziksel mekânı duyu etkileşimi bakımından zayıf görsel bir tüketim ürünü haline getirmiş olmasıdır.

### Mekân Algısında Duyular ve Görmenin Tahakkümü

Mekân, Arapça *kwn* (kevn) köküyle var olunan bir konumu belirtmektedir (Nişanyan, 2017). İnsan sahip olduğu duyularla ve algı kapasitesiyle mekânın hem üreticisi hem de tanığıdır. Duyular, insanlığın oluşumundan beri gelişim süreci içindedir ve aralarında bir hiyerarşi mevcuttur. Evrimsel süreçte bu hiyerarşi değişime uğramıştır ancak mekânı algılama sürecinin, duyuların eş zamanlı çalışmasıyla gerçekleştiği ilkesi değişmemiştir (Akpınar, Beşgen ve Şen, 2021). Ana duyular görme, işitme, koklama, tatma ve dokunma olarak kabul edilmektedir; ancak, görme, tüm duyular arasında araç olarak ışığı kullanması sebebiyle en hızlı ve karmaşık çalışma prensibine sahip duydur (Berger, 1989). Işık varlığında alınan görüntü beyne iletilir ve görme gerçekleşir. Mekânın algılanmasında en çok kullanılan ikinci duyu ise işitmedir (Kahvecioğlu, 1998). Görme algısı bir noktaya odaklanarak gerçekleşirken, işitme çevre verilerini bir bütün olarak alır ve mekânın ölçeğinin algılanmasında önemli rol oynamaktadır (Akpınar, Beşgen ve Şen, 2021). Görme dışsallık içerirken, işitme içsel bir deneyim yaratmaktadır (Pallasmaa 2011). İşitmeyi ise sırasıyla, mekânla insan arasında fiziksel bağ ve duygudaşlık kuran dokunma, mekândaki mevcut malzemelerle bir atmosfer duyumsatan koklama (Pallasmaa, 2011; Öztürk, 2015) ve son olarak tat alma duyuları takip etmektedir (Özbek, 2018).

Mekân algısında görmenin, diğer duyulara kıyasla bu denli etkili olmasının mekân tasarım sürecinde de geçerlilik taşıdığı düşünülmektedir. Tasarım eğitiminde alternatif görme biçimleri ve çoklu duyusal deneyimin artırımı için çeşitli metotlar uygulanmakta olsa da halen göz-merkezci bir anlayış egemendir. Mekân, görme dışı duyulara yeterince hitap etmediği takdirde bir resim etkisi vermeye başlamaktadır. Bu nedenle mekân tasarım disiplinlerinde duyular arası farkındalık aşılamanın gerektiği birçok mimar eğitimci ve teorisyence vurgulanmıştır (Onur ve Zorlu, 2019). Aynı noktada Soygeniş, mekânın insanın beş duyusuna hitap eden yaşanmışlıklar bütünü olarak ele alınması gerektiğini savunurken, Pallasmaa ise mekânın geometri ve nicelikleri aşan daha imgesel bir olgu olduğunu öne sürmüştür (akt. Onur ve Zorlu, 2019).

Pallasmaa'nın fikri üzerine, mekânın gözlemciye göre konumlandırılışından önce daha ontolojik bir çatışmanın mevcudiyetine değinilmelidir: Mekânın maddeselliği (Görsel 1) ve zamana ve etkileşime direnen soy-mekân<sup>2</sup> (Görsel 2) ikiliği. Maddesel mekân gözlemlenebilirken, soy-mekân (idealize mekân) idealar dünyasına aittir ve temsil ile reel



Görsel 1. Giovanni Battista Piranesi, *Hadrianus'un Villa'sında Canopus Tapınağı*, 1769, bakır levha üz. asit baskı, 44 x 58 c. (Bacou, 1975)



Görsel 2. Thomas Cole, *Mimarın Rüyası*, 1840, tuval üz. yağlı boya, 136 x 214 cm (Batuman, 2012)

<sup>2</sup> Normal şartlar altında başka element ve bileşimlerle etkileşime geçmeyen soy gazlara öykünerek türetilmiş bir kavramdır.

dünyada karşılık bulabilir. Mekânın rasyonalizasyonu, mekânı yalıtılmış bir ideallikte aksettirmeye hizmet ederken mimari yapı elemanlarının birbiriyle, çevreyle ve canlılarla etkileşiminin getirdiği değişimlerin mimari temsildeki yeri yitiktir ve Aydınlanma Çağı ve sonrasında bu noksanlık eleştirilecektir (Batuman, 2012, ss. 18-19).

### **Görme Biçimlerinin Tarihsel Araştırma Yöntemiyle İncelenmesi**

Görme biçimlerine göre mekân algısının gelişim süreci antikite, Orta Çağ, Rönesans, Aydınlanma Çağı ve XIX-XX. yüzyıl dönemleri altında incelenmiştir. Antikite için Mısır'dan örnek olarak seçilmiş Ebu Simbel Tapınağı'ndaki ışık fenomeni üzerinden göz-merkezci edimin mekânsal yansımaları üzerinde durulmuştur. Orta Çağ için Bizans sanatından *Bakire Meryem'in Aziz Joseph'e Emanet Edilişi* ikonu ve Hint uygarlığından *Çardakta Krishna ve Radha* minyatürü seçilerek dönemin gözlemci-mekân ilişkileri incelenmiştir. Rönesans için *Atina Okulu* freski ve eş zamanlı bir okuma için İranlı minyatür sanatçısı Behzad Herat'tan minyatür örnekleri, Avrupa ve Orta Doğu'nun görme biçimlerinin doğrusal perspektif aracılığıyla ayrışımını ele almak amacıyla gerekli görülmüştür. Aydınlanma Çağı'na ilişkin okumalar *Nedimeler* ve dönemin hâkim bakış açısına zıt olan *Antichita Romana* eserleri üzerinden yapılmıştır. XIX ve XX. yüzyıl için ise temsil üzerinden duyular arası aktarım güdüsünü taşıyan eserler incelenmiştir. Bunun için Chicago ekolünün fotoğrafçısı Nathan Lerner'den fotoğrafik bir çalışma, *Archigram*'dan *Eklenti Şehir* görseli ve mimar Hejduk'a ait *Kurbanlar* projesinin vaziyet planı seçilmiştir. Mekân fotoğrafları yerine genellikle mekân temsillerinin kullanılma sebepleri, fotoğrafın hâlihazırda göz-merkezci bir fikrin ürünü olması ve bahsi geçen her tarihsel döneme ait fotoğrafların veya mimari çizimlerin günümüze ulaşmamış olması durumudur. Mekânın temsilinde el-beyin koordinasyonu gerekmektedir. Böylece tasavvur edilen mekân temsile aktarılırken zihnin algısal filtrelerinden geçmiş olmaktadır. Bu nedenle dönemlere göre değişiklik gösteren görme biçimleri ve mekân algıları konusunda elle üretilmiş görsel bir temsilin bir fotoğraftan daha güvenilir fikirler sunacağı düşünülmüştür.

### **Antikite: Göz-Merkezci Estetik Algısı ve Mekân**

Görmeye antikitede kutsiyet ve soyluluk atfedilmiş ve duyular hiyerarşisinde *eşitler arası birincilik* layık görülmüştür. Görme algısına ilişkin kuram oluşturma çabası Platon ve Aristoteles'le başlamıştır ve felsefe tarihi boyunca görme, zihin-beden ikiliği ekseninde incelenmiştir (Tutkun, 2019). Bu ikilik, Platon'un maddeler ve idealar olarak tanımladığı, birbiriyle bütünleşik iki boyuttan kaynaklanmıştır. Zihin, soyut bir varlık olarak idealar dünyasında, duyular ise fiziksel mekânın verilerini toplayan uzuvlar olarak maddeler dünyasında görülmüştür. Platon, duyularla algılanan bilgiyi mutlak gerçeğe ulaşmak için yeterli bulmamıştır. Göz yanıltıcıdır ve ona göre doğru bilginin kaynağı zihindir. Bu anlamda mekânda görme ile egemenlik kurulamayacağını kabul etmiştir. Aristoteles ise gözün yanıltıcı olduğunu kabul etmekle beraber, görmeyi insana bahşedilmiş en büyük armağan addetmiştir. Tasvirin ve mekân sanatının, doğanın birer taklidi olduğunun farkındadır ancak Platon'un aksine görsel sanatlar aracılığıyla doğayı taklit etmeyi, algılama ve öğrenme eylemi için en etkili yollardan biri olarak önermiştir (Bozkurt, 1995, ss. 81-83; Pallasmaa, 2011). Bu çatışmaya ek olarak Yunan estetiğinde işlevsel olan her şeyin göze hitap eden bir yanı olması gerektiği kanısı mevcuttur. Güzel olanın işlevsel olduğu, işlevsellik içeren şeyin de form ve öz itibarıyla güzel olması gerektiği Platon (2009) tarafından öne sürülmüştür (s. 75). Platon öncesi dönemde ise Pisagor, göze hitap etmenin başat ölçütünü matematiksel harmoni olarak tanımlamıştır (Tunalı, 2016, s. 57). Dönemin estetik anlayışı bu önermeye paralel olarak oranlarla (altın oran, entasis), düzgün-asal geometrik formlarla ve simetrik kompozisyonlarla mekânda kendini göstermiştir (Sakallı, 2018). Göz-merkezci edimlere ve estetiğe bu denli önem verilmesi, Antik Yunan'da mekân kavramının göz ve insan merkezinde bir anlama sahip olduğunu göstermektedir.



Mısırlılar, Mezopotamyalılar ve Levantlar gibi diğer Yakın Doğu halkları ise gözü, izleyen ve koruyan bir varlığın metaforu olarak görmüşlerdir (Dilek, 2021). Bu antik analogi ve günümüzde Pallasmaa (2011) tarafından gözün nesnelere ve mekânlar üzerinde kurulan tahakkümün simgesi olarak görülmesi ortak bir paydaya sahiptir. Antik Doğu’da en çok tasvir üretmiş olan Mısırlılarda görme algısı, boşlukta bir odak noktası olmadan dizilmiş nesnelere gibi şekillenmiştir. Beden baş, kol ve bacakların profilden; omuz, göğüs ve gövdenin önden çizilmesiyle tasvir tekniği çok-merkezlidir ancak mekânlar, nesnelere ve mobilyalar sadece yandan resmedilerek uzamlar adeta tek bir pozisyonda kilitlenmiştir (Bazin, 2015, ss. 29, 44-45). Antikitenin genel sanat tarihine göre tasvirde gözlenen bu çok-merkezli tavra karşın, fazla örneği bulunmamakla birlikte Babil ve Sümer dönemlerinden kalma primitif plan eskizleri günümüze ulaşmıştır (Donald, 1962). Bu dönemlerde tasvir sanatları göz-gerçekçi bir tavırla oluşturulmamışsa bile plastik sanatlarda ve mimaride ışığın varlığının esere ustalıklarla dâhil edilmesi, önceki genellemenin sonradan dikkat çekmektedir. Işık, tanrısal gücün bir tezahürü olarak görülmüştür. Bu anlamda gözün algıladığı bir varlığın, mekânda tapınma nesnesine dönüştüğü anlaşılmaktadır. Nitekim Antik Mısır döneminde firavun II. Ramses tarafından kayalıkların oyulmasıyla inşa edilmiş Ebu Simbel Tapınağı’nda (Görsel 3) güneş ışığı, firavunun doğum ve tahta çıkış günlerinde karanlık heykel odasını aydınlatmaktadır (Shaltout, 2015). Ebu Simbel’den yaklaşık 1200 yıl sonra Roma’da inşa edilmiş Pantheon’un, güneş ışığı için düşünülmüş açık kubbesi de antik dönemlerde ışığa atfedilmiş kutsallığın mekânlarda bir yansımasıdır (Alpan ve Kuran, 2018).

#### Orta Çağ: Aşkın Gözlemci ve Çok-Merkezlilik

Görme biçimlerindeki en önemli sorunsal, bir görme biçiminin benimsenip diğerlerinin yok sayılmasıdır (Tutkun, 2019). Orta Çağ boyunca Avrupa’nın din tematiğinde gelişen tasvir sanatında göz-gerçekçi bir perspektife rastlamak mümkün olmamıştır. Söz konusu dönemin temsil tekniği çok-merkezli veya tanrı-merkezcil olarak tanımlanmaktadır. Florenski (2013) çok-merkezliliği, mekânda bir nesnenin doğru formlarda çizilip her bir yanının farklı bir ufuk ve merkeze sahip olabilmesi şeklinde tanımlamış ve bu biçimi tersten perspektif olarak adlandırmıştır. Tersten perspektifi, mekânlara ve nesnelere olan tanrısal bakışın bir taklidi olarak görmüştür. Kariye Müzesi’nden alınmış *Bakire Meryem’in Aziz Joseph’e Emanet Edilişi* ikonasında görüldüğü gibi sanatçı, yaratıcıya özgü bir bakışla insan gözü açısından görülemeyecek aksamı yüzeye aktarmıştır (Görsel 4).

Bu dönemde Doğu coğrafyasının çok-merkezlilikteki ısrarcı duruşu da göz önünde bulundurulursa tasvirdeki gözlemci-mekân bağıntısı konusunda Doğu ve Batı toplumlarınca bir birlik olduğu anlaşılmaktadır (Florenski, 2013; Konak, 2014). Dönemin



Görsel 3. Ebu Simbel Tapınağı heykel odası, İÖ 1264 (Egypt Independent, 2020)



Görsel 4. Bakire Meryem'in Aziz Joseph'e emanet edilişi, MS 8. yüzyıl, alçı siva üz. mozaik. (Evangelatou, 2019)



Doğu sanatında mekânın temsilinden bahsetmeden önce mekân kavramından ne anlaşıldığını bilmek gereklidir ancak Doğu'da Orta Çağ'a tarihlenen mekân tasvirleri hakkında yeterli veri olmadığından (çoğunlukla bezemeci ve arka planı boş figüratif çalışmalar yapılmıştır), Hint ve Arap felsefecilerin mekâna dair öne sürdükleri yargılarla bir sonuca varılabilmektedir (Konak, 2014; Aydın, 2001; Kak, 1999). İslam felsefe tarihinde kartezyen ve mutlak mekân kavramından çok, tıpkı Leibniz'in mekân tanımında olduğu gibi varlıkların birbiriyle olan bağlantısından referans alan ilişkisel (nesne ilintili) mekân ön plana çıkmaktadır. Kuşatan cismin iç yüzeyi veya dış yüzeyi bir mekân tanımlamasıdır, zira nesnelere ilintiyle bir bütünü oluşturduğu düşünülmüştür. Mekân, nesne ve hareket ilişkileri üzerinden tanımlandığı için uzay mekân kavramına mesafeli yaklaşmıştır (Aydın, 2001). Kimi Arap düşünürler mutlak mekân kavramını savunmuş olsalar da bu fikir dönemin mekân felsefesinde baskın olamamıştır. İslam'ın ana betim sanatı minyatürün ilk örneklerinde bir mekân kurgusuna rastlanmamaktadır. Bu tasvir üslubunda kompozisyon, nakşedilen yüzeyin potansiyellerini aşmayan, iki boyutluluk etkisinin korunduğu bir anlatım düzeyinde kalmaktadır (Konak, 2014). Gözlemcinin mekân-zaman bağlamından soyutlanması yönüyle Orta Çağ Avrupa'sı ikonalarıyla benzerlik göstermektedir. Hint felsefesinde ise mekân, sonsuz mutlak bir bütün ve onun sınırlandırılmış parçaları olan fiziksel mekânlar olarak ikiye ayrılmaktadır (Kak, 1999). Hint sanatında mekân betimlemeleri XIII. yüzyılın sonlarında görünür olmaya başlamıştır (Görsel 5). *Çardakta Krishna ve Radha* minyatüründe görüldüğü gibi dönemin Hint minyatürlerinde nesnelere, arkadan öne doğru (peyzaj, çadır ve ayakta duran figürlerin bulunduğu) üç katmana oturtulmuş gibidir. Görsel 5'te örneklendiği gibi gözlemcinin konumundan arka plana doğru birbirinden ayrılmış katmanlarda, nesnelere birbiriyle uzamsal derinlik ilişkisi temsilde önemli görülmemiştir.

### Rönesans: Doğrusal Perspektif ve Temsilde İnsan-Merkezcilik

Tarihsel anlamda Rönesans, Orta Çağ Katolik Kilisesi'nin tanrı-merkezci doktrinlerine bir tepki olarak doğmuştur. Bu dönemin hümanist yaklaşımı, kökenini Kilise'nin heretik gördüğü pagan toplumun felsefesinden almaktadır (Sever, 2021). Rönesans mimarları ve sanatçıları, antikitenin mekân ve estetik algısını diriltmeye çalışırken aynı zamanda Orta Çağ'ın mirasçıları olmuştur. Matematiksel bilgiyle mekânda otorite kurmaya çalışırken, görsel sanatlarla mekâna aşkınlık/tanrısallık yüklemekten vazgeçmemişlerdir (Beksaç, 2000; Undusk, 2015). Mekânın bu yeni yorumu doğrusal perspektifin gelişmesiyle hayat bulmuştur. Doğrusal perspektif, mekân algısını gözlemci/birey odaklı yeniden yapılandırmıştır. Dönemin değerler bütünündeki insan-merkezci kayma, sanat ürünlerinin ve mekân algısının da insanın bedenselliği etrafında gelişmesine olanak tanımıştır (Doğan, 2009). Bu nedenle bilim tarihinin yaygın kanısının aksine Panofsky (1993, ss. 34-35) ve Florenski (2013, ss. 52-53), perspektifin gelişiminin temsil tekniklerindeki tekâmülün bir sonucu değil, Rönesans'taki hümanist tutumun bir karşılığı olduğunu ifade etmişlerdir, zira Florenski Antik Yunanların, Mısırlıların ve Çinlilerin perspektifi uygulayacak geometri bilgisine sahip olduklarını öne sürmüştür. Mekân, doğrusal perspektifle beraber tahakküm kurulan bir nesne haline almıştır. David Harvey (2014), perspektifi bireyselliğin başlangıcıyla özdeşleştirmiştir. Perspektifi, yaratıcının çok merkezli ufuksuz bakışına yeryüzünün bir



Görsel 5. *Çardakta Krishna ve Radha*, 1210-36  
(The Hans India, 2015)

çerçeveden kavranmaya çalışılarak meydan okunması şeklinde tanımlayarak perspektifin kavramsal yorumunu yapmıştır (Harvey, 2014, s. 274). Rönesans Avrupa'sında mimarlar, doğrusal perspektifin yanı sıra başka temsil teknikleriyle de öncülerinden ve doğudaki çağdaşlarından ayrışmaya başlamıştır. Rönesans'ta kesitlerin perspektife girecek şekilde çizilip renklendirilmesi bu ifade tekniklerine örnek olarak verilebilir. Onları zanaatkârlardan ayıran özellikleri ise görsel düşünme biçimleri ve bu örnekteki gibi geliştirdikleri özgün ifade teknikleri olmuştur (Gürer ve Yücel, 2005).

Bu dönemde mekânın üretiminde - Yunan idealizmindeki - gibi mekân üzerinde kurulan hâkimiyetin düzgün geometrik şekiller ve matematiksel oranlarla görünür kılınabileceği düşüncesi etkili olmuştur (Sakallı, 2018). Nesnelere oranlarla ve düzgün geometriyle idealize etme çabası, mekânın ve figürlerin uzamsal derinliğe fazla sokmadan olabildiğince düz betimlendiği *Atina Okulu* freskinde görünür haldedir. Raffaello'nun tabloda betimlediği mekândaki simetrik organizasyonla, ışık-gölge gösterimiyle ve göz hizasındaki doğrusal perspektifle gözü mekânın mutlak ve tek tanığı olarak kabul etmiş olduğu açıktır. Orta Çağ mimarisine ve tasvirlerine kıyasla tablo, tanrısal aşkınlığın ifadesinden çok insan yararına bir şeyler yapıldığının (düşünülp tartışıldığının) vurgusunu da içermektedir (Görsel 6). Çalışmada *Atina Okulu* örneği üzerinden ele alınmakta olan Rönesans'ta mekânın insan bedenselliği ekseninde tanımlanma çabasının, ardıl dönemleri olan barok ve rokokoya da bakıldığında devam ettiğini ve hatta bu gayretin ivme kazandığını söylemek mümkündür. Perspektifin temsillerde daha derinlikli kullanılması, ışık-gölge kontrastının keskinleşmesi ve bezemelerdeki üç boyutluluğun güçlenmesi gibi değişmelerle aşama kaydedildiği belirtilmelidir (Bazin, 2015, ss. 376-77).



Görsel 6. Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 1509-1511, Fresk, 500 x 770 cm (Esparza, 2017)

Aynı dönemde Orta Doğu minyatürlerinde mekân tasvirlerinin görünürleşmesi, Doğu toplumlarındaki mekân algısının Orta Çağ'dan Rönesans'a değin aynı çizgide kaldığını göstermektedir. Behzad Herat tarafından XIV ve XV. yüzyıllarda çizilmiş üç örnekte de mekân anlatımları iki boyutlu, nesnelere yaslandıkları yerlere göre dik şekilde betimlenmektedir (Görsel 7). Minyatür sanatçısı, tanrısal bir bakışla ifade ettiği mekânla,



insanın acizliğini vurgulamakta ve insan algısının sınırlı olduğu mesajını vermektedir. Mekân betimlerinde nesne ve figürlerin hiyerarşik konumlarının büyüklük-küçüklük nicelikleriyle vurgulanması ve stilize yazı tekniklerine başvurulması, Orta Doğu zihniyetinde düşünsel ve hissi öğelerin de mekânın bileşenleri olarak görülmüş olduğunu kanıtlamaktadır (Tonguç, 2019). Mimari çizimler üzerinden bir yorum yapılacak olursa, Rönesans mimarlarının aksine Doğulu mimarların ürettiği temsiller üzerinden mekân algısına ilişkin bir yorum yapılamamaktadır, zira söz konusu dönemin mimari çizim geleneği muallaktır. Doğu coğrafyasında mimarların ve ustaların mekânı nasıl ürettiklerine ilişkin veriler en erken XV. ve XVI. yüzyıllara tarihlenmektedir. Cemal Kafadar, Osmanlı Dönemi'nden kalan ilk mimari çizimlerin XV. yüzyıla tarihlendiğini ancak maketlerin hiçbirinin günümüze ulaşmadığını belirtmiştir (akt. Gürer ve Yücel, 2015).



Görsel 7. Behzad Herat, İran minyatürleri koleksiyonu, XIV-XV. yüzyıllar, 150 x 80 cm  
(Artefacts Scientific Illustration & Archaeological Reconstruction, 2011)

### Aydınlanma Çağı: Mekânın Uzamsal Yorumu

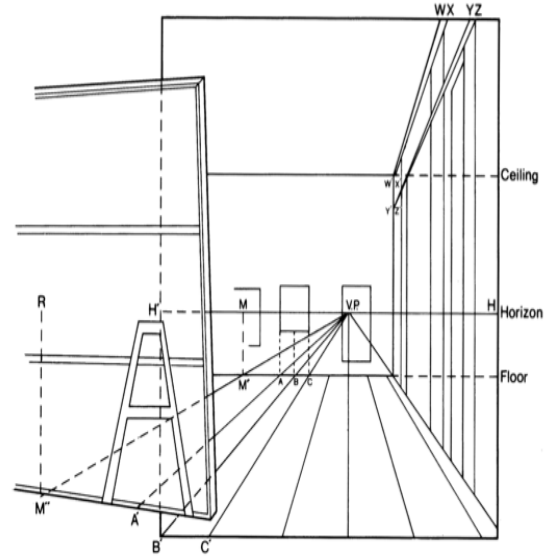
Orta Çağ'ın insan yaratılışını kirli ve günahkâr gören teolojik bakışı, Rönesans'la başlayan geçiş sürecinden sonra Aydınlanma Dönemi'yle terk edilmiştir. (Çelik ve Özgür, 2019). Dönemin matematikçisi ve düşünürü Descartes, gözün zihin ve bedenden ayrı sadece gözlemci kimliğiyle var olabileceğini ifade etmiştir. Nitekim XVII. ve XVIII. yüzyılların görme biçimi *camera obscura*<sup>3</sup> aletiyle özdeşleştirilmiştir (Crary, 2004, ss. 20-21). Mekânın uzay içinde sınırlandırılmış bir alan olarak görülüp analitik geometriyle tanımlanabilmesinin, *camera obscuranın* ortaya çıktığı döneme denk gelmesi tesadüfi değildir. Descartes bu yöntemle, görmenin tamamıyla yaratıcıdan, öznelardan ve ilintilerden uzak nesnel bir yorumunu ortaya koymuştur (Crary, 2004). Tıpkı Platon gibi, görme sürecinde bedensel işlevleri etkisiz sayma eğilimindedir:

İkinci Meditasyon'da Descartes şöyle der: "algı, ya da algılamamıza yol açan eylem görme değildir, yalnızca zihnin bakışıdır... Herhangi bir şeyi görebilmemi sağlayan, gözlerim dahi olmayabilir." Descartes'e göre dünyayı "yalnızca zihnin algılaması" sayesinde bilebiliriz ve dış bilmenin önkoşulu, kişinin boş bir iç mekân içinde konumlandırılmasıdır. (Crary, 2004, ss. 56-57)

Bu döneme ait incelenebilir bir örnek olan *Nedimeler (Las Meninas)* tablosunda Diego Velazquez, algılanan mekânı zamandan yalıtmayı başarmıştır. Tabloyu deneyimleyen özneye, bir fotoğrafa bakar gibi zamandan koparılmışlık hissi vermektedir. Velazquez, tabloda kendini kral ve kraliçenin tablosunu yaparken betimlemiştir. Bu esnada kral ve

<sup>3</sup> Fotoğraf makinesinin en ilkel halidir. Türkçe karanlık oda, karanlık kutu anlamlarına gelmektedir.

kraliçenin görüntüsü duvardaki aynaya yansımaktadır, yani tablodaki uzamsal derinlik, tuval dışına taşmaktadır (Görsel 8 ve 9). Michel Foucault (2017), *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinde *Nedimeler*'i analiz ederken Descartes'ın, mekânın bedenden ayrıksak bir gözle kavranabileceği görüşünü desteklemiştir. Foucault'ya göre Velazquez, tuvalin önünde işlediği görüntüyü gizlerken uzamsal derinlikte kaybolmuş öğeleri mekânın çeperindeki bir aynayla görünür kılmıştır (Foucault, 2017, s. 28). Temsilin yarattığı bu görsel oyun, mekânın uzamsal derinliklerinin analiz edildiği akılcı kartezyen bakışla açık edilebilmiştir.



Görsel 8. Diego Velazquez, *Nedimeler*, 1656, kanvas üz. yağlı boya, 318 x 276 cm (Enciclopedia de historia, 2018)  
Görsel 9. *Nedimeler* tablosunun uzamsal analizi (Gültekin ve Tokdil, 2017)

Descartes'ın mekân tanımına atıfta bulunan kartezyen mekân anlayışının oluşumu, mimari ürünlerin de temsil dilini kalıcı şekilde etkilemiştir. Bugün mimari temsilin belkemiğini oluşturan plan, kesit ve doğrusal perspektif, görmenin öznelliğinin sert şekilde bastırılmasının bir sonucudur. Aydınlanma Çağı'na dek doğrusal perspektif dışında çeşitli dönemlerde Paolo, Da Vinci, White gibi öncüler tarafından yapay perspektif türleri oluşturulmuştur. Bunlar tümüyle unutulmuş ve reddedilmiş olmasalar da doğrusal perspektif, modernizme kadar baskıcı bir rejimle estetik anlayışını ve görsel algıyı elinde tutmuştur (Foster, 1988, s. 10). Görme eyleminin nesnelleştirilme süreci, XX. yüzyıl mimarlarının XIX. yüzyılda mühendisler tarafından geliştirilmiş ve nesneyi bir açıdan yalıtılmış halde gösteren aksonometrik tekniğini benimsemesi gibi yeniliklerle devam etmiştir (Gürer ve Yücel, 2005). Kartezyen bakış, aynı zamanda Avrupa resim sanatında realist üslubun yaygınlığını arttırmıştır. Bu durum da mekân tasavvurunda göz-merkezci ve nesnel edimler kapsamında yer alabilir (Kingwell, 2006).

Görmenin matematikle idealize edilmesi, reelde istenmeyen yahut öngörülemeden unsurların bloke edilmesi sebebiyle, mekânı temsilde dünyevi bağlamdan izole bir varlık olarak lanse etmektedir. Giovanni Battista Piranesi, dönemin paradigmasına kullandığı ifade teknikleriyle ve temsil üslubuyla bir eleştiri getirmiştir. Mimar kimliğinin yanı sıra bir arkeolog olarak, zamanın nesne üzerindeki dönüştürücü etkisinin bilincindedir. Tarih yazımını görsel yolla ve imgesel bir üslupla gerçekleştirmesi Piranesi'yi çağdaşlarından ayırmıştır. Roma Dönemi'ne ait arkeolojik sit alanlarını kataloglarken görsellerdeki geniş alanlara yayılı peyzajlarda, mekânlarla canlı-cansız öğelerin içli-dışlılığı (Görsel 10),



idealize ve yalıtılmış bir cephe görünüş çiziminin verdiği etkiden uzaktır. Mekânı uzayda bir hacim olarak görmeye meyilli kartezyen düşüncenin aksine Piranesi için mekân, hafızasını içinde taşıyan ve sayısız etkileşime açık olan, hem kültürel hem de uzamsal bir varlıktır (Kocataş, 2021).



Görsel 10. Giovanni Battista Piranesi, *Antik Roma (Antichita Romana)*, 1756, bakır levha üzeri asit baskı, 39,6 x 63,8 cm (Batuman, 2012)

### **XIX. ve XX. Yüzyıllar: Mekânda Zamansız ve Öznel Katmanlar**

Optik ve teknolojiye yaşanan gelişmelerin insanın görme biçimini direkt sorgulamasına zemin hazırladığı bu dönemde, fotoğraf makinesinin ve sinematografin rolü önem arz etmektedir. Rönesans'la başlayan ve kartezyen bakışla zirveye ulaşan nesnel tutum, bu makinelerin etkisiyle daha kolay kırılmıştır (Berger, 2019). *Görme Biçimleri'nde* Berger (2019), Rus yönetmen Dziga Vertov'un sinematograf üzerinden görme eylemindeki zihinsel dönüşüme dair monoloğunu şu şekilde aktarmıştır:

...Ben, makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşip onlardan uzaklaşıyorum... Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede istiyorsam ona göre düzenliyorum... Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum. (s. 17)

Herhangi bir temsilin - buna mekân da dâhil olmak üzere - zamandan ve göz ufkundan ayrılabilir olması dönemin bireyi için radikal bir değişim olmuştur, zira yüzyıllar boyunca gelişmiş doğrusal perspektifte görsel karşılıklık (çok-merkezlilik) pozitivist düşünceyle bastırılmıştır. Bu dönemde görme eyleminin öznelliğinin, yalnızca bireyin zihninden ya da yaşam tecrübesinden kaynaklanmadığına, aynı zamanda göz fizyolojisinin de etkili olduğuna dikkat çekilmiştir. Mekânın algısında beden etkileşiminin Descartes tarafından yok sayılmasına Goethe, *Renk Teorisi'nde* anlattığı üzere beden odaklı bir tavırla karşılık vermiştir (akt. Crary, 2004):

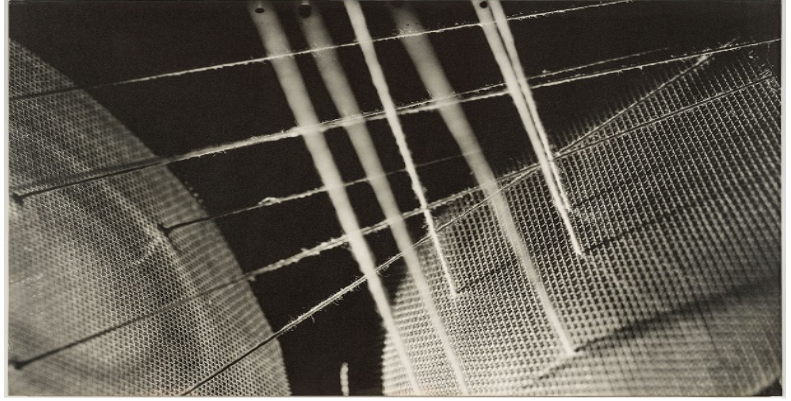
Canlı renklere sahip küçük bir kâğıt ya da ipek parçasını çok az aydınlatılmış beyaz bir duvarın önünde tutalım ve gözlerimizi bu küçük, renkli yüzeye dikelim; ardından gözlerimizi hareket ettirmeden parçayı uzaklaştıralım, beyaz duvarda başka bir renge ait tayf belirecektir. Söz konusu renkli görüntü, artık yalnızca göze ait olan bir imgenindir. (s. 82)

Işığın algılanmasına yönelik evrimleşmiş göz, fotoğraf, film ve görsel materyallerin tümü var oluşları gereği ışığa ihtiyaç duymaktadır. Bu durum nesnelere ne sadece içsel ne de sadece dışsal kavranmasını mümkün kılmaktadır. Kartezyen mekân, kişisel duymalardan uzak olduğu için vektörel bir önerme yapmıştır ancak söz konusu yüzyıllarda edinilmiş bedensel farkındalıkla, öznel görünümün bastırılmasına karşılık verilmiştir. Bu durum, önceki

yüzyıllarda bir görme rejiminin diğeri baskıladığı gibi kartezyen bakışın tümüyle inkâr edildiğini düşündürmemelidir (Tutkun, 2019). Öyle ki Merleau-Ponty (2014) göz ve nesnel arasındaki bağlantıyı “baş döndürücü bir içli-dışlılık” şeklinde nitelemiştir (s. 33). Başka şekilde ifade etmek gerekirse, Descartes’ın aksine zihin-beden ikiliğine kapsayıcı bir tutumla yaklaşmıştır.

Fotoğraf makinesinin yaygınlığının artması, mimari mekânın da temsil metotlarına bir yenisini eklemiştir. XX. yüzyılda tam olarak mimari bir doküman oluşturma amacı taşımasına rağmen, modern mimari mirasın kaydedilmesinde önemli rol oynamıştır. Fotoğrafi ilk kez, Bauhaus ile organik bağları bulunan Chicago ekolü mimari bir belgeleme yöntemi olarak kullanmıştır (Görsel 11). Bauhaus döneminin devamı sayılabilecek bu dönemin fotoğraflarında kumaşı, seramikleri ve diğeri yapı elemanlarının dokularını fotoğrafa bakan kişiye hissettirmek amacıyla ışık-gölge ve yansıma oyunlarına başvurulduğu anlaşılmaktadır. Bu çabanın görme yoluyla temsilde dokunsal bir duyumsama yaratma arzusu taşıdığı söylenebilir (Çetin, 2021).

Mimari mekân, fotoğrafçılığın verdiği imkânla zamanla olan ilişkisini esnetebilme şansı yakalamıştır ancak halen gözün tahakkümünden kurtulmuş sayılmamıştır. Göz-merkezci edimleri kırabilmek bu dönem için kolay değildir, zira XIX. yüzyıla değin mimari mekânın bezeme ve dekorasyon harici nitelikleri, mimarlar tarafından pek fazla sorgulanmamıştır. Mevcut tipolojiler (şablonlar) yüzyıllarca taklit edilmiştir (Tanyeli, 2020, ss. 150-51). Başka



Görsel 11. Nathan Lerner, *Gezegenler: Ekran ve Teller*, 1939, jelatin gümüş baskılı fotoğraf, 40.2 x 50.8 cm (Loeil de la Photographie, 2018)

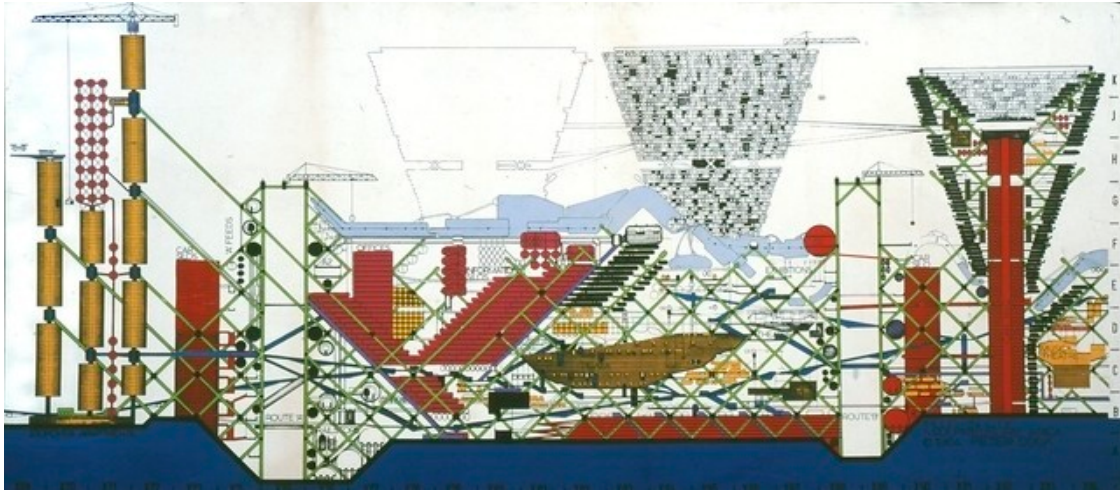
bir deyişle, bezeme ağırlıklı bir mekân üretimi anlayışında mekânın hacimsel ve fonksiyonel özellikleri XX. yüzyılda olduğu gibi önem arz etmemiştir, zira üslup üretme kaygısı daha ağır basmıştır. Ekonomi, üretim ve mekânın örgütlenme dinamiklerinin yeniden kurulduğu XX. ve XXI. yüzyıllarda ise mimari mekânın görsellik yoluyla tüketilebilir bir nesne haline gelmesi (Yırtıcı, 2009, ss. 10-11), modernizm öncesi üslup arayışlarındaki göz-merkezci edimleri çağırıştırmaktadır. Mimari bezeme üsluplarının yerini görselliğin başat kabul edildiği bir tasarım anlayışının doldurduğu söylenebilir.

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında modern mimarlık paradigmasına giren biçim-işlev birliği, mimarlıktaki bezeme eğilimine bir sınırlama getirmiştir (Tanyeli, 2020) ancak fotoğraf, mekânların görsel ve tüketilebilir bir ürün olarak sunulmasına zemin hazırlamıştır (Çetin, 2021). Mekân ile kullanıcı arasındaki bağ, tüketim eylemiyle zayıflamış haldeyken, tasarım eylemi de mekânların metalaşmasını destekler hale gelmiştir (Şensoy ve Kandemir, 2018). İç mekânlar kadar kentsel mekânlar da postmodern çağda tüketim merkezi olarak yeniden yapılanmıştır. Urry (1995), buna örnek olarak müzelerin ve sanat galerilerinin sayısındaki artışı ve fotoğraf çekilme amacıyla ziyaret edilen bu tür yerlerin tüketilmesini örnek göstermektedir. Pallasmaa (2011), kapitalist tüketim kültürünün mekâna etkisini şu şekilde ifade etmektedir:

Mimarlığın, varoluşunda temellenen plastik ve mekânsal deneyim yerine reklamcılık ve anında ikna stratejisini benimsemesi ise, binaların varoluşsal derinlik ve içtenlikten kopuk imge ürünlerine dönüşmelerine neden olmaktadır. (s. 38)

Mimari çizim, XX. yüzyılda fiziksel dünyayı anlatabileceği gibi nesnel olmayacak bir dünyayı da tasvir edebilecek yetkinliğe ulaşmıştır. Mimari çizimin diğer çizimlerden farkı, çizimin nesne betiminden çok kurgu anlatan bir araç olmasıdır. Ancak mimari temsil denince akla sadece çizim gelmemelidir. Maketler, üç boyutlu fotoğraf gerçekçi görüntüler, kolajlar, grafik anlatımlar da bu görsel temsil dilinin bir parçasıdır. Tasarımcı iki ya da üç boyutlu bu anlatım tekniklerini kullanarak tasarım girdilerini eler, yenilerini ekler veya değiştirir. Bu anlatım yolları konsept evresinden uygulama evresine doğru soyuttan somuta bir değişim içindedir (Porter, 1979). Mimarların görsel anlatım tekniklerine olan bağlılığı, çizimin eylemselliğinin yalnızca uygulanabilir yapılar inşa etmek için var olduğunu düşündürmemelidir. Meisenheimer (akt. Gürer ve Yücel, 2005), mimari temsilin altı işlevinden birinin de şiirsel işlev olduğunu belirtmiştir. Mimari anlatım, şiirsel işleve göre bir projeyi anlatırken görsellik üzerinden farklı duyuları ve hisleri de sezdirebilecek/duyumsatacak ve herhangi bir konuda ilham verecek güce sahip olabilmektedir (Avanoğlu, 2021).

Biçim-işlev birlikteliği, mekânın üretimini görmenin kurduğu tahakkümden bir nebze kurtarmış olsa da mimarinin ifade biçimleri, tasarımcıya görselliği bir öncelik olarak telkin etmektedir ve bunun bir sonucu olarak günümüz mimarlığında grafik anlatımlar ve görsel temsil türleri gitgide artmıştır. Bu uğraş, Graafland (1996) tarafından tasarımcının kendisine yapım üretim sürecinden bağımsız yeni bir alan açması olarak değerlendirilmiştir (s. 24). Örneğin 60'lı yıllarda İngiliz mimarlar W. Chalk, P. Cook, D. Crompton, D. Greene, R. Herron ve M. Webb'in kurduğu bir el dergisi olan *Archigram*'da, mimari anlatım teknikleri, mimari projelendirmeden çok estetik kaygılarla zevk ve ilham verecek şekilde kullanılmıştır. Bu temsillerin, yarışma projelerinde kullanılan anlatım dillerindeki çok katmanlılığa esin verdiği bilinmektedir. *Archigram*'a ait *Eklenti Şehir* çalışması (Görsel 12), mimari bir proje dokümanından çok mimari anlatım teknikleriyle sunulmuş ilham verme amacı taşıyan kentsel bir imgedir (Özkuş, 2005). Bir önceki yüzyılda, mimari anlatım tekniklerinin tasarı geometriyle standartlaşmasının, mekân üretimindeki görsel kaygıların ve tasarımda gözetilmesi gereken diğer parametrelerin



Görsel 12. Archigram, *Eklenti Şehir*, 1960 (Daudén, 2018).

önüne geçtiği ifade edilmiştir. Oysa Stan Allen, görsel bir temsilde görünenler kadar görünmeyen katmanlar olduğunu da vurgulamıştır (Çetin, 2020). XX. yüzyılda bu eleştiri *Archigram* örneğiyle bir karşılık bulmuştur. Mimari temsilin başka duyularla bağlantı kuran şiirsel bir işlevi olabileceği fikri de Avanoğlu (2021) tarafından tartışılmıştır (ss. 15-

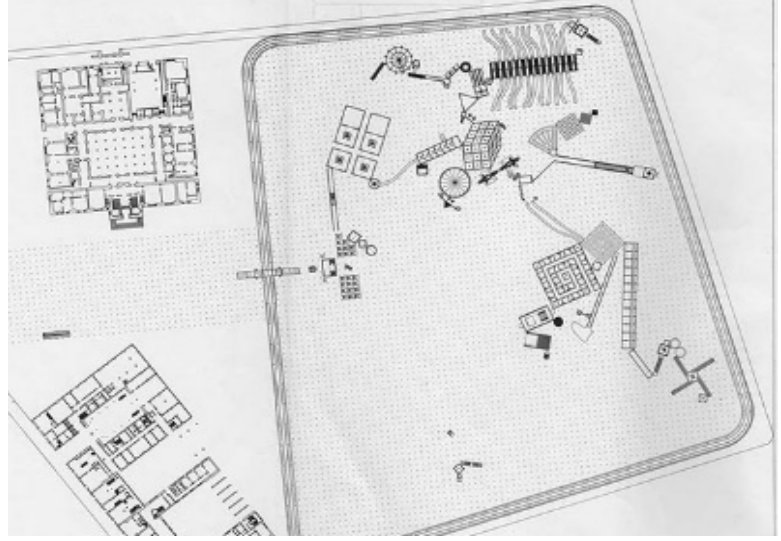


16). Mimarlığı görmenin tahakkümünden öteye iten bu arayış, *mimarlık eşittir bina* denkleminin noksanlığına dikkat çekmektedir.

Çizer, kimi zaman zihnindeki mekân tasavvurunu aktarırken, imgelerden soyutlanarak yapılan eğretilmeye ve çeşitli analogilere başvurabilmektedir. Bu eserlere inşa edilmemiş, eyleme de binasız mimarlık denmiştir. Bu konuda göstergibilimin 60'lı yıllarda gelişmesi etkili olmuştur (Avanoğlu, 2021). Çek asıllı Amerikan mimar John Hejduk, *Kurbanlar* adlı çalışmasında görüldüğü gibi petroglif benzeri karakterlerden faydalanarak temsilde duygulanımın yoğun olduğu bir katman oluşturmak istemiştir. Hejduk, çizdiği grotesk figürler ve bunların birbirinden bağımsız konumlanmalarıyla savaşın yıkıcı ve kaotik etkisini anlatıma taşımıştır (Görsel 13 ).

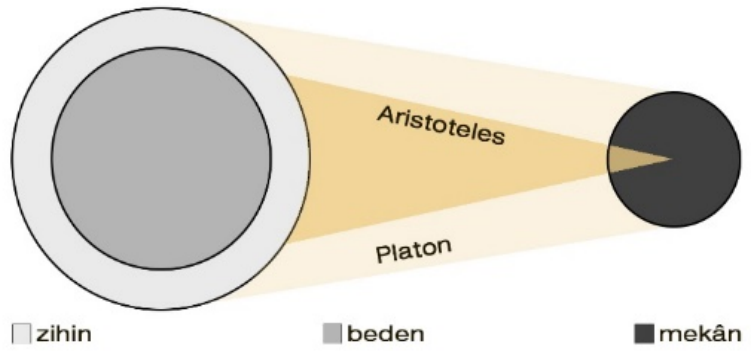
### Bulgular

Antik Yunan döneminde estetiğin, işlevselliğin ve matematiksel harmoninin güçlü ilişkisi düşünüldüğünde, Sakallı'nın (2018) ifadesiyle asal formlar ile oran-orantı ilişkisi güçlü mekân kompozisyonları oluşturma çabasına girildiği görülmektedir. Göz, estetik-işlev ilişkisi (Platon, 2009, s. 75) aracılığıyla mekâna hükmetmektedir. Görsel 14'te<sup>4</sup> görüldüğü üzere, antikitenin göze verdiği önem, mekânla



Görsel 13. John Hejduk, *Kurbanlar*, 1984, Hejduk'un Berlin'de İkinci Dünya Savaşı için açılan anıt yarışması için önerisinden vaziyet planı (Fabrizi, 2015)

insan arasında bir erk ilişkisi kurulmasına yol açmıştır. Bütün bu yargılara istinaden, Antik Yunan'da mekânın mekân olma durumunu belirleyen öğelerin insan veya insanın gözü olduğunu söylemek mümkündür. Mısır ve Roma'da gözle görünür bir bileşene (ışığa) olduğundan farklı anlamlar yüklenerek imge aktarımlarının yapılması (Görsel 3; Shaltout, 2015; Alpan ve Kuran, 2018), XIX. ve XX. yüzyıllarda görmenin öznel katmanlarıyla kurulan ilişkilerle benzerlik taşımaktadır (Merleau-Ponty, 2014, s. 33; akt. Crary, 2004, s. 82). Birbirine uzak iki farklı dönemde yapılan – Ebu Simbel Tapınağı (Görsel 3) ve *Kurbanlar* (Görsel 13) eserleri gibi – alegorilerin farklı izleklerde olması mekânsal anlatıda göstergibilimsel yöntemlere başvurulması durumunu değiştirmemektedir.



Görsel 14. Antikitede zihin-beden-mekân ilişkisi

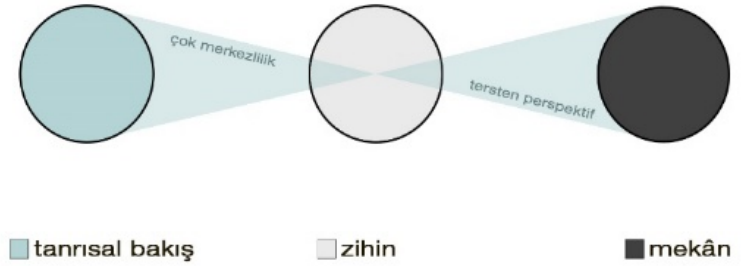
<sup>4</sup> Bulgular bölümündeki tüm diyagramlar yazar tarafından oluşturulmuştur.



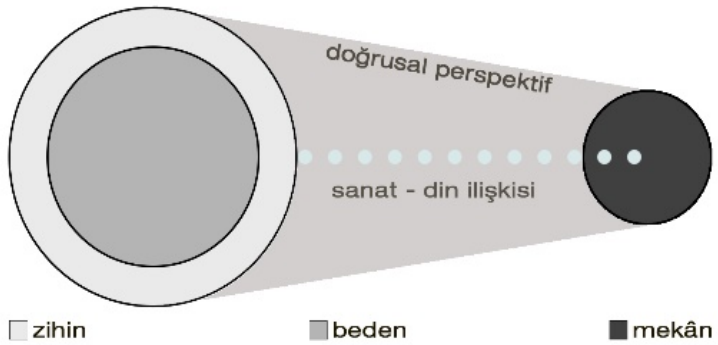
Orta Çağ sanatında Görsel 15'te ifade edildiği gibi, insanın bütünü görebilecek yetide olmaması fikri, olay ve mekânların görsel karşılıklı (tanrı-merkezci) üslupla temsil edilmesine zemin hazırlamıştır (Florenski, 2013; Tonguç, 2019). Bu anlamda mekân algısında insan bakışının rolü azalmaktadır. Mekânın üretim sürecinde, antik çağlardan beri plan eskizleri (Donald, 1962) ve desenler kullanılmaktadır ancak mekânlar insan ölçeğinden çok tanrısal ve insan benliğini ezici bir ölçektedir. Orta Çağ'ın insana yükselme, aşkınlık ve ulaşılmazlık hissi aşlayan gotik kiliseleri bu durumun en görünür örnekleri olarak gösterilebilir (Bazin, 2015, ss. 199-200). Mekân temsiline de mekân tasarımında da insanın konumu bulanık bir noktadadır.

İslami temsil sanatlarındaki mekân algısının Aristoteles'in düşüncesiyle yakından ilişkili olduğu antikite kuramlarına bakılarak görülebilir. Bu anlamda Görsel 14, İslam felsefesindeki mekân kavrayışına da referans vermektedir. Bu yargı, mimari mekânlar açısından bakıldığında doğrulanabilir gelse de mekân betimleri açısından tezat oluşturmaktadır. İslam mimarisinde mekân tasarımlarında antikitenin göz-merkezci estetiğini düşündüren asal şekiller ve geometrik kompozisyonlar kullanılsa da mekân betimlerindeki çok-merkezli üslup, temsili mekân ve mimari mekân arasında keskin bir fark olduğunu hatırlatmaktadır. Öte yandan minyatürlerdeki birbiri ardı dizilmiş nesnelere, insan değil de yaratıcı açısından bakıldığında mutlak bir mekânın içindedir (Bazin, 2015, ss. 232-34) ama içsel öğelere (duygu ve fikir) de mekânsal kompozisyonda yer verilmesi temsili mekânda soyut bileşenlerin de kabul gördüğünü göstermektedir. İmgesel bileşenlerin temsili mekândaki etkisi XIX. ve XX. yüzyıllarda, görme eyleminin öznelliğinin vurgusuyla yeniden görünür olmaya başlamış, hatta *Eklenti Şehir* (Görsel 12) ve *Kurbanlar* (Görsel 13) örneklerinde olduğu gibi mimari anlatımda dahi hissedilir olmuştur. Görmenin öznelliğinin kartezyen bakışa bir tepki olarak doğmasından çok, yüzyıllar sonra yeniden hatırlanması söz konusudur.

İnsan-merkezcilik, bireyin duyularını ve bedenini önemsemesi gerektiğini telkin ederken, doğrusal perspektifle insan bedeninin mekânla ilişkisi pekişmiştir (Doğan, 2009). Nesne ve mekân, *Atina Okulu* (Görsel 6) örneğine bakıldığında göz ufkuna göre tasvir edilmekte ve anlatıcının bedeniyle retinal bir ilinti içindedir. Mekân, matematik temelli bir yöntem olan perspektifle kontrol altına alınırken, Orta Çağ'dan miras alınmış tanrısal aşkınlık kavramını mekânlarda güçlendirmek için mekânlara özellikle resim aracılığıyla yansıtılmaya çalıştığı dikkat çekmektedir (Undusk, 2015). Görsel 16'da canlandırıldığı gibi, Avrupa ve Orta Doğu'nun temsillerindeki zihniyet



Görsel 15. Orta Çağ'da zihin-tanrı bakışı ve mekân-mekân temsili ilişkisi

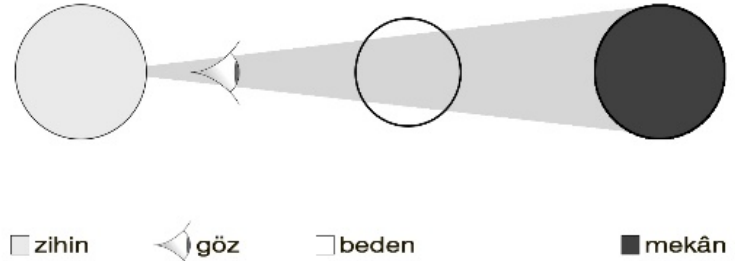


Görsel 16. Rönesans döneminde zihin-beden-mekân ilişkisi

değişikliğinin Rönesans'ta daha belirgin hale geldiği, *Atina Okulu'nun* (Görsel 6) ve Behzad Herat'ın minyatürlerinin (Görsel 7) karşılaştırılmasıyla anlaşılabilir.

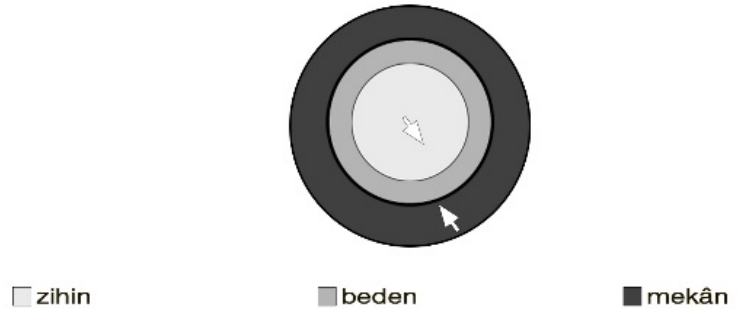
Aydınlanma Çağı ve XIX. ve XX. yüzyıllar arasında, görme biçiminde meydana gelen paradigma kaymasının Orta Çağ ve Rönesans dönemlerindeki değişimlerle benzerliği dikkat çekmektedir. Belirtilen dönem içerisinde, Görsel 17'de ifade edildiği gibi gözün bedenden ayrılmış şekilde mekânın gözlemcisi olabileceği kabul edilmektedir. Farklı görme biçimlerinin bastırılmasının yanında, mekânın algısında etkili diğer duyuların da etkinliği bedenselliğin yanıltıcı görülmesiyle *bastırılmıştır*. *Dönemin öncüsü Descartes, tüm evren için nesnel bir görme biçimi önererek mekânın analitik yollarla kavranabileceğini öne sürmüştür* (akt. Crary, 2004). Bu anlamda kartezyen mekân algısına getirilecek en büyük eleştiri nesnelere arası etkileşimlerden, bedensellikten ve duyumsamalardan arınık, çizgisel-soyut bir mekân tasavvurunda bulunmasıdır. Kartezyen mekân anlayışının bu dönemde güçlü şekilde dayatılmış olması, eleştirel temsil üsluplarının ve alternatif mekân algılarının varlığını görmeyi zorlaştırdığı açıktır. Temsil örnekleri tartışılan Piranesi, günümüzde idealize mekâna getirilen eleştirileri kapsayan bir konumdur. Piranesi (Görsel 1 ve 10), temsilleriyle hafıza, kültür, nesne ve zaman ilintilerinden uzak bir mekân kavramının ne kadar nesnel olabileceğini sorgulatmaktadır. Aydınlanma Çağı bölümünde alıntılanmış *İkinci Meditasyon'da* (akt. Crary, 2004), zihin düzeyinde matematik temelli bir mekân vaat edilmektedir (ss. 56-57) ancak salt matematiğin öngöremediği maddesel/imgesel/kültürel etkileşimlerin fiziksel mekân üzerindeki dönüştürücü etkilerini kapsayan bir sonuç çıkarılamamaktadır. Bu noktada, insanın algılama biçiminin ve bedenselliğinin yetersiz görülmesi bir anda Dekartçılığın ve Orta Çağ'ın tanrı-merkezciliğinin ortak paydası haline gelmektedir.

Aydınlanma Çağı sonrasında, XIX. ve XX. yüzyıl periyotları arasında görmenin nesnelliği ve öznelliği arasında bir uzlaşma söz konusudur (Crary, 2004; Merleau-Ponty, 2014). Sinematograf, kamera ve fotoğraf makinesi gibi teknolojik gelişmeler, tıpkı Dziga Vertov'un ifade ettiği gibi yer verildiği gibi mekânda göz-merkezci bakışın farklı açılardan sorgulanmasına zemin hazırlamıştır (akt. Berger, 2019, s. 17). Kamerada zamanın mekândan ayrılma durumu mekân algısında bir çeşitlilik vaat etmiş olabilir ancak fotoğraf makinesinin kamerayla aynı biçimde etki ettiğini söylemek güçtür. Mekân-insan bağları mekânın görsellik yoluyla metalaşması sonucu zayıflarken (Yırtıcı, 2009), kapitalist üretim modelinin



Görsel 17. Kartezyen bakışta mekân-zihin ve beden ilişkisi

tasarımcıları *fotoğrafi çekilesi mekânlar* *tasarlama* konusunda teşvik ettiği aklı gelmektedir. Tasarımcıların bu motivasyonu ve Çetin (2021)'in çalışmasında bahsettiği üzere modern/tarihi mekân fotoğraflamanın XIX. ve XX. yüzyıllarda ticari kaygılarla bir faaliyete dönüşmesi birbiriyle paralellik içindedir.



Görsel 18. Merleau-Ponty'nin nitelemesiyle mekân-beden-zihin ilişkisi

Görsel 18'de ifade edildiği gibi Merleau-Ponty (2014), zihin-beden-mekân üçlüsünün birbiriyle iç içe olduğu düşünceyle, nesne-mekân veya özne-mekân ayrımının keskin olmadığını öne sürerek kartezyen bakışın keskinliğine karşı çıkmıştır. Tarihsel araştırma göstermektedir ki görmenin nesnellğine olan bu eleştiri Merleau-Ponty ile başlamamıştır. Merleau-Ponty'nin döneminden önce de Aydınlanma Çağı görüşünü eleştirmiş Piranesi gibi kişi/kişiler olduğunu unutmamak gerekmektedir (Kocataş, 2021).

Merleau-Ponty'nin (2014) içli-dışlılık düşüncesinin (s. 33), sanat felsefesindeki *öz-biçim* ilişkisiyle paralellik gösterdiği öne sürülebilir. Bu anlamda Merleau-Ponty'nin fikirlerinin, mimarlığın ve plastik sanatların mekâna bakışını etkilediğini söylemek mümkündür. Kartezyen bakış, tasarımcıyı mantıksallıktan sapmamak konusunda tembihlerken, görme eyleminin öznelliğinin modern tasarım paradigmasında tasarımcıya soyutlamayı ve eğretilmeyi öğrettiği düşünülebilir. XIX ve XX. yüzyıldaki tüm bu gelişmeler, mekân tasarımında göz-merkezciliğin etkisinin azalmasına da sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Kapitalist üretim modeli ise mekân ve mekân anlatısında göz-merkezci edimleri güçlendirmiştir.

### Sonuç

Gözlemci kimi zaman kendini mekândan soyutlamış, kimi zaman sadece izleyen bir göz olarak var olmuş, XX. yüzyılda ise mekân-zaman ilişkisini zayıflatarak, mekân-nesne/kişi arasındaki bağı güçlendirmiştir. Tarihsel araştırma yöntemi, görme biçimlerinin dönemler süresince bir görme biçiminin diğer algı şekillerini bastırarak evrimleştiğini doğrulamaktadır. Göz-merkezci ve tanrı-merkezci diye ayrılmış olan bu bakış açılarının kendi içinde de ayrımları olabileceği görülmüştür. İnsan-merkezci olmayan bakış açısının çok merkezli ve tanrı-merkezci olması, göz-merkezci algıda ise görmenin nesnel ve öznel olma durumunun sorgulanması gibi ayrımlıklar oluşmuştur. Kimi zaman birbirinden ayrı değerler bütününe sahip dönemlere ait temsillerdeki tavır benzerliği de dikkat çekmektedir. Görme kuramının antikitede başlayan düşünsel sürecinde, görme rejimlerine ilişkin bireysel düzeyde dahi tutarlılık bulmak güçleşebilmektedir. Örneğin Platon'un nesnelere ve mekânların algılanması konusunda gözü yanıltıcı bulması ancak göze *güzel* gelen nesneyi işlevsel ve estetik kabul etmiş olması çelişkilidir. Öte yandan göz-merkezci edimlerin tasarımcılardaki güçlü etkisi, mimari formun işlevi mi yoksa daha çok estetik kabulleri mi takip ettiği konusunda soru işareti bırakmaktadır.

Mekân kavramı, bağlamı itibarıyla birbirinden farklı kurgular ve yasalar bütünlüklerine karşılık gelmektedir. Bu nedenle günümüzde bir mekândan bahsederken bağlamını belirtmek kaçınılmaz olmuştur (mimari mekân, kentsel mekân, sanal mekân gibi). Çalışmada görme biçimlerinin görsel mekân temsilleri üzerinden okuması yapılırken, dönemin görme rejiminin farklı bağlamlardaki mekânlara, kimi zaman aynı biçimde etki ettiği görülmüştür. Antik dönemin mekân tasvirlerinde kullandığı metaforlar ve imge uyandıracak öğelerin, mimari mekânda da el verdiği ölçüde karşılık bulunduğunu söylemek mümkündür (Mısır'da Ebu Simbel Tapınağı ve Roma Pantheon'unda ışığın kullanımı). Orta Çağ'ın gözlemci insanı dışlayarak tanrısal bir bakışla oluşturulmuş mekân betimleriyle, insan ölçeğini ezen gotik katedrallerin aynı döneme denk gelmeleri de bu anlamda tesadüfi görülemez. Mekânı aşama aşama matematiksel bir düzleme oturtma çabasının görünür olduğu Rönesans Dönemi'nde mekân temsillerinde (*Atina Okulu* örneği) ve fiziksel mekânlarda geometrik harmoni arayışının ortak olduğu gözlemlenmiştir. Aydınlanma Çağı'nda mekân gözün bedenden yalıtıldığı analitik bir tavırla işlenmiştir ki mimari temsilin yapı taşı olan plan, kesit, perspektif ve tasarı geometrinin temelleri atılmıştır. Çalışmada, dönemin ressamı Velazquez'in eseri *Nedimeler'deki* uzamsal derinlik, bu anlayışın temsili mekânda bir yansıması olarak sunulmuştur. Mekânı rasyonalize etme

çabası sanat üretiminde de bir karşılık bulmuştur. Sunulan bedenden yalıtılmış göz anlayışının, fiziksel mekân üretim tekniklerine etki ettiği söylenebilir. Gözün duyular arasında sahip olduğu hiyerarşi de düşünüldüğünde, görme rejimlerinin gerek mekânın tasarım gerekse mekânın algısında etkili olduğu açıktır.

Merleau-Ponty'nin söylemlerinden hareketle, hem göz-merkezci hem çok-merkezli görme biçimlerinin ya da görmenin öznel ve nesnel katmanlarının uzlaşabildiği dönem olan modernitede ise bir mimari mekân temsiline şiirsel anlam da ifade edebileceği, hatta hiç bina inşa edilmeden soyut öğeleri aktarması mümkün olmuştur. Binasız mimarlık, duygu ve düşüncelerin mekânın bağlamında kalabileceğini Orta Çağ döneminden sonra tasarımcıya ve gözlemciye tekrar hatırlatmıştır. Bu anlamda modernite, antikite ve Orta Çağ ile benzerlik göstermektedir. Görselliğin sınırlarının aşılması tasarımcılar için zorlu olmuştur ama kâğıt üzerinden ya da form aracılığıyla başka duyuları harekete geçirme çabası, bedenle bütünleşik mekânlar ve evrensel tasarımın devamlılığı için bir gerekliliktir. Ne var ki Urry'nin (1995) bahsettiği gibi kapitalizmin mekânları turizmle ya da gündelik pratiklerle tüketilir bir nesne olarak topluma sunması (s. 37), tasarımcıları ağırlıklı olarak görsel parametrelerle mekânı çekici kılmaya itmektedir. Tüm bunların bir sonucu olarak mimari temsil tekniklerine gelişen hassasiyetler de tasarımcıların temsili bir amaç haline getirmesine neden olmuştur. Söz konusu sebepler, mekânı gözün hegemonyası altında bırakmıştır. Başka bir deyişle mekânın üretiminde kaçınılmaz olarak görsellik ön plana çıkarmakta ve kapitalist tüketim tarzı bu durumu beslemektedir.

Kullanıcı mekânda görsel verilerden başka bir şey duyumsamadığını düşünse bile mekân, duyuların eşzamanlı çalışmasıyla algılanmaktadır. Tam bir mekân deneyimi için, görme eylemi başattır ancak daha güçlü bir mekân-beden etkileşimi için mekân, gözün kurduğu tahakkümden kurtulmalıdır. Çalışmada sunulmuş olan evrimsel sebepler yüzünden oluşmuş duyular arası hiyerarşi yadsınmamalıdır ancak mekân-beden etkileşiminin artırılması, mimari mekâna imgesel derinlik katabilmekte ve göz harici duyuların kapsanmasıyla daha güçlü bir mekân algısı yaratılabilmektedir.

#### Kaynakça

- Akpınar, B., Şen, S. ve Beşgen, A. (2021). Mekânın duyuşsal paradoksları: Blindness (Körlük) filmi üzerinden bir pandemi okuması. *YDÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3(2). 92-114.
- Alpan, Z. ve Kuran, İ. (2018, Aralık 21-23). Sanal Gerçeklik Ortamında Edimsel Mekân Üretimi [Konferans sunumu]. *Poedat Conference*, İstanbul. [https://www.researchgate.net/publication/342589740\\_Sanal\\_Gerceklik\\_Ortaminda\\_Edinsel\\_Mekan\\_Uretimi](https://www.researchgate.net/publication/342589740_Sanal_Gerceklik_Ortaminda_Edinsel_Mekan_Uretimi)
- Artefacts Scientific Illustration & Archaeological Reconstruction (2018, Haziran). *İslamic Miniatures in 3D*. <https://www.artefacts-berlin.de/wp-content/uploads/2018/06/miniatures-002.png>
- Avanoğlu, B. (2021). *Şiir/mimarlık*. (11. Baskı). İletişim Yayınları.
- Aydın, İ. (2001). Ebû Bekir Râzi'de beş ezeli ilke. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(0), 108-144.
- Bacou, R. (1975). *Piranesi etchings and engravings*. New York Graphic Society.
- Batuman, B. (2012). *Mimarlığın ABC'si*. Say Yayınları.
- Bazin, G. (2015). *Sanat tarihi, sanatın ilk örneklerinden günümüze*. Kabalıcı Yayınları.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa sanatına giriş*. Engin Yayıncılık.
- Berger, A. (1989). *Seeing is believing-an introduction to visual communication*. Mayfield Publishing Company.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. Metis Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. (Genişletilmiş Baskı). Sarmal Yayınevi.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite*. (1. Baskı). Metis Yayınları.



- Çelik, F. ve Özgür, F. (2019). Aydınlanma, karşı aydınlanma ve karşı devrim kavramlarına kısa bir bakış. *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi (JEBPIR)*, 5(2), 79-89.
- Çetin, Ç. (2020). *Mimari çizimin görünmeyen içeriği ve eylemselliği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Çetin, İ. (2021). Fotoğrafik düşünme sisteminin kısa tarihi: Mekâna bakışımızın gelişiminin fotoğraf üzerinden irdelenmesi. H. Arapgirlioğlu (Ed.). *Güzel sanatlarda araştırma ve değerlendirmeler* içinde (105-121). Gece Kitaplığı.
- Daudén, J. (2018, 8 Temmuz). *The importance of the section in architectural representation and practice*. Archdaily. Erişim tarihi: 14.05.2022. <https://www.archdaily.com/896353/the-importance-of-the-section-in-architectural-representation-and-practice>
- Dilek, Y. (2021). Eski Yakındoğu'da göz sembolizmi ve düalizm: Mezopotamya, Mısır ve İsrail. *İÜ Tarih Dergisi*, 2(74), 1-30.
- Doğan, Ç. E. (2009). Mimarının görüllüğü ve temsil. F. Doğan (Ed.), *dosya 17, mimarlık ve mekân algısı Aralık 2009* içinde (32-36). TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Donald, T. (1962). *Archival view of P112404*. CDLI (Cuneiform Digital Library Initiative). [https://cdli.ucla.edu/search/archival\\_view.php?ObjectID=P112404](https://cdli.ucla.edu/search/archival_view.php?ObjectID=P112404)
- Evangelatou, M. (2019). Textile mediation in late Byzantine visual culture: Unveiling layers of meaning through the fabrics of the Chora Monastery. *Dumbarton Oaks Papers*, 73, 299-354.
- Egypt Independent. (2020, 22 Ekim). *Photos: Sun lights up the face of Ramses II in Abu Simbel in biannual illumination*. <https://egyptindependent.com/photos-sun-lights-up-the-face-of-ramses-ii-in-abu-simbel-in-biannual-illumination/>
- Enciclopedia de Historia. (2018). *Las Meninas*. <https://enciclopediadehistoria.com/las-meninas/>
- Esparza, D. (2017, 24 Mayıs). *Who's who in Raphael's School of Athens*. Aletea. <https://aletea.org/2017/05/24/whos-who-in-raphaels-school-of-athens/>
- Fabrizi, M. (2015, 1 Kasım). *A growing, incremental time: "Victims" a project by John Hejduk (1984)*. Socks Studio. <https://socks-studio.com/2015/11/01/a-growing-incremental-place-incremental-time-victims-a-project-by-john-hejduk-1984/>
- Florenski, P. (2013). *Tersten perspektif*. Metis Yayınları.
- Foster, H. (1988). *Vision and visibility*. Bay Press.
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve şeyler*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Graafland, A. (1996). *Architectural bodies*. 010 Publishers.
- Gültekin, T. ve Tokdil, E. (2017). Schiller ve Guyeau'nun estetik görüşleri ekseninde Nedimeler tablosunun değişen görünümü ve estetiğe sosyolojik yaklaşım. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 105-113.
- Gürer, T. ve Yücel, A. (2005). Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi. *İTÜ Dergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 4(1), 84-96.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu*. Metis Yayınları.
- Kahvecioğlu, H. (1998). *Mimarlıkta imaj: Mekânsal imajın oluşumu ve yapısı üzerine bir model* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kak, S. (1999). *Concepts of space, time and consciousness in ancient India*. arXiv. <https://arxiv.org/abs/physics/9903010>
- Kingwell, M. (2006). Crossing the threshold: Towards a philosophy of the interior. *Queens Quarterly; Kingston*, 113(3), 442-460.
- Kocataş, İ. (2021). *Mimarlık tarihyazımına dematerye okuma althğı; İstisnai temsiller, Giovanni Battista Piranesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Konak, R. (2014). Boşluk ve mekân düşüncesinin minyatür sanatına yansıması. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.
- Loeil de la Photographie. (2018, 7 Eylül). *Nathan Lerner (1913-1997): Photographs*. <https://loeildelaphotographie.com/en/nathan-lerner-1913-1997-photographs-dd/>
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya*. (4. Baskı). Metis Yayınları.
- Nişanyan, S. (2017). *mekân*. Nişanyan Sözlük, Çağdaş Türkçenin Etimolojisi. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/mekan>
- Onur, D. ve Zorlu, T. (2019). An experimental study on the relationship between sensory awareness and creativity in design education. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 48(1), 336-367.
- Özbek, D. A. (2018). Beden etkileşimli mekân tasarımı. *TOJDAC*, 8(1), 133-142.

- Özkuş B. (2005). Renkli rüyalar görmek, Archigram. *Mimar.ist, Dosya: Ütopyalar, Anti-ütopyalar*, 5(18), 84-86.
- Öztürk, G. (2015). *Mimariye dair bakış düzenlemeleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*. YEM Kitabevi.
- Panofsky, E. (1993). *Perspective as symbolic form*. Zone Books.
- Platon (2009). *Şölen*. Şule Yayınları.
- Porter, T. (1979). *How architects visualize*. Studio Vista.
- Sakallı, M. (2018). *Çağdaş sanatta beden kullanımı olarak çirkinin estetiği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Işık Üniversitesi.
- Sever, O. (2021). Rönesans ve perspektif: Modern görme biçiminin temelleri. *ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar*. 13(Mayıs), 89-109.
- Shaltout, M. (2015). *Astronomical interpretation for sun perpendicularity in Abu Simbel Temple phenomenon*. Desert Environment Research Institute, Minufiya University. <http://dx.doi.org/10.13140/rg.2.1.1337.7448>
- Şensoy, G. ve Kandemir, Ö. (2019, 11-12 Ekim). Mekânların tasarım yoluyla tüketimi: Tasarımda görsellik. G. Aras (Ed.), *II. Uluslararası Mimarlık ve Tasarım Kongresi. Sözel Sunumlar* (ss. 461-467). Güven Plus Grup Danışmanlık AŞ Yayınları.
- Tanyeli, U. (2020). *Yıkarak yapmak: Anarşist bir mimarlık kuramı için altlık*. (1. Baskı). Metis Yayınları.
- The Hans India, (2015, 5 Eylül). *Art in Medieval India*. <https://www.thehansindia.com/posts/index/Education-and-Careers/2015-09-05/Art-in-medieval-India/174456>
- Tonguç, A. (2019). Geleneğin yenilenmesi: Minyatür, bakış ve farklı görme rejimleri bağlamında "Fatih Portreleri" çözümlenmesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5(9), 193-216.
- Tunalı, İ. (2016). *Grek Estetik'i*. Remzi Kitabevi.
- Tutkun, B. (2019). *Italo Calvino'nun görme kuramları üzerine sorgulamaları: Palomar örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Undusk, R. (2015). The Renaissance concept of space: Notes on the interaction between arts and sciences in history, *Acta Baltica Historiae et Philosophiae Scientiarum, Autumn*, 3(2), 66-81.
- Urry, J. (1995). *Mekânları tüketmek*. (2. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Yırtıcı, H. (2009). *Çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesi*. (2. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

## Kent Kimliği Üzerinden Brütalist Mimarlığın Okunması: Yeni Belgrad Süper Blokları

Merve Buldaç<sup>1</sup>  
Gizem Hediye Eren<sup>2</sup>

### Öz

Sosyal bir varlık olan insanın gereksinimlerini karşılamak için oluşturduğu kentler, fiziksel ve estetik öğeleri itibariyle canlı birer organizmadır. Her kent nüfusunun özelliklerine, gelenek-göreneklerine ve örf-adetlerine göre bir kimlik kazanmakta, ötekenden rahatlıkla ayrılmakta ve tanımlanmaktadır. Kent kimliğinin oluşumunda çalışmada da incelenmesi hedeflenen mimari yapıların ve öğelerin etkisi büyüktür. Brütalist mimari yaklaşımın gözlemlenebildiği Yeni Belgrad bölgesi mimari yapıları ve öğeleri, kent kimliğinin okunmasında önemli yer tutmaktadırlar. Çalışmanın örneklem alanını, 1948 yılında başlayan ve Sava Nehri'nin sol yakasına inşa edilen, planlı bir kent olan Yeni Belgrad'da bulunan ve Süper Bloklar olarak isimlendirilen konut kompleksleri oluşturmaktadır. Brütalist üslubun/mimarinin ilkelerinin, bu yapılar ve sınırlarında yer alan kentsel donatılar/öğeler üzerindeki etkisinin incelenmesi amaçlanmış, nitel araştırma yöntemlerinden betimleyici vaka çalışması yaklaşımı kullanılmıştır. İç içe geçmiş çoklu durum deseni ile brütalist üslup/mimari, 22, 23, 29, 33, 61-64 nolu Süper Bloklar üzerinden betimleyici vaka çalışması ile yorumlanmıştır. Bulgular, brütalist üslubun/mimarinin katkı değerlerinin anılan Süper Bloklarda yapı kompleksini ve çevresinde yer alan kent donatılarını büyük ölçüde şekillendirdiğini göstermektedir. Çalışmada, brütalizm ve Yeni Belgrad Süper Bloklarının birbirini ne ölçüde tamamladığının, kent donatıları üzerinden açıklanması, diğer kentler özelinde de üzerinde düşünülmesine imkân tanınması açısından çalışmanın alana ve literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Kent, Kimlik, Brütalist Mimarlık, Yeni Belgrad, Süper Bloklar

## Reading Brutalist Architecture Through Urban Identity: New Belgrade Super Blocks

### Abstract

Cities, as living organisms in terms of physical and aesthetic elements, have been formed to meet the needs of humans, who are social beings. Each city gains an identity according to the characteristics of its population, traditions and customs and is easily distinguished from the other and defined.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İçmimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0001-8390-0175, merve.buldac@dpu.edu.tr,

<sup>2</sup> Arş. Gör. Dr., Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Endüstriyel Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0003-1560-3237, gheren@eskisehir.edu.tr

Architectural structures and elements, aimed to be examined in the study, significantly impact the formation of urban identity. The architectural structures and elements of the New Belgrade region, where the brutalist architectural approach can be observed, have an essential place in reading the urban identity. The sample area of the study consists of residential complexes called Super Blocks in New Belgrade; a planned city built on the left bank of the Sava River starting in 1948. It aimed to examine the effects of brutalist style/architecture principles on these structures and the urban furnishings/items located within their borders, and a descriptive case study approach, one of the qualitative research methods, was used. Brutalist style/architecture has been interpreted with a descriptive case study by intertwined multiple-state pattern via New Belgrade Super Blocks 22, 23, 29, 33, 61-64. The findings show that the contribution values of the brutalist style/architecture have primarily shaped the building complex and the urban furnishings around in the aforementioned Super Blocks. It is thought that the study will contribute to the field and the literature in terms of explaining the extent to which brutalism and New Belgrade Super Blocks complement each other through urban equipment and allow for reflection on other cities.

**Keywords:** City, Identity, Brutalist Architecture, New Belgrade, Super Blocks

### **Kent ve Kentsel Kimlik**

Kent kavramına ilişkin kesin bir tanım olmamakla birlikte pek çok düşünür tarafından farklı tanımlar getirilmiştir. Özellikle 21. yüzyıl itibarıyla kentlerin, üzerine değişken özellikler yüklenmeye başlamasıyla kavrama ilişkin tanımlar da güçleşmeye başlamıştır. Tüm değişim ve dönüşümleri ile genel bir ifadeyle, içinde bulunan toplumun sahip olduğu fiziksel, sosyoekonomik, kültürel vb. tüm özellikleri barındıran ve tarihsel süreçte nesilden nesile aktaran bir yansıma olarak düşünülebilir. Dolayısıyla kent kavramının burada devingen ve canlı bir yapıya sahip olduğu sonucuna da varmak mümkündür. Kentin kökenine inildiği zaman karanlık ve geçmişe ilişkin sahip olduklarının silik ve üstünün kapalı olduğu görülmekte, bu da gelecek için nasıl bir hal alacağını tahmin etmeyi zorlaştırmaktadır (Mumford, 2007). Burada dikkati çeken en önemli husus kent olgusunun, insan aklının en büyük buluşu olmasıdır. Kent toplumbilimcisi olan Robert Park'a göre kent:

İnsanın içinde yaşadığı dünyayı daha çok gönlüne göre yeniden yapmada en başarılı girişimidir. Eğer kent, insanın yarattığı dünyaysa bundan böyle orada yaşamaya mahkûm olduğu dünyadır da. Böylelikle dolaylı yoldan ve görevinin doğasına dair hiçbir açık algısı olmadan kenti yaparak insan kendini yeniden yapmıştır. (1967, s. 3)

Park'ın söyleminden yola çıkarak çevresiyle ve doğa ile sıkı ilişkiler kuran insanoğlunun, yaşadığı ortamı dünden bugüne değiştirdiği, dönüştürdüğü ve farklı etkileşimler kurduğunu söylemek mümkündür. Bu değişim-dönüşüm gibi eylemleri etkileyen en önemli faktörlere örnek olarak artan nüfus gösterilebilir. Başta konut yapıları olmak üzere iş ve yaşam alanlarına olan gereksinim, kentlerin büyüme ve gelişme eğilimlerine sebep olmaktadır. Bu eğilim sonucu, yatay ve dikey büyümeyi etkileyen unsurlar fiziki çevre şartlarının belirleyiciliği gibi algılansa da insan aklı, zekâsı, tecrübe ve tercihleri de kent olgusu için belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır (Sargın ve Demir, 2018). Sanayileşmeyle birlikte biçimlenen kent olgusu için Harvey (2003), "kuşkusuz karmaşık bir şeydir" ifadesini kullanmıştır (s. 27). Kentin bizzat kendisi belirsizliği, tekinsizliği, kuşkuyu artırdığı için karmaşıktır (Hergüner, 2017). Bu karmaşa içinde barındırdıklarıyla da ilişkilendirilebilir. Kaya (2007), kenti insan topluluğundan, ona yönelik hizmetlerden çok daha fazlası, gelenek ve göreneklerin, örgütlü tavır ve görüşlerin toplandığı yer olarak ifade etmektedir.

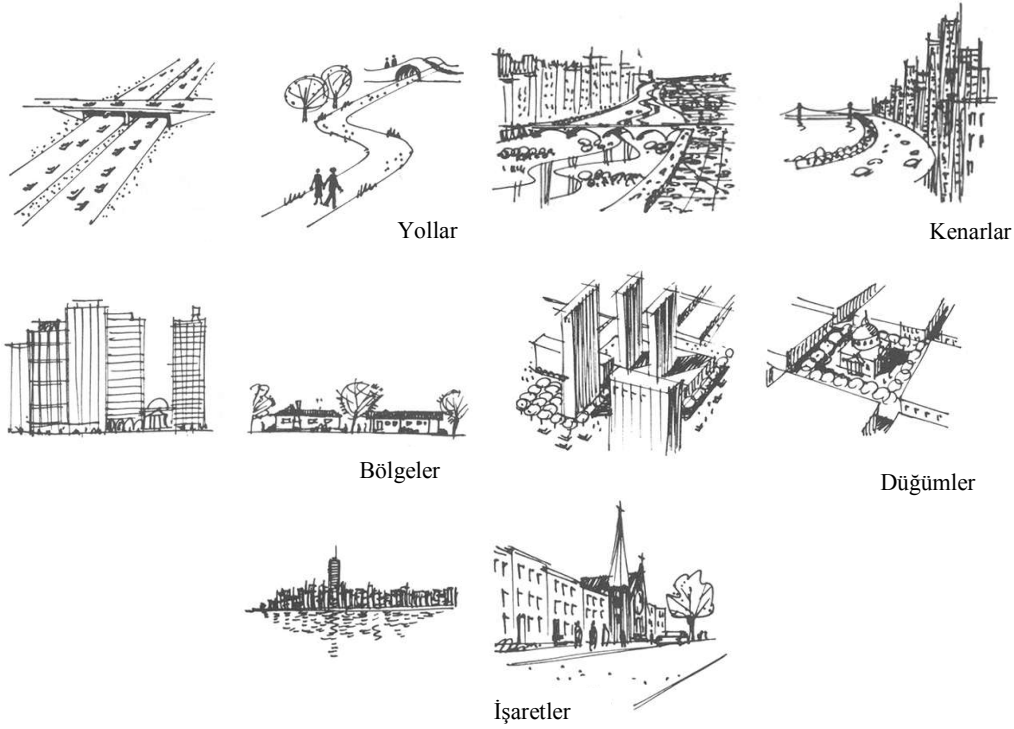


Dolayısıyla kentler, geçmişten bugüne sosyal, kültürel, demografik ve ekonomik açıdan değişimleri şekillendiren, gösteren fiziksel hayat mekânları haline gelmişlerdir (Oğurlu, 2014).

Kentin sahip olduğu kültürel ve doğal değerler, kent kimliğinin şekillenmesinde de önemli rol oynamaktadır. Kimlik, kelime anlamı olarak Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'te "herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özellikler bütünü" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri). Bu kavramdan bahsedebilmek içinse üzerinde durulan değerlerin, geçmişten içinde bulunulan döneme kadar olan süreçte sürekliliğinin sağlanması gerekmektedir. Tüm bu yaklaşımlardan yola çıkarak teoride psikoloji, planlama, mimarlık ve benzeri birçok araştırma kanalına bağlı olan kent kimliğinin dönüştürücü ve ayırt edici anlamı üzerinde de durulmaktadır (Buldaç, Varış ve Can Kahraman, 2020). Farklı dönemlere tanıklık eden yapı ya da yapı grupları, kent yaşamına dâhil olarak kent kimliğinde önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla önemli mimari yapıların korunmasının, o kentte kültürel değerlerin sürdürülebilmesinin, kent kimliğinin oluşmasında ve mevcut durumun gelecek nesillere de aktarılmasında önemli rol oynadığından söz etmek mümkündür (Biol, 2007). Kentsel çevreyi tarihsel açıdan ele almak, yalnızca tarihsel açıdan dikkate değer yapılara odaklanmakla kalmayıp, aynı zamanda yerel kentsel ortamın insan faktörü, yapı çevre ve doğa açısından evrimini algılamak da önemlidir. Bu kentsel ortam, birçok bilim insanının belirttiği gibi kentsel kimliğe dikkat ederken, *bir yer duygusu* yaratmak için önemlidir (Oktay, 2002). Bireylere benzer şekilde, kentsel alanların da kendilerine has özellikleri olmalıdır, bunlar bir dizi özellikten ya da unsurdan oluşmaktadır. Yerel kentsel bağlam, iklimden kültüre birçok özelliğe göre değişir. Sokakları ve meydanları içeren kentsel kamusal alanın kalitesi, kentsel kimliğin oluşmasına katkıda bulunur (Oktay, 2002). Her kentin sahip olduğu değerler doğrultusunda farklılaşmasından yola çıkarak *The Image of the City* kitabının yazarı Lynch (1960, ss. 46-48) de farklılaşan bu değerlerin neticesinde kent kimliğinin oluştuğunu ifade etmekte ve kentsel kimliği "bir kişinin bir yeri diğer yerlerden farklı olarak tanıyabilmesi ya da hatırlayabilmesi" olarak tanımlamaktadır. Bu çalışmada kentsel imaj yollar (Gözlemcilerin alışık olduğu, bazen ya da potansiyel olarak kullandığı devam eden kanallar), kenarlar (gözlemci tarafından yol olarak kullanılmayan doğrusal elemanlar), bölgeler/ilçeler (ortak özelliklere sahip karakteristik alanlar), düğümler (kavşak noktaları, yolculukta durma noktaları ve yolların kesişme noktaları), işaretler (binalar, dükkânlar, kuleler, kubbeler, ağaçlar ya da dağlar gibi basitçe tanımlanabilir fiziksel nesnelere) olmak üzere beş gruba ayrılmaktadır (Görsel 1).

Yerin ruhu (Lat. *genius loci*) terimine dikkat çeken mimar ve fenomenolog Norberg Schulz, her mekânın bir ruhu olduğu düşüncesinin binalardan sokaklara, hatta şehirlere kadar uzanan bir ölçeğe kadar genişletilebileceğini ifade etmektedir (akt. Emerce, 2015). Kent kimliği, tek başına değil, bir bağlam içinde yorumlama, iletişim kurma ve hareket etme yardımıyla yaratılan bir yerin özelliklerini gösterir (Groth, 2002'den akt. Hague 2004). Kentsel çevreler, kentsel kimlik tanımına paralel olarak hem doğal hem de yapay kentsel unsurlardan, sosyal ve kültürel özelliklerden oluşur (Ilgın, 1997'den akt. Şaban Ökesli ve Gürçınar, 2012). "Bir kentte hayran kaldığın şey onun yedi ya da yetmiş harikası değil, senin ona sorduğun bir soruya verdiği yanıtıdır" (Calvino, 1972'den aktaran Sağlık ve Kelkit, 2019) yaklaşımı kentin ne olduğu kadar nasıl algılandığı açısından da kent kimliğinde kullanıcının atfının önemli olduğunu göstermektedir.

Tüm söylemler ışığında kimlik kavramını kent için çevresel ve toplumsal kimlik olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. Çevresel kimlik, doğal ve yapay bileşenleri; toplumsal kimlik de sosyokültürel/ekonomik ve somut olmayan kimlik bileşenlerini kapsamaktadır (Erdoğan, 2008).



Görsel 1. Kevin Lynch, kent kimliğini sunan imaj öğeleri (Kent Stratejileri Merkezi, 2017)

Çevresel kimlik bağlamında; kimlik elemanları, bu elemanların sahip oldukları mekânsal öğeler, coğrafik yapı, geçmişte ve mevcutta var olan yaşam biçimleri, topografya, iklim/bitki örtüsü, hava-kara-deniz bağlantı yolları, ekosistem, yaşanmış doğal afetler vb. birçok etken ile kent kimliği değişebilir, dönüşebilir ve kendine özgü özellikler kazanabilir (Kösoğlu, 1995). Toplumsal kimlik siyasal, kültürel ve ekonomik dönemlerine ilişkin önemli bilgiler verirken aynı zamanda beşerî bileşenlere de ışık tutmaktadırlar (Ayyıldız ve Ertürk, 2017). Erdoğan ve Çorbacıoğlu Akay'a (2018) göre ise toplumsal kimliğin bileşenlerinden biri olan ve gastronomi, kültür-sanat-zanaat ve folklor gibi alt bileşenler somut olmayan kimliği ifade etmektedir.

Kentsel kimlik, zaman-insan-çevre üçgeninde sürekli değişim ve oluşum süreci geçirmektedir. Dolayısıyla kentsel kimliği oluşturan öğeler de bu değişim ve oluşum sürecinden önemli ölçüde etkilenmektedir. Bazı öğeler geçmişi, bazı öğeler ise şu anı temsil edebilir (Hall, 1998; Alver, 2012). Özellikle mimari unsurlar (bina, kent donatısı, heykel gibi), kentsel kimliğin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Farklı dönemlere ait farklı üsluplar üzerinden şekillenen bu unsurlar, fiziksel ve estetik değerler bakımından kenti karakterize eden özellikler sergilemektedir. Big Ben-Westminster-Londra, Eiffel Kulesi-

Paris, Sydney Opera Binası-Sydney gibi örnekler kentsel kimliği tanımlayan nitelikte örneklerdir (Mansour, 2015). Ayrıca, Gelibolu Yarımadası'nın savaşla kazanmış olduğu anlam ile Şanlıurfa'nın iklimsel özellikleri gibi değerler kentin kimliğini kazanmasında/biçimlenmesinde bu farklılığa örnek olarak gösterilebilir (Uçkaç, 2006). Bu örneklerin verilme sebebi, kenti tanımlarken ilgili kent özelinde akla gelen ilk örnekler olmaları ve tasarım yaklaşımı, kullanılan malzeme, işlev, fiziksel ve tinsel etki vb. gibi ilgili değere yüklenen değerlerin, kimliğin oluşmasında etkin rol oynamaları ve kent için ikonik anlam taşımalarıdır. Ayrıca Lynch'in (1960) kişinin girdiği her ortamı farklı algılaması-tanımaları-hatırlaması düşüncesini de destekler örneklerdir. Çalışma kapsamında incelenen ve brütalizm olarak tanımlanan mimari akımın özelliklerini taşıyan Süper Blokların da kent için ikonik anlam taşıma ifadesini desteklemesi sebebiyle Yeni Belgrad için önemli bir role ve etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

### **Brüt Beton-Brütalist Mimari İlişkisi**

Süper Blokların inşasında da kullanılmış olan yapı malzemelerinden beton, TDK Güncel Türkçe Sözlük'te "çimentonun su yardımıyla kum, çakıl vb. maddelerle karışması sonucu oluşan sert, dayanıklı, bağlayıcı yapı malzemesi" (Türk Dil Kurumu Sözlükleri) olarak tanımlanmaktadır. Çimentonun doğal hammaddesini oluşturan ilk rezervler, 12 milyon yıl önce, bugün İsrail'in bulunduğu topraklarda oluşmaya başlamış; beton benzeri karışımların kullanıldığı ilk yapılar ise İ.Ö. 5600 civarında ortaya çıkmıştır. 1000'li yıllara doğru Batı'da olduğu gibi Doğu'da da bağlayıcı niteliğe sahip yapı malzemelerinin kullanıldığı bilinmektedir (Dölen ve Koraltürk, 2004). Orta Doğu'da, Anadolu'da geliştirilen ve Horasan harcı/betonu olarak adlandırılan bu madde, yanmış kil tuğlalarının kırılıp ufalanmasından elde edilen malzemenin sönmüş kireç ve suyla karıştırılmasıyla elde edilmiştir. Bugünkü anlamıyla çimentonun, betonun ve betonarmenin kullanımında 19. yüzyılda birbiri ardına gelen yenilikler önem taşır. Kum, çakıl, çimento ve suyun belli oranlarda karıştırılarak inşaatta doğrudan kullanılmaya hazır bir malzeme halinde şantiyeye taşınan transportbeton, yani hazır beton ise ilk kez Almanya'da ortaya çıkmıştır. 1916 yılında Amerika'da betonun taşınması için özel olarak tasarlanan transmiksirin geliştirilmesi, hazır betonun yaygınlığını artırmıştır. 1927 yılında betonun karıştırma makinesinden kullanıldığı yere pompalanması amacıyla harç iletme pompası geliştirilmiş, hazır betonun tesisten şantiyeye taşınması ve aktarılmasında kullanılan bu iki önemli araçla, hazır betonun dünya çapındaki yaygınlığı daha da artmıştır (Türkiye Hazır Beton Birliği, 2013).

Batı'nın kendi deneyim, ekonomik ve toplumsal değişim sürecinde, bir malzeme olarak gelişen ve yayılan betonarme, Batı ötesinde çoğunlukla toplumsal harekete dayanmayan siyasi bir projenin geçmişe mesafe koyma istenci ya da devletin taleplerini izleyen sembolik bir yapı malzemesi olarak tercih edilmiştir (Tekin, 2013). Farklı coğrafyalarda farklı şekillerde toplumsal yaşama dâhil olmuş betonun, kent kimliğini etkileyen bir unsur olarak inşaat sektöründe yükseldiği görülmektedir.

Betonarmenin, kent kimliği üzerindeki etkisi, malzemenin tarihsel, kültürel ve toplumsal etkisinden de kaynaklanmaktadır. Betonarme, teknoloji ile sürekli geliştirilen bir yapı malzemesi olmanın ötesinde kültürel anlamda da dönüştürücü etkiye sahiptir. Tekin'in (2013) de savunduğu gibi "betonarme, mimari ve siyasi alanda ve toplum genelinde kültürel oluşumlar içinde ortaya çıkan karmaşık ilişkiler ağında toplum içine gömülür, kurumsallaşır ve toplumsal hafızaya yerleşerek toplumsal ağ içinde yaygınlaşır" (s. 2). Ayrıca, modernist mimarlığın betonarmeyi bir malzeme olarak kullanması, onun bilimsel yönetim ile kurduğu

ilişkiye dek uzanmaktadır. Bu ilişkinin temelinde rasyonel planlamanın toplumsal problemlere çözüm olacağı, kentte yaşam standartları ve refahı geliştireceği ve verimliliği arttıracığı inancının yattığı düşünülür. Malzemeye dair bu inançla birlikte beton, kent planlamasına dâhil olurken, aynı zamanda estetik anlamda da kent yaşamının etki alanına girmiştir.

Toplumsal ve kültürel oluşumlar çerçevesinde betonarme, 20. yüzyılda farklı coğrafyalarda farklı anlayışlar ve kullanımlar içinde değişimlere uğramış, bazen modern bazen de modern olmayan farklı anlamlar arasında kalmıştır. Kültürel anlamda beton, kullanıcılarına modern olmanın ne demek olduğunu söylemektedir. Bunun nedeni, sadece 20. yüzyıldaki insanların yaşamlarının diğer gelişmelerin yanı sıra beton tarafından dönüştürülmesi değil, aynı zamanda bu değişiklikleri nasıl gördüklerinin, kısmen beton tarafından temsil edilmesinin sonucudur. Betonarmenin, küresel anlamda “yoksulluğun yeni teknolojilerinden” biri olarak bilinmesi ve düşük vasıflı işlere uygunluğu ise onun modern olmayan yanlarını oluşturmaktadır (Forty, 2012, ss. 40-41). Toplumsal olarak tüm bu anlamlar arasında salınan malzemenin, mimari anlayışta da görüş farklılıkları içinde kentlerde yükselişi süregelmiştir.

Betonun soğuk bir yapı malzemesi olduğu görüşü mimari anlayışta baskın bir söylemdir. Konut gibi insanın günlük yaşam sınırlarına ait yapıyla bu malzemenin bir aradalığı insanlara aykırı bir tutum olarak değerlendirilmektedir. Mimari stil olarak, soğuk görünümü, totalitarizm atmosferini yansıtması ve belirli iklimlerde kötü hava koşullarına dayanıksızlığı nedeniyle kentsel çürüme ile ilişkilendirilip kimi çevrelerce eleştirilmiştir (Dalrymple, 2009). Buna karşın insanoğlunun yapıları çevrede betonla olan ilişkisi zaman bakımından uzun, coğrafya olarak geniş bir yayılım göstermiştir. Beton, uzun zamandır küresel olarak en çok kullanılan yapı malzemesidir. Dayanıklı bir malzeme olması, dolayısıyla kullanımın süresinin de uzun olması çevresel etkiyi azaltmaktadır. Bu özellikleri sebebiyle de fazla bakım ve onarım gerektirmemesi, onu güncelliğini kaybetmeyen ve tercih edilme oranı yüksek bir malzeme kılmıştır (Karadayı ve Coşgun, 2021). Beton yüksek katlı yapılarda kullanılan, üzeri sıvayla örtülen, doğaya aykırı, kentli ve yapay bir malzeme olarak değerlendirilse de çevreye ve kullanıcılarına gösterdiği saygı ve sunduğu çeşitli olanaklar nedeniyle bu söyleme ters düşmektedir (Salgın, 2007). Özellikle, İkinci Dünya Savaşı yıkımından sonra şehirlerin yeniden ve hızlı inşasında önemli bir yapı malzemesi haline gelmiştir. Endüstri devrimi sonrası yaşanan gelişmeler, makinelerin üretimin ana unsuru haline gelirken, seri üretim ve makine estetiği kavramı dönemin güncel üretim biçimlerini şekillendirirken, modernizm her alanda kendini hızla göstermeye başlamıştır. Sanat ve mimaride tarihi üsluplardan etkilenmeyen ve yeni nesil teknolojiyi değerlendiren özgün düşünceler doğmaya başlamıştır.

Endüstri Çağı'na ve gün geçtikçe hayata etkisi gözle görülür derecede artan teknolojik gelişmeye uygun, tarihi üsluplardan kaynaklanmayan ve etkilenmeyen, yepyeni bir mimarlık anlayışı yaratma fikri gitgide ön plana çıkmaya başlamıştır. Mimarların farklı bakış açılarıyla ortaya koydukları yaratma çabalarından doğan akımların yanı sıra dönemin koşullarına çözüm bulma zorunluluğu da bazı mimari akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlardan bir tanesi olan brütalizm, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da savaş yüzünden tahrip olan şehirler ve tamamen ortadan kalkan binaların yarattığı boşlukların ve bu şehirleri yeniden inşa etme gerekliliği ile ortaya çıkmıştır (THBB, 2016).



Betonun temel yani işlenmemiş malzeme olarak kullanıldığı tüm brütalist mimari yapı, heykel ya da kentsel donatılar sert, katı ve sağlam bir etki yaratmaktadır.

Brütalizmde kaba, örtülmemiş, çıplak anlamındaki *brut* kavramı sıfat olarak hem gerçek hem de mecaz anlamlar içermektedir. Brütalizm ve brütalist terimleriyle aynı kökeni paylaşan üçüncü bir sözcük de Fransızca'da ve İngilizce'de kaba, haşın, sert, yabani, şiddet içeren anlamındaki *brutal* (brütal) sözcüğüdür. 1950'lerde başlayıp etkisini bugün de gösteren brütalizm, binaların büyük ve ağır görünümlü olduğu ve genellikle betondan yapıldığı bir mimari üsluptur (Yücel, 2018). Mükemmellik yerine doğallığı, kendi kendine oluşmuş olması, hamlığı ve kabalığı aramaktadır. Brütalist binalar genellikle belirli işlevsel alanlar, belirgin bir şekilde bir bütün haline getirilmiş tekrarlayan modüler öğelerle inşa edilmektedirler. Biçimi işlevlere dayandırmak, işlevleri gizlemeden ortaya çıkararak bunlardan bilinçli olarak estetik yaratmak brütalizmin temel ilkeleri arasında yer almaktadır. Beton ve tuğla, genellikle örtüsüz yüzeylerle açığa çıkarılmaktadır (Hasol, 1995). Kortan (1986) Le Corbusier'nin 1920'lerde yapmış olduğu mimarlık tanımında mimarlık ve ham (brüt) malzeme arasında oluşan bağdan söz ettiğine ve brüt kelimesini kullanarak ileride yapacağı yapılarda kullanmayı düşündüğüne değinmektedir. Ancak malzemenin hamlığını savunan bu düşüncenin mimarlık ortamında kabul görmesi ve brütalizm olarak anılması 1950'leri bulmuştur (Salgın, 2007).



Görsel 2a. Smithsonlar, Hunstanton Okulu (Norfolk, Birleşik Krallık), 1949-195 (Özdamar, 2021)

Görsel 2b. Le Corbusier, Unite d'Habitation (Marsilya, Fransa), 1947-1952 (Özdamar, 2021)

1950'lerde Fransa'da Le Corbusier'nin, İngiltere'de ise Alison ve Peter Smithsonların öncülüğünde iki farklı grup, brütalist olarak nitelendirilen ve modernizmin ilkeleriyle de örtüşen, yalın mimari ürünler ortaya koymuşlardır (Salgın, 2007) (Görsel 2a ve 2b). Reyner Banham (1971) akıma *yeni brütalizm* ismini verirken, brütalizmin yeni bir hareket olmayıp, geleneksel mimaride var olan değerlere karşı yeni bir bilinçlenme olduğunu belirtmiş ve amacını "tüm yapım düşüncesini basit ve kolay anlaşılır hale getirmek" olarak açıklamıştır (s. 64). Ayrıca, brütalist bir yapı için, planın okunurluğu, strüktürün açıkça sergilenmesi, malzemelerin kendi nitelikleri ile "bulduğu gibi, değerlemesi" özelliklerinden bahsetmektedir.

Reyner Banham (1955 ve 1966), aşağıdaki özelliklere sahip bir mimari eserin brütalist olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir:

- Yapının açık bir şekilde sergilenmesi: Bu, birincil yapıyı, hatta çoğu zaman dikey iletişimi vurgulama eğilimi ile ilgilidir. Dış katmanlar, orijinal görünümü, yapının estetiğini ve temel yapı malzemelerini gizlediği için çıkarılmaktadır.
- Malzemelerin *bulunduğu gibi* değerlendirilmesi: Malzemeleri ham ya da orijinal formlarında kullanma eğilimi ile ilgilidir. Böylece daha sonrasında herhangi bir işleme gerek kalmamaktadır. Betonda, ahşap çerçeveler, derzler, ankrajlar vb. izler görülmektedir.
- Bir görüntü olarak akılda kalıcılık: Bir mimari eserin algılanmasını, onun kapsamlı ve net deneyimini, yani bir noktadan algılanan formun daha sonra binanın etrafında dolaşırken ya da yapıyı kullanırken doğrulanabilmesini amaçlamaktadır.
- Planın biçimsel okunabilirliği: Mimari kompozisyon, strüktürel düzende fark edilebilir olmalıdır. Form, inşa edildiği yapının ve malzemelerin işlevsel organizasyonunu yansıtmalıdır.

1950'ler ve 1970'lerde mimarlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumsal koşullara ve mimaride seri üretime özgün tepki olarak yeni ham estetiğe ulaşmak amacıyla, malzemenin (tuğla, ham beton, taş vb.) cephe yüzeylerinde orijinal biçiminde, daha fazla işlem görmeden kullanılacak şekilde dürüst kullanımının önemini vurgulamışlardır (Sofić, 2014, akt. Alfirević ve Simonić Alfirević, 2017). Brütalizm kavramını, mimari tasarıma felsefi bir yaklaşım, amacına, sakinlerine ve konularına uygun basit, dürüst, otantik ve işlevsel binalar yaratma çabası olarak tanımlamak mümkündür (Goodwin, 2020). Bir anlamda gerçekçi/sosyal gerçekçi olmasıyla dikkat çeken bir reform hareketi olduğu da söylenebilir (Salgın, 2007). İkinci Dünya Savaşı'nda hasar alan konut, ticari alanlar ve hükümet binaları için düşük maliyetli inşaat ve tasarım yöntemleri aranırken; Birleşik Krallık'ta brütalizm, sosyalist ilkelerden etkilenen faydacı, düşük maliyetli sosyal konut tasarımında yer almış ve kısa sürede dünyanın diğer bölgelerine yayılmıştır (Plitt, 2019). Brütalizm, hızlı üretim ekseninde inşaat sektörünün fayda odaklı malzemesi olurken, mimarlar onunla felsefi düzeyde ilgilenmiş ve ikonik yapılar ortaya koymuşlardır.

Brütalist mimari tarza, sosyal konut komplekslerinde, eğitim yapılarında, kiliselerde, tiyatrolarda, hükümet binalarında ve eski eser yapıların onarımında rastlamak mümkündür (Korkmazoğlu, 2016). En ikonik brütalist binalardan bazılarının Amerika Birleşik Devletleri ve Birleşik Krallık'ta bulunmasına rağmen, brütalist tarzın özellikle sosyalist gücü ve birliği temsil etmenin iyi bir yolu haline geldiği Doğu Avrupa'nın komünist ülkelerinde yaygınlaştığı görülmektedir (Bell, 2020). 1960'ların ortalarından 1980'lerin sonuna kadar Bulgaristan, Çekoslovakya, Doğu Almanya, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Yugoslavya gibi Avrupa komünist ülkelerinin mimarisinde de güçlü bir konuma sahip olmuştur (Kulic, Mrduljas, ve Thaler, 2012). Bu yıllarda günümüzde Sırbistan sınırları içinde kalan topraklarda da brüt betondan inşa edilmiş yapıların sayısı artmıştır (Kerkezi, 2018).

Çalışmanın odağında olan Yeni Belgrad, savaş sonrası zorlu yıllarda Yugoslav Gençlik Tugayları'nın gönüllü gençlik emek eylemleriyle inşa edilen projeler arasındadır (Friendly Jr., 1971). Yugoslav sosyalist otoriteler tarafından organize edilmiş olsa da hareketin toplumsal bir yanı söz konusudur. Savaş sonrası dönemde, Yugoslav adı verilen çok uluslu bir topluluğa ait olma duygusu yaratmada gençlik emeği projeleri önem taşımıştır. Gönüllü gençlik çalışmaları, yalnızca altyapı projeleri için ücretsiz emeği güvence altına almada

uygun bir araç olmakla kalmaz aynı zamanda ülkenin en uzak bölgelerinden gençleri Yugoslav milliyetlerinin çeşitli temsilcileri arasında kardeşlik ve birliğin ideolojik ilkesini yaymak için onları bir araya getiren sosyal bir oluşumdur (Baković, 2015). Yeni Belgrad'da toplu konut gereksinimlerini hızlı bir şekilde karşılayan, betonarme malzemenin cesurca kullanıldığı ve yapı malzemesi itibarıyla brütalist üslubun kullanıldığı mimari yapılar olan Süper Blokların inşası bu toplumsal düzen içinde yapılanmıştır. Post-sosyalist bir kent olan Yeni Belgrad, kentsel sistemler ve kentsel biçim de dâhil olmak üzere yaşamın tüm seviyelerine yansıyan radikal bir sosyoekonomik değişimin neden olduğu sorunlarla yüzleşmektedir. Bu değişim, kentsel yapı üzerinde özellikle Süper Blokların açık yapısı ve bunların kamusal alanlarında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Süper Blokların ve açık alanların durumu, ayrıca, kamusal alanların ihmaline ya da gaspına neden olan sosyoekonomik ve politik konularca zorlanmıştır. Bloklardaki toplanma yerleri olarak hizmet eden açık kamusal alanlar, 1990'lardan bu yana, özellikle merkezi bölgede ve bulvarlar boyunca ticari eylemler tarafından işgal edilmiştir. Buna karşın, son yirmi yılda bu blokların bazılarında, genellikle yeterince kullanılmayan ve ihmal edilen mevcut açık kamusal alanları kullanarak hem mekânın kendiliğinden üretimi hem de topluluk planlaması tarafından kentsel merkezler de geliştirilmiştir (Janovic ve Stupar, 2021). Bu geçiş sürecinde kamusal alandaki içerik değişiminin, yere ait olmama hissini de değiştirebileceği, blokların kentsel kimlik açısından, bir yer duygusu yaratma durumunun bir dönüşüm içinde olduğunu söylemek mümkündür. Buna karşın, çoğunlukla otantik bloklardaki açık kamusal alanlar, topluluklara kentsel merkezler ve bir yer oluşturma açısından hala potansiyeli yüksek araçlardan birini temsil etmektedir.

Tüm söylemlerden yola çıkarak, brütalizmin kent kimliği üzerindeki etkisini değerlendirirken çevresel ve toplumsal kimliğin iç içe geçtiğini görmek mümkündür. Çevresel kimliği oluşturan yapay bileşenlerden kentteki mimari yapılar ve kent donatı öğeleri, toplumsal kimliği oluşturan sosyokültürel, ekonomik ve somut olmayan kimlik bileşenlerinden etkilenmiş ve onunla şekillenmiştir. Brütalizmin, modern mimarlık tarihinde diğer akımlara nazaran ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Bilinen teknikleri reddeden, mimari tüm unsurları malzemenin izin verdiği ölçüde rahat ve özgür bir şekilde biçimlenmesine fırsat veren bir akım olarak tanımlamak mümkündür.

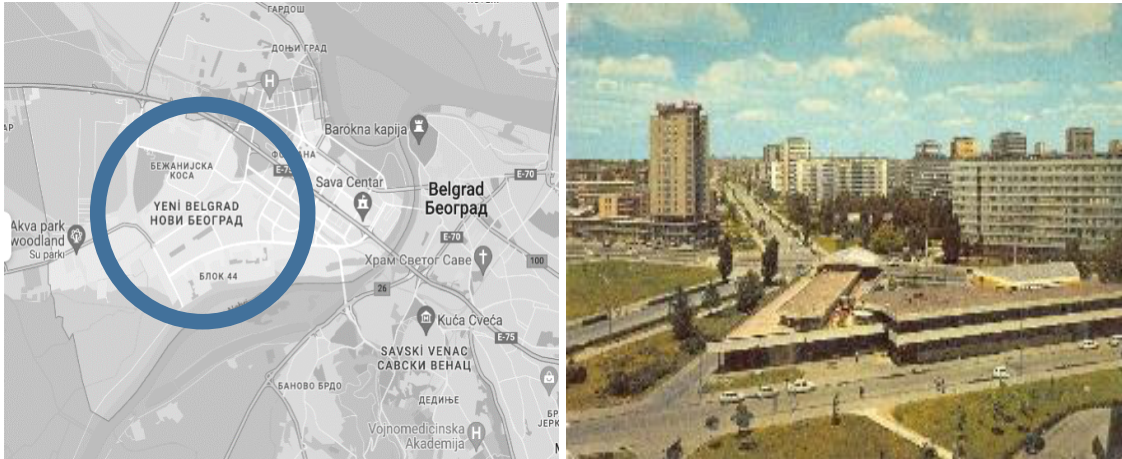
### **Araştırma Yöntemi**

Bu bölümde, çalışmanın yöntemini de oluşturan nitel araştırma yöntemlerinden betimleyici vaka modeli, iç içe geçmiş çoklu durum deseni yaklaşımı ile elde edilen veriler üzerinden bir değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmada ele alınan ve brütalist kentsel kimliğe bir yer duygusu yaratan Yeni Belgrad Süper Blokları (Alfirević ve Simonović-Alfirević, 2017) analizi için, çevrimiçi görsel bloglardaki veriler (örn. Glover, 2018; Shachar, 2019; Napora, tarihsiz.) kullanılmış, bu veriler Flickr, Google haritalardaki kullanıcı fotoğrafları ve Google sokak görünümündeki görsel verilerle çeşitlendirilmiştir. Kent ve kentsel kimlik tanımları üzerinden eski Yugoslavya içinde bugünün Sırbistan'ının başkenti Belgrad kentini en doğru tanımlayan akım olan ve çalışma kapsamında vaka olarak ele alınan brütalist üslup/mimari ve Yeni Belgrad; alt birim olarak ise ele alınan 22, 23, 29, 33, 61-64 nolu Süper Blokların peyzaj sınırları içinde kalan kent donatıları/öğeleri sıra ile açıklanarak bütüncül bir akış sağlanmaya çalışılmıştır.

### **Vaka: Brütalist Üslup/Mimari ve Yeni Belgrad**

Yeni Belgrad özelinde Sırp mimarisinde önemli sayıda bina brütalist olarak kabul edilse de mesleki anlamda referans olabilecek kitaplarda, brütalizmin ortaya çıkışıyla ilgili çok fazla bilgi yer almamaktadır. Brütalist mimarının Sırbistan'daki en seçkin örneği olan Yeni Belgrad'da yer alan Genex Kulesi'nin (Batı Şehir Kapısı) mimarı Mihajlo Mitrović'e göre, brütalizm, Sırp mimarisinde ya da tarih yazımında üslupsal bir belirleyici olmamıştır. Çok az mimari eserde brütalist ilkeler dikkate değer şekilde kullanılmıştır (Marković, 2011'den akt. Alfirević ve Simonić Alfirević, 2017). Öte yandan, Alfirević ve Simonić Alfirević (2017), brütalizmin Sırbistan mimarisinde bir üslup mu yoksa bir gereklilik mi olduğunu tartıştığı incelemesinde birçok yazarın Sırbistan'daki çoğu mimari yapıyla brütalizm ilkelerini ilişkilendirmiş olduğunu belirtmiştir.

Yeni Belgrad, bir dizi önde gelen Yugoslav mimar tarafından baskın devlet idaresi işlevine sahip modern bir şehir olarak planlanmıştır; morfolojisi ve içeriği büyük ölçüde kendine referanslıdır ve komşu tarihi şehirlerin hiçbirisiyle ilgili değildir. Yeni Belgrad'ın ilk savaş sonrası planı, Sava nehrinin sol kıyısında Belgrad'ın düzenlenmesi için eskiz, 1946'da Sırbistan'ın önde gelen modern mimarlardan biri olan Nikola Dobrović tarafından tasarlanmış ve 1948'de yapılan revizyonlar ile inşaat sürecinin başlaması için zemin hazırlanmıştır (Blagojevic, 2005) (Görsel 3a-3b).



Görsel 3a. Belgrad şehrinde Yeni Belgrad'ın konumu (Google haritalar, 2022a)

Görsel 3b. İlk Yeni Belgrad Bloklarından bir görünüm (Radojicic, tarihsiz)

Yeni Belgrad, kapitalizme geçiş sürecinde daha önce sosyalist yönelimli toplumda kentsel arazi ve arazi politikası planlaması sorununun birçok yönünü yansıtan Sırp başkenti Belgrad'ın en büyük belediyesidir (Görsel 3a ve 3b). Modern şehircilik ilkeleri ve işlevsel şehir paradigması üzerinde planlanmış bir kentsel yapı olarak Yeni Belgrad, İkinci Dünya Savaşı sonrası, Sava ve Tuna nehirlerinin birleştiği yerde kurulmuş, 1960'ların ortalarına gelindiğinde inşası genel şeklini almıştır (Blagojević, 2007, akt. Gajić, 2015). Yeni Belgrad göz önünde bulundurularak, 1950'lerin Belgrad Master Planında, ana hedefler: (i) Yeni Belgrad kentinin inşası, (ii) Verilen çevresel ve toplumsal koşullara uygun çağdaş kentsel teori ve uygulamaların uygulanması, (iii) Belgrad şehrinin tüm bölgesinde kentsel yaşam kalitesi eşitliği olarak belirlenmiştir. Genel fikir, hükümet ve parti binaları ile iç içe olan konut blokları, rekreasyonlar, ticaret, eğlence ve kültür tesisleri içerecek bir kentsel alan



yaratmaktadır (Milaković ve Vukmirović, 2011). Kentsel gelişmenin ana aktörü kamu sektörü iken, sosyalist bir devletin başkenti olarak inşa edilmiş bir şehir olarak da tanımlanmaktadır (Ogino Knauss, tarihsiz.). Yeni Belgrad'daki kamusal alan, her şeyden önce, modernist ilkelere göre inşa edilmiş, yoğun yüksek binaların devasa açık alanların etrafında kümелendiği, geniş bulvarlarla çevrelendiği ve yeşilliklerle iç içe olduğu bir şehirdeki baskın alan olarak ifade edilebilir (Görsel 3b).

#### **Alt Birim: Yeni Belgrad Süper Blokları 22-23-29-33-61-64**

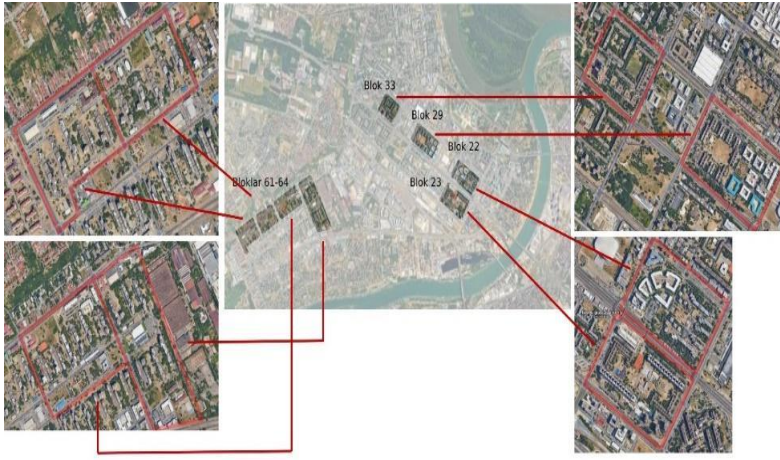
Süper Blok, trafiğe kapalı, yaya yürüyüşleri ve bazen de erişim yollarının geçtiği ve genellikle çimenli alışveriş merkezleriyle işaretlenen çok büyük bir ticaret veya konut bloğudur. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, 1950'lerden 1980'lere kadar olan dönemde ünlü gençlik çalışmaları eylemleriyle Yeni Belgrad inşa edilmiş, bu nedenle, büyük ölçüde blok tarzında yapılmıştır. Konut komplekslerinin pazarlanması ve şehirdeki iş olanaklarının artması nedeniyle, şehirdeki ekonomik koşulların göçmenler için daha çekici görünmesi Yugoslavya'da kırdan şehre göçün popülerliğini de artırmıştır (Simić, 1974). Bu da başlangıçta minimal konut binalarına sahip bir hükümet merkezi olan Yeni Belgrad'ın, Blokovi apartman blokları topluluğu olarak büyümesine vesile olmuştur. İnşaatta zirve, başkente en çok göçün gerçekleştiği 1960'lar ve 1970'ler sırasında yaşanmış, ancak 1980'lerde önemli ölçüde yavaşlamıştır (Hirt ve Petrović, 2010). Yeni Belgrad'ın geleneksel morfolojik yapısı, tipolojiye göre şu şekilde sınıflandırılabilir:

- Süper Bloklar: Kompakt bir bütün olarak aynı yatırımcı tarafından inşa edilen yeşillik, park, bakkal, okul ve anaokulu ağırlıklı olarak yerleşim amaçlı yapılar
- Pavyonlar: Genellikle sosyo-politik kurumlar için tekil binalar (Belediye, Federasyon Sarayı, İçişleri Bakanlığı vb.)
- İç yönelimli kompleksler: 1970-80'lerde aynı mimari tarzdaki birkaç tek binanın bir araya getirildiği alanlar (farklı dükkânlar, süpermarketler, el sanatları, kütüphaneler, sinemalar vb.) (Gajić ve Dimitrijević-Markević, 2006).

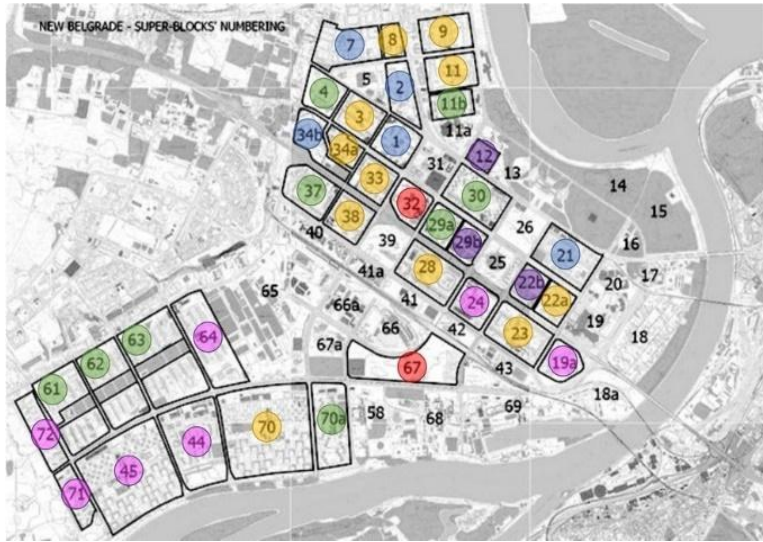
Yeni Belgrad'daki çağdaş binalar ise aşağıdaki yapılardan oluşmaktadır:

- Süper Bloklar: Nadiren daha önce inşa edildiği şekliyle (bir yatırımcı tarafından, kompakt bir bütün olarak) inşa edilmiştir.
- Değiştirilmiş Süper Bloklar: Bloktaki yapı, birkaç yatırımcı tarafından zaman içinde değiştirilmiştir.
- Pavyonlar: Ticari şirketlerin bir binanın miras aldığı alanlara yaptığı kompakt inşalar ve/veya henüz inşa edilmemiş alanları doldurduğu yapılardır.
- Sürekli olarak yerleştirilen yeni binalar: Yapı kompaktlığı fikriyle neredeyse sürekli olarak ana caddelerin yeşil alanına (genellikle iş için) yerleştirilmiş yeni binalardır.
- İç yönelimli dev yapılar: Eğlence, otopark gibi her türlü gereksinim için inşa edilen yapılardır (dev marketler, alışveriş merkezleri vb.) (Gajić ve Dimitrijević-Markević, 2006).

Yeni Belgrad, birkaç alt blokla birlikte (Blok 70A gibi) 72 bloktan oluşmaktadır (Görsel 4a-4b) (Majstorovic ve Radivojevic, 2021). Blok yapılarının boyutuna, düzenliliğine ve kompaktlığına göre Yeni Belgrad'da; (i) çoğunlukla kare şeklinde olan düzenli blokların olduğu merkezi bölge; (ii) uzun bloklarla Tuna Nehri kıyısı; (iii) büyük bloklarla Sava Nehri kıyısı olmak üzere üç farklı birim ayırt edilebilir (Gajić ve Dimitrijević-Markević, 2006).



**Görsel 4a.** Yeni Belgrad'daki Süper Blokların, yol, bahçe ve bina alanlarının mekânsal düzenlemelerini gösteren Google Haritalar uydü görüntüsü (Google Haritalar, 2022a)



- 1950s
- 1960s
- 1970s
- 1980s
- 1990s
- 2000s

**Görsel 4b.** Yeni Belgrad'daki Süper Blokların resmi numaralandırması (Konut Süper Blokları sınırlandırılmış ve inşa dönemleri belirtilmiştir) (Gajić, 2015)

Merkez bölge, büyük bulvarlarla dokuz ortogonal bloğa bölünmüş bir kare olarak sunulmuştur. 1940'larda mimar Nikola Dobrović tarafından önerilen, Hükümet Sarayı ile Merkez Tren İstasyonu arasındaki merkez aksındaki blokların her biri 400x400 metre boyutlarında üç merkezi kare blok içermektedir (Blok 24, 25, 26). Merkez aks, üç büyük kent meydanı ile merkezi işlevlerin yeri olarak planlanmıştır. Aksın her iki yanından iki büyük köşe konut bloğu (Blok 21, 23, 29, 30) ve bir küçük merkezi blok (Blok 22 ve 28) sağlanmıştır. Yeni Belgrad Düzenleme Planı (1962), merkez bölgenin köşelerinde on altı katlı yüksek kuleleri birbirine bağlayan ve bulvarları takip eden on katlı uzunlamasına binalar ve blokların merkezinde okullar ve çocuk tesisleri ile dört katlı binaları, blokların içindeki geniş yeşil alanları, ana kompozisyon özellikleri olarak bildirmiştir. Bu özellikler, konut bloklarının sonraki her mimari planı için genel yönergelerdir (Blagojević, 2007, akt. Bunjak, Pešić ve Kušić, 2012).

Yeni Belgrad topraklarının neredeyse yarısı 1950'lerde ve 1960'larda inşa edilmiştir. Bu dönemde inşa edilen bloklarda az bina doluluk yüzdesi, karışık kat yükseklikleri, orta nüfus yoğunluğu ve yüzde on beşten az konut dışı kullanım bulunmaktadır. 1970'lerde, Tuna

kıyısındaki bölgenin gelişimi tamamlanmış ve 1980'lerin sonuna doğru bölgede mevcut olan toplam Süper Bloklarının neredeyse yüzde seksen beşi inşa edilmiştir. 1980'lerde Süper Bloklarda arazi kullanımında, daha önce Yeni Belgrad'ın morfolojisinde görülmeyen bir şey olan, sokaklar ve meydanlar ve aynı yükseklikteki binalar arasındaki daha küçük mesafeleri ortaya koymaktadır. Kentsel yapı 1990'lar ve 2000'ler boyunca önemli değişiklikler geçirmiş, bu da özellikle 2000'den sonraki dönemde konut dışı tesislerin inşa edilmesi gerçeğine dayanmıştır. Konut birimleri çok daha az sayıda, boyutları eskisinden çok daha küçük olarak inşa edilmiştir. Konut dışı yapılar olarak işyeri ve ticari tesisler önemli ölçüde yer almıştır. Bu dönemde inşa edilen yapılar, Yeni Belgrad'da şimdiye kadar inşa edilen konut kapasitesinin yaklaşık yüzde 15'ini oluşturmaktadır. Yüksek bina doluluk oranı, su geçirgenliği olmayan asfalt arazi, aynı yükseklikte binalar, orta ila yüksek nüfus yoğunluğu ve ticari alanlar, işyerleri, ibadethaneler gibi konut dışı kullanımların baskın varlığı dikkat çekicidir (Gajić, 2015) (Tablo 1).

**Tablo 1.** Yeni Belgrad Süper Blokların yapım yıllarına göre özellikleri (Gajić, 2015, s. 80-81)

Yeni Belgrad Süper Blokları	1950-1960'lar	1970-1980'ler	1990-2000'ler
Yeni Belgrad'da mevcut inşadaki payı	%50	%35	%15
Bina doluluk yüzdesi	%0-33	%0-33	%66-100
Su geçirgenlik yüzdesi	%30-50 ila %50-80	%30-50 ila %50-80	% 0
Kat yükseklikleri	Karışık kat yükseklikleri: 4-8 katlı binalar 11-20 katlı gökdelenler	Karışık kat yükseklikleri: 4-8 katlı binalar 16-20 katlı gökdelenler	Aynı yükseklikte binalar
Nüfus yoğunluğu	280-450 oturan	350-569 oturan	400-530 oturan
Konut dışı kullanım	%15'ten az	%50	Baskın

Yeni Belgrad'daki açık alanlar özel ve kamusal kentsel alanlar olarak görünür. Özel alanlar avlular, bazı durumlarda blok içi açık alanlar iken, kamusal açık kentsel alanlar, işlevi iletişimi sağlamak ve kolaylaştırmak olan ve herkes tarafından erişilebilir olanlardır. Öncelikle parklar, meydanlar, yaya yolları ve kıyı boyunca uzanan mesire yerleri açık alanları oluşturur (Milošević, Divac ve Jevtić-Novaković, 2021).

Çalışma kapsamında alt birim olarak ele alınan ve brütalist üslup ve ilkeleriyle ilişkili olan Yeni Belgrad Süper Bloklarından 22, 23, 29, 33 ve 61-64 nolu bloklar özellikle; blokların ve bu blokların sınırları içinde yer alan kent donatılarının brütal üslup etrafında şekillenmiş olması ve kent kimliği ile olan ilişkilerinin/etkilerinin net bir şekilde ortaya konulmasından dolayı seçilmiştir (Görsel 4a). Önceden de değinildiği gibi seçilen bloklardaki mimari yapılar, brütalist üslupla brüt beton ve diğer yapı malzemelerinin dürüst kullanımı açısından açık bir şekilde kesilmektedir.



Blok 22, Blok 23, Blok 29, Blok 33'te yer alan Batı Şehir Kapısı (Genex Kulesi) ve Bloklar 61-64'ün çevresinde yer alan kent donatılarında oturma birimleri; oyun alanları ve sahalar; açık-yarı açık gezinti alanları, pasajlar, merdivenler, patikalar; kent donatısı olmasa da kamusal alandaki estetik bütünlüğe katkısıyla cepheler ve blokların zeminle bağlantısını sağlayan yapısal elemanlar, bahçe peyzajı, çiçeklik ve saksılar brütalist üslubun hâkim olduğu mimari yapılar ile bir bütünlük oluşturacak şekildedir. Malzemenin ham doğası korunmuş, işlevsel birimler ön plana çıkarılmış, yapısı açık bir şekilde sergilenmiş, onun kapsamlı ve net deneyimle bir görüntü olarak akılda kalıcılığı sağlanmıştır. Süper Blok 22'de aynı birimlerin tekrarı ile oluşturulmuş ve rekreasyon alanları olarak planlanmış olan yeşil alana yerleştirilmiş oturma elemanları mevcuttur. Bu elemanlar kamusal alanda farklı düzenlemelerle kullanıcı gereksinimlerini karşılayarak dış mekân yaşantısına katkıda bulunmaktadır.



Görsel 5a. Süper Blok 22, 1960'lar-1990'lar, Božidar Janković, Branislav Karadžić ve Aleksandar Stepanović (Glover, 2018)

Bütün bir beton hacim ile yonca ya da tekil hacimlerle oluşturulmuş oturma birimlerinde yerleşim açısından sosyo-petal ve sosyo-fugal yerleşim biçimleri ile kullanıcılar arası sosyal etkileşime yönelik organizasyon dikkat çekicidir. Birimler kimi yerlerde toprak arazi, kimi yerlerde ise araziye uygulanmış olan beton malzemeden sonra alana yerleştirilmiştir. Bu birimlerin, betonun ham haliyle tasarlanmış olması ve ayrıca bir yüzey işlemine gerek kalmaksızın oluşturulmuş olması komplekste yer alan mimari yapılarla birlikte uyumlu bir şekilde yer almasını sağlamıştır. Oyun alanlarında yer alan kent donatılarına bakıldığında ise beton ile çelik strüktürel elemanlar, işlevsel gereksinimlere cevap verirken, aynı zamanda estetik bir öğe olarak da ön plana çıkmaktadırlar. Bloкта yer alan binalar arasında kalan arazide beton köprüler ve merdivenler de geçiş ve dolaşım hatlarını oluşturmaktadır.

Binaların altında yer alan dolaşım hatlarında ise inşa kolonları ve duvarlar ham şekilde



Görsel 5b, c, d, e. Çocuk oyun alanları, sahalar (Shachar, 2019; Fedorova, 2016; Glover, 2018)





Görsel 5f, g, h, i. Oturma elemanları (Shachar, 2019; Ogino Knauss, 2016)



Görsel 5j, k. Açık-yarı açık gezinti alanları, pasajlar, merdivenler, patikalar, bahçe peyzajı, çiçeklik ve saksılar (Glover, 2018; Shachar, 2019)

bırakılmış, bu yüzeyler zaman içinde grafitilerle bezenmiştir. Çiçeklikler ise, yeşil alan olarak ayrılmış arazi üzerinde dolaşımı yönlendirerek, sokak ve cadde sınırlarında yaya-araç trafiğini bölmek ve konutların girişlerinde estetik bütünlüğe katkı sağlamaktadır. Ayrıca beton ve çelikten yapılmış kaydırak da aynı dönemde inşa edilmiş Blok 23 ile brütalist bir imge gibidir (Görsel 5a, b, c, d, e, f, g, h, i, k).



Süper Blok 23 de, Blok 22 ile aynı dönemde aynı mimarlar tarafından tasarlanmasından dolayı tasarım yaklaşımları/kararları benzer özellikler göstermektedir. Yapı kompleksi içinde yer alan tüm kent donatıları -oturma birimlerinden oyun parkı ve okul binası- gözlemlendiğinde, ham betonun dürüst kullanımının ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Sosyal oturma düzeni birimlerin organizasyonuna yansımıştır. Oyun alanları sınırlarını çevreleyen beton oturma alanları ile bütüncül bir tasarım fikrinin ortaya konulduğu görülmektedir. Böylelikle kullanıcıya farklı eylemler için olanak tanınmaktadır. Yapı kompleksi içinde yer alan çok katlı yüksek binaların zeminle bağlantısını sağlayan ve aynı zamanla ikame edenleri karşılayan giriş aksında yer alan pilotiler, yapısal ve taşıyıcı elemanlar olan beton ve çelik malzeme ile modernist estetik ifadenin örneği olarak gösterilebilir. Bu pilotiler ve diğer yüzeyler üzerinde zaman içinde uygulanmış duvar grafitileri yer almaktadır. Yapıların önünde ve arasında kalan iç avlularda ve bahçelerde yer alan çiçekliklerde de diğer donatılarda olduğu gibi beton malzeme kullanıldığı görülmektedir. Bu çiçeklikler, aynı zamanda bina sınırı ve yaya trafiği arasında düzenleyici olarak da kullanılmaktadırlar. Her mimari öge üstlendiği işlevsellik kadar bir sergileme/enstalasyon ürünü olarak da kullanıcı üzerinde farklı etkiler bırakmaktadır (Görsel 6a, b, c, d, e, f, g, h).



Görsel 6a. Süper Blok 23, 1960'lar, Božidar Janković, Branislav Karadžić ve Aleksandar Stepanović (Glover, 2018).

Süper Blok 29, Blok 22 ve 23'ten sonraki dönemlerde inşa edilmiştir. Bu Süper Blokte da ana hedef, en çok kullanılan yapı malzemesi olan betonun, sert, katı ve güçlü duruşunu yapı kompleksi sınırları içinde kalan tüm kent donatıları/mimari ögeler üzerinde kullanmak ve izleyiciye bunu hissettirmek olmuştur. Özellikle yüksek ya da uzun yapı yaklaşımı bu



Görsel 6b, c, d. Çocuk oyun alanları, saha ve okul binaları (Fedorova, 2016; Horgan, 2019; Napora, tarihsiz; Milan, 2016)



**Görsel 6e-f.** Açık-yarı açık gezinti alanları, pasajlar, merdivenler, patikalar, bahçe peyzajı, çiçeklik ve saksılar (Sajkaca, 2011; Napora, tarihsiz)

**Görsel 6g-h.** Cepheler (facades); blokların zeminle bağlantısını sağlayan yapısal elemanlar (Jeck vd., 2016; Shachar, 2019)

söylemi destekler niteliktedir. Kompleks sınırları içinde yer alan konut balkonlarında ve çatı korkuluklarında kullanılan kırmızı tuğlaların, hâkim brüt beton algısını kırdığı da gözlemlenmektedir. Ayrıca bloklar arası geniş açık arazide tekil banklar, bina sınırlarında ise dolaşım hattı boyunca sıralanmış beton blok oturma elemanları bulunmakta ve bahçe peyzajı ile bütünleşmektedir.

Kompleks sınırları içinde yer alan her birimin -konut, okul binası, sosyalleşme mekânları, oturma elemanları, merdivenler, cepheler vb.- ortak noktası farklı işlevlere sahip olsalar da aynı biçimsel değerde buluşmalarıdır. Dikkat çeken bir diğer özellik ise, yapı cephelerinde, yürüyüş yollarında ya da dış mekân oturma elemanlarında doğrusal ve simetrik bir düzenin beton malzeme ile oluşturulmuş olmasıdır (Ogino Knauss, 2016; Mapio, tarihsiz; Simonovic, 2013; Belgrádom, tarihsiz) (Görsel 7).

Süper Blok 33'te yer alan Genex Kulesi, şehrin amblemlerinden biri sayılmaktadır. Brütalist üslubun/mimarinin en karakteristik özelliklerini taşıması bakımından kent için ayrıca önem teşkil etmektedir (Görsel 8a).

**Görsel 7.** Süper Blok 29, 1970'ler-1990lar, Mihajlo Čanak, Milosav Mitić: Oturma elemanları ve açık-yarı açık gezinti alanları, merdivenler, patikalar, cepheler, oyun alanları (Mapio, tarihsiz)

**Görsel 8a.** Süper Blok 33'te yer alan Genex Kulesi, 1977, Mihajlo Mitrović, (Wikipedia, 2013)





Beton malzemenin iddialı kullanıldığı bu gökdelen, diğer bloklara benzer şekilde farklı işlevlere hizmet eden birimlerden oluşmaktadır. Ortada bir döner restoranın olduğu iki gökdeleni birbirine bağlayan bu komplekste beton malzemenin sunduğu o katı düşünün cephelerde kullanılan cam malzeme ile biraz da olsa kırıldığı ve yoğunluğun azaltıldığı gözlemlenmektedir. Kompleks sınırları içinde yer alan diğer kent donatıları da çalışmanın alt birimlerini oluşturan diğer bloklarda olduğu gibi benzer işlevlere hizmet etmek üzere kurgulanmıştır. Kulelerin zeminle bağlantısını sağlayan pilotiler, betondan bir ark oluşturarak taşıyıcılık işlevinin yanında estetik algı da tasarım yaklaşımında yerini almıştır. Beton pilotiler arasında kalan yürüyüş-geçiş aksı yüzeylerine - tavan, duvar gibi- uygulanmış farklı grafiti örnekleri yine malzemenin sert duruşunu kırmak noktasında görsel algıyı etkileyen önemli detaylar arasında gösterilebilir.



Pencere açıklıklarında beton malzeme işlevsel olarak gölge-ışık dengesini sağlarken, görsel anlamda ise bina cephedeki estetik anlatımı güçlendirmektedir. İki rijit gökdeleni birbirine bağlayan oval restoran da malzemenin biçimsel anlamda farklı formlarda uygulanabilirliğini ortaya koymaktadır. Bloklar önünde yer alan amfi tiyatro ve oturma elemanları ikamet edenlere sosyal buluşma ve paylaşma alanları sunmaktadır. Binanın ön ve arkasında yer alan beton çiçeklikler zemindeki tekdüzeliği bölmüş ve renklendirmiştir (Görsel 8b, c, d, e).



Yeni Belgrad'ın en heybetli blokları arasında Blok 61-64 yer almaktadır. Toplu konut inşaatına olan yönelimin sembolik değerleri olan her blok farklı kotlarla oluşturularak, merdiven şeklinde bir konut kompleksi ile temsil edildiği söylenebilir. Blok 61, 62, 63 ve 64'ün batı kesimi iki paralel sıra halinde bir dizi konut gökdeleni içermektedir. Prefabrikasyon için tipik olmayan bir fikir olarak dinamik merdiven biçimli konut binalarının katları bloklara özel bir görünüm kazandırmaktadır. Yapı kompleks sınırları içinde yer alan banklar, aynı dönemlerde yapılmış diğer bloklarda bulunan oturma elemanları ile biçimsel benzerlik göstermektedir. Bu elemanlar, rekreasyon için



Görsel 8b, c, d, e. Süper Blok 33 oturma birimleri, amfiler (Mark, 2018); açık-yarı açık gezinti alanları, pasajlar, merdivenler, cepheler, blokların zeminle bağlantısını sağlayan yapısal elemanlar (Shachar, 2019; Mark, 2018; Yomadic, 2013); bahçe peyzajı (Glover, 2018)



ayrılmış yeşil alanlarda tekil olarak sırtlıklı/sırtlıksız şekillerde dolaşım alanı sınırlarına yerleştirilmiştir.

Blok içi yeşil alanlar ve basamaklı konut binaları arasında kalan boşluklarda bahsi geçen dört blok için işlevsel ve görsel olarak ortak açık alanların uzantısında farklı hizmetlerin sunulduğu mekânlar da yer almaktadır. Bu mekânlar, dükkanlar ve park için tasarlanmış ilgili alanlar olarak gösterilebilir. Bu alanların dolaşım hattı boyunca betonun ham kullanımı zeminde, duvarlarda, geçiş hatlarında ve merdivenlerde yoğun şekilde görülmektedir. Kırmızı trabzanlar, hem bina cephelerindeki beton monotonluğunu bölmüş hem de estetik algı noktasında akılda kalarak okumayı güçlendirmektedir (Görsel 9a, b, c, d).

Tüm bloklarda, dönem ve mimarlar farklılık göstermesine rağmen aynı malzeme kullanımı üzerinden sürdürülebilir bir mimari yaklaşım sergilenmiş ve biçimsel/işlevsel karakteristik/benzer özelliklere sahip brütalist yapı kompleksi tasarımlarına gidilmiştir. Bu durumun, Yeni Belgrad özelinde kent kimliğinin rahatlıkla okunması açısından önemli bir mimari söylem olarak kabul görmesi mümkündür. Bloklara ilişkin yapılmış fiziksel analizlerin yanı sıra, Kent ve Kentsel Kimlik başlıklı bölümde ele alınan ve Schulz'un tanımladığı şekilde yerin ruhu düşüncesinin etkileri Süper Bloklar üzerinde de hissedilmektedir. Bloklar sınırları dâhilinde içerdiği yapılar ve kentsel donatılarla birlikte bütüncül bir yaklaşımla farklı bir mekânsal ruha bürünmekte ve karakteristik bloklar olma özelliği taşımaktadırlar. Ayrıca Lynch'in (1960) belirlediği ve kent kimliğini sunan öğeler olarak çalışmada ifade edilen yollar, kenarlar, bölgeler, düğümler ve işaretler tüm bloklar için bütüncül bir tasarım yaklaşımını ortaya koyduğu ve kesiştiği ortak özellikleri destekler niteliktedir.

**Görsel 9a, b, c, d.** Süper Blok 61-64, 1970'ler, Darko Marušić, Milenija Marušić, Milan Miodragović (Shachar, 2019); açık-yarı açık gezinti alanları, pasajlar, merdivenler, patikalar (Ogino Knauss, 2016 Socialist Modernism, 2014 ve 2018; Stamenovic, 2010); bahçe peyzajı (Google haritalar, 2022b)



## Bulgular ve Sonuç

Mimarların yeni bir fikir yaratma çabasının bir sonucu olarak geliştirdikleri üsluplardan biri de brütalist anlayış olmuştur. Mimari yapılarda malzemenin cephe yüzeylerinde orijinal biçiminde, daha fazla işlem görmeden dürüst kullanımı, konut inşasında seri üretime özgün tepki olarak, yeni ham estetiğe ulaşmak amacı etrafında şekillenmiş ve brütalist ilkelerle tasarlanmış yapıların yaygınlığı artmıştır. Çalışma kapsamında incelenen altı blok, brütal üslupla kurgulanmış olsa da içinde geçen eylemlere ve mekansal organizasyona bağlı olarak farklı tasarım değerlerine sahiptir. Ancak ortak olan ve önemle üzerinde durulan beton malzemenin kaynaklı, ortak mimari katkı değerlerine sahip oldukları net bir şekilde gözlemlenebilmektedir (Tablo 4). Bu söylemlerden yola çıkarak Yeni Belgrad Süper Bloklar üzerinde brütalist mimarinin katkı değerleri aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

**Tablo 4.** Vaka-Alt Birim (1-2-3-4-5) mimari katkı değer ilişkisi

Yeni Belgrad Süper Blok 22 Yeni Belgrad Süper Blok 23 Yeni Belgrad Süper Blok 29 Yeni Belgrad Süper Blok 33 Yeni Belgrad Süper Bloklar 61-64	<ul style="list-style-type: none"><li>■ Blok ve sınırları içinde yer alan diğer kentsel öğelerin – oturma elemanları, oyun alanları, sahalar, okul binaları, amfiler, açık-yarı açık gezinti alanları, pasajlar, merdivenler, patikalar, cepheler, yüzeyler, bahçe peyzaj elemanları, saksılar/çiçeklikler, pilotiler-çevre ile kurduğu güçlü ilişki</li><li>■ Beton malzemenin estetik kaygının ögesi olması</li><li>■ Malzemenin ham doğasını koruma ve açık şekilde sergilenmesi</li><li>■ Sert, katı ve güçlü görünüm</li><li>■ Akılda kalıcılık</li><li>■ Kompleks modeli içinde tüm kentsel öğelerin bir aradalığı</li><li>■ Kent vizyonuna olan katkısı</li><li>■ Kentsel ikonik değer</li><li>■ İşlevsellik</li><li>■ Sosyokültürel etkinlik alanları</li><li>■ Kompleks içi ara kesit ilişkileri</li></ul>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Her bir yapının pek çok noktasından okunan ve özgün değeriyle var olan malzeme, kurgusu sebebiyle süsleyici değerinden çok, kendisiyle kurulan işlevsel ve biçimsel ilişkileri en yüksek seviyeye çıkarmıştır. Bloklarda bina çevresinde örgütlenen kent donatıları da Belgrad'ın beton ile kazanmış olduğu kent kimliğinin tamamlayıcısı ve pekiştiricisi olmuştur. Yeni Belgrad'da beton, incelenen dönemlerdeki siyasal ve toplumsal koşullar altında rasyonel planlama çerçevesinde mimari yapılar ve kentsel donatılara; oradan da toplumsal bellek ve yaşama yerleşmiştir. Özellikle Süper Blokların mimarisi, kentlinin belleğinde ve ziyaretçilerin izleniminde beton ile süregelen ilişki ağında estetik bir algıya hizmet ederken, toplumsal yaşama dair ipuçlarını da sunmaktadır. Kent kimliği bu bağlam içerisinde yorumlandığında, tüm doğal-yapay kentsel unsurların ve sosyo kültürel özelliklerin beton ile karşılıklı şekillendiğini ve betonun Yeni Belgrad Süper Blok bölgesine mekan olarak bir ruh kattığını söylemek mümkündür. Kent ve kent kimliği ilişkisi bağlamında ortaya çıkan bu ruh, brütalizm ve Yeni Belgrad Süper Bloklarının birbirini ne ölçüde tamamladığını, oluşan mimari katkı değerlerinin kent donatıları üzerinden açıklanmasını, diğer kentler özelinde de üzerinde düşünülmesine imkân tanınması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

### Kaynakça

- Alfirević, Đ. ve Simonović-Alfirević, S. (2017). Brutalism in Serbian architecture: Style or necessity? *Facta Universitatis Series: Architecture and Civil Engineering*, 15(3), 317-331.
- Alver, K. (2012). *Kent sosyolojisi*. Hece Yayınları.
- Ayyıldız, S. ve Ertürk, F. (2017). Kentsel kimlik bileşenleri ile yerel kimliğin izlerini sürmek: Kapanca Sokak örneği. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 2(1), ss. 65-88.
- Baković, N. (2015). No one here is afraid of blisters or work! Social integration, mobilization and cooperation in Yugoslav youth brigades. The example of Čačak region. *The Hungarian historical review: New series of Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4(1), ss. 29-55.
- Banham, R. (1955). The new brutalism. *The Architectural Review*, 118, ss. 354-361.
- Banham, R. (1966). *The new brutalism*. Reinhold.
- Banham, R. (1971). *Encyclopedia of modern architecture*. Thames and Hudson.
- Biröl, G. (2007). Bir kentin kimliği ve Kervansaray Oteli üzerine bir değerlendirme. *Arkitekt Dergisi*, 514, ss. 46-54.
- Belgrádom, I. (tarihsiz). *Novi Beograd, Blok 29*. [Pinterest post]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/303289356130319639/>.
- Bell, F. (2020, Ocak 21). *Aesthetic exploration: brutalism*. Aesthetics of design. <https://www.aesdes.org/2020/01/21/aesthetic-exploration-brutalism/>
- Blagojević, L. (2005, Temmuz 13-17). *Back to the future of New Belgrade: Functional past of the modern city*. [Konferans sunumu]. Aesop Conference 05, Viyana, Avusturya.
- Buldaç, M., Varış, S. C. ve Can Karaoğlu, M. (2020). An evaluation of the symbolic meaning of tile usage in the city of Kütahya. *International Congress of Architecture and Planning (Autumn) 2020 Proceedings E-Book*, 601-620.
- Bunjak, K., Pešić, M. ve Kušić, A. (2012). Post-socialist urban development of New Belgrade: Old vs. new building typologies against the backdrop of current climate and ideological changes. *EAAE/ISUF International Conference 'New Urban Configurations', Delft University of Technology, Faculty of Architecture*, 16-19 Ekim.
- Dalrymple, T. (2009, Güz). *The architect as totalitarian: Le Corbusier's baleful influence*. City Journal. <https://www.city-journal.org/html/architect-totalitarian-13246.html>.
- Dölen, E. ve Koraltürk, M. (2004). *İlk çimento fabrikamızın öyküsü 1910-2004*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Erdoğan, M. (2008). *Demokrasi, laiklik, resmi ideoloji*. Liberte Yayınları.
- Erdoğan, G. ve Akay Çorbacıoğlu S., (2018). Denizli kent kimliği bileşenleri. *Kent Akademisi*, 11 (3), ss. 459-473.
- Emerce, M. (2015). *Reconsideration of genius loci: Re-generative design approach in environmentally sensitive architecture*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ortadoğu Teknik Üniversitesi.
- Fedorova, A. (2016, Haziran 7). *Block party: meet the people who live among the brutalist edifices of New Belgrade*. The Calvert Journal. <https://www.calvertjournal.com/features/show/6263/power-and-architecture-part-2-starzec-brutalism-new-belgrade>
- Forty, A. (2012). *Concrete and culture: A material history*. Reaktion Books.
- Friendly Jr., A. (1971, Ağustos 15). *At youth camps in Yugoslavia, drabness is a thing of the past*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1971/08/15/archives/at-youth-camps-in-yugoslavia-drabness-is-a-thing-of-the-past.html?auth=login-google1tap&login=google1tap>
- Gajić R. ve Dimitrijević-Markević, S. (2006, Eylül 14-18). Managing integration and disintegration processes in the modern urbanism settlements: New Belgrade. [Konferans sunumu]. *42nd ISoCaRP Congress*, İstanbul, Türkiye.
- Gajić, R. (2015). Urban morphology as a tool for exploring the land use in residential areas: Example of New Belgrade. *Spatium*, (33), ss. 76-83.
- Glover, S. (2018, Mart 30). *Serbia*. Soviet modernism: Postcards from concrete utopia. <https://sovietmodernism.com/>
- Goodwin, D. (2020, Haziran 22). *Alison and Peter Smithson: The duo that led British brutalism*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/645128/spotlight-alison-and-peter-smithson>.

- Google Haritalar, (2022a). Yeni Belgrad. <https://goo.gl/maps/t7sayBoFKkEjcXJL8>.
- Google Haritalar, (2022b). Block 61. <https://goo.gl/maps/YUsBtE2pSEqYJcaw5>.
- Habermas, J. (2004). Kamusal alan. M. Özbek (Ed.), *Kamusal alan* içinde (95-102). Hil Yayınları.
- Hague, C. ve Jenkins, P. (2004). Place identity, participation and planning. Cliff Hague, Paul Jenkins (Ed.). *Place identity, participation and planning* içinde. Routledge.
- Hall, S. (1998). Kültürel kimlik ve diaspora kimlik. J. Rutherford. (Ed.). *Kimlik: Topluluk/kimlik/farklılık* içinde. Sarmal Yayınevi.
- Harvey, D. (2003). *Sosyal adalet ve şehir*. (M. Morali, Çev.). Metis Yayınları.
- Hasol, D. (1995). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hergüner, B. (2017). İnsanın kentinden kentin insanına: öyküde kent, kentleşme, kentlileşme görünümleri. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 9, ss. 219-239.
- Hirt, S. ve Petrović M. (2010). The gates of Belgrade. *Problems of Post-Communism*, 57(5), ss. 3-19. <https://doi.org/10.2753/PPC1075-8216570501>.
- Horgan, D. (2019, Ekim). *Building blocks of brotherhood and unity*. The Urban Transcript Journal. <https://journal.urbantranscripts.org/article/building-blocks-of-brotherhood-and-unity-donagh-horgan/>
- Jeck, V. ve Janković, B., Karadžić, B., Stjepanović A. ve Glavički, M. (2016). Block 23, New Belgrade, Serbia (View of the entrance to Slab 5).The Museum of Modern Art, New York, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/273889States>.
- Jovanović, P. R. ve Stupar, A. B. (2021). The emerging community planning in the super-blocks of New Belgrade. *Urban Design International*, ss. 1-13.
- Karadayı, T. T. ve Coşgun, N. (2021). Betonun yaşam döngüsü sürecinde çevresel etkilerini azaltan yaklaşımlar. *Sürdürülebilir Çevre Dergisi*, 1(1), ss. 1-6.
- Kaya, E. (2007). *Kentleşme ve kentlileşme*. Okutan Yayıncılık.
- Kent Stratejileri Merkezi (2017, Kasım 7). Kent imgesi. Kent stratejileri Wordpress Blog. <https://kentstratejileri.com/2017/11/02/kent-imesi/>
- Kerkezi, R. (2018). *Sosyalist Yugoslavya mimarisinde modernizmin dönüşümü: (1943-1991)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Korkmazoğlu, D. (2016). *Renzo Piano Yapılarının değişen mimari süreçler üzerinden incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kortan, E. (1986). *XX. yüzyıl mimarlığına estetik açıdan bakış*. Yaprak Yayınları.
- Kösoglu, N. (1995, Mart-Nisan). Kültür/kimlik üzerine. *Türkiye Günlüğü*, 33, ss. 41-47.
- Kulic, V., Mrduljas, M. ve Thaler W. (2012). *Modernism in-between: The mediatory architectures of Socialist Yugoslavia*. Jovis Yayıncılık.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The MIT Press.
- Mark, (2018). Belgrade's modern city gates: Serbia travel guide. Kathmandu & Beyond. <https://www.kathmanduandbeyond.com/belgrades-modern-city-gates-serbia/>
- Milaković, M. ve Vukmirović, M. (2011, Ekim 24-28). Regeneration of modern cities: The case study in New Belgrade. *47th ISoCaRP Congress*, Wuhan, Çin.
- Majstorovic, M. ve Radivojevic, M. (2021). New Belgrade: A paradise for residential real estate investors. *International Journal of Economics & Law*, 11(13), ss. 219-229.
- Mansour H., (2015, Eylül 24-25). The lost Identity of the city: The case of Damascus. (S. Santos Cruz, F. Brandao Alves, P. Pinho (Ed.), *CITTA 8th Annual Conference on Planning Research AESOP TG Public Spaces & Urban Cultures Meeting: Generative Places, Smart Approaches, Happy People* bildiri kitabı içinde (s. 359-379). Citta, AESOP. <https://citta-conference.fe.up.pt/pdf/conference-books/2015-citta-conference.pdf>
- Mapio (tarihsiz). *Blok 29*. <https://mapio.net/images-p/15908646.jpg>.
- Milan, M. (2016, Nisan 27). *Naselje blok 23, Novi Beograd; Block 23 Residences, New Belgrade*. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/130311964@N05/>
- Milan, M. (2016, Şubat 7). Osnovna škola "Laza Kostić" u naselju blok 23, Novi Beograd, Beograd, Srbija. <https://www.flickr.com/photos/130311964@N05/32483333344/in/photostream/>



- Milošević, S., Divac, M. ve Jevtić-Novaković (2021). Morphology and city landmarks: A mirror image of New Belgrade. *8th International Conference Contemporary Achievements in Civil Engineering* bildiri kitabı içinde, ss. 505-514.
- Mumford, L. (2007). *Tarih boyunca kent*. (G. Koca, ve T. Tosun, Çev.). Ayrıntı Yayınevi.
- Napora, K. (tarihsiz). Guide to Belgrade brutalist architecture. My Wander Lust. <https://www.mywanderlust.pl/belgrade-brutalist-architecture/>
- Ogino Knauss (tarihsiz). *Public city 1: New Belgrade*. Recentering Periphery: Imagined and Built Landscapes. <http://www.recentering-periphery.org/new-belgrade-public-city-1/>
- Ogino Knauss (2016). *Suspended city: A visit to New Belgrade, a town caught outside time*. The Calvert Journal. <https://www.calvertjournal.com/features/show/6695/suspended-city-roaming-the-streets-of-novi-beograd>
- Oğurlu, İ. (2014). Çevre-kent imajı-kent kimliği-kent kültürü etkileşimlerine bir bakış. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 13(26), ss. 275-293.
- Oktaç, D. (2002). The quest for urban identity in the changing context of the city. *Cities*, 19(4), 261-271.
- Özdamar, N. (2021, Aralık 2). *Geleceğin mimarisi ve teknoloji ile değişen ideoloji*. Arkitekt. <https://www.gzt.com/arkitekt/gelecegin-mimarisi-ve-teknoloji-ile-degis-en-ideoloji-3599284>
- Park, R. (1967). *On social control and collective behavior*. University of Chicago Press.
- Plitt, A. (2019, Kasım 11). *The history of brutalist architecture in NYC affordable housing*. Curbed: New York. <https://ny.curbed.com/2019/11/11/20959515/nyc-architecture-brutalism-affordable-housing-mitchell-lama>
- Radojicic, J. (tarihsiz). *New Belgrade's number mystery - who, when and why named the Blocks with numbers?* Info011. <https://www.011info.com/en/get-to-know-belgrade/new-belgrades-number-mystery-who-when-and-why-named-the-blocks-with-numbers>
- Sağlık, E. ve Kelkit, A. (2019). Kentsel kimlik bileşenlerinin kent kullanıcıları tarafından belirlenmesi: Örnek kent Çanakkale. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(1), ss. 63-79.
- Sajkaca (2011, Şubat 3). *Block 23 in New Belgrade: A virtual sketchbook*. Nothing Against Serbia. <http://sajkaca.blogspot.com/2011/02/block-23-in-new-belgrade.html>
- Salgın, B. (2007). *Brüt beton, brütalizm ve Türkiye'deki örnekleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Sargın, S. ve Demir, Ş. (2018). İnsan mekan ilişkisi ölçeğinde kent kimliği ve Gümüşhane örneği. *The Journal of International Scientific Researches*, 3(4), 221-239.
- Shachar, G. (2019). *Serbia/New Belgrade: Colorful shades of gray - a block by block journey through the best of socialist-modernist urban design and brutalist architecture*. Urban: Guy Schachar. <https://guyschachar.com/en/2019/serbia-new-belgrade-colorful-shades-of-gray-a-block-by-block-journey-through-the-best-of-socialist-modernist-urban-design-and-brutalist-architecture/>
- Simić, A. (1974). Urbanization and cultural process in Yugoslavia. *Anthropological Quarterly*, 47(2), ss. 211-227. <https://doi.org/10.2307/3316581>.
- Simonovic, A. (2013, Şubat). *Blok 29*. [Fotoğraf ilıstirilmiş] [Gönderi]. Foursquare. <https://tr.foursquare.com/v/blok-29/4f122bede4b0804e8b311742>. Erişim Tarihi: 18.05.2022.
- Socialist Modernism (2014, Aralık 13). *"Bezanijski Blokovi" blocks 61*. [Fotoğraf ilıstirilmiş]. Facebook. [https://d.facebook.com/photo.php?fbid=507894302686649&id=337958596346888&set=a.496337223842357&refid=13&\\_tn\\_=%2B%3D](https://d.facebook.com/photo.php?fbid=507894302686649&id=337958596346888&set=a.496337223842357&refid=13&_tn_=%2B%3D)
- Socialist Modernism (2018, Mayıs 18). *Block 61 foreground*. [Fotoğraf ilıstirilmiş] [Gönderi]. Facebook. <https://m.facebook.com/SocModernism/photos/block-61-foregroundblock-45-backgroundbelgrade-serbiaphoto-sent-in-by-kristijan-/1144236622385744/>
- Stamenovic, P. (2010, Ekim 19). *block 61*. *New Belgrade*. <https://stamenovic.tumblr.com/post/1353735875/block-61-new-belgrade>

- Şaban Ökesli, D. ve Gürçınar, Y. (2012). An Investigation of Urban image and identity: findings from Adana. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(1), ss. 37-52.
- Tekin, İ. (2013). *Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı sonrası betonarmenin inşası*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Türkiye Hazır Beton Birliği (2013). Geçmişten günümüze çimento ve beton. *Hazır Beton Dergisi*, 119, ss. 82-87.
- Türkiye Hazır Beton Birliği (2016). Betonun yarattığı akım: Brütalizm. *Hazır Beton Dergisi*, 138, ss. 83-86.
- Uçkaç L. (2006). *Kentsel tasarımın kent kimliği üzerine etkileri: Keçiören örneği* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi]. Ankara Üniversitesi,
- Türk Dil Kurumu (tarihsiz). Beton. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu (tarihsiz). Kimlik. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Western City Gate. (2014, September). Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Western\\_City\\_Gate](https://en.wikipedia.org/wiki/Western_City_Gate). Erişim Tarihi: 18.05.2022
- Yomadic Wanderlust Commune (2013). From WTF to OMFG – communist architecture of New Belgrade, Serbia. Yomadic. <https://yomadic.com/communist-architecture/>
- Yücel, A. (2018). Mimarlıkta brütalizm ve brütalizmler: bir retrospektif panorama. *Arrademento Mimarlık*, 318, ss. 65-83.

## Ulusal ve Uluslararası Ölçekte Kapalı Konut Sitesi Çalışmalarının Bibliyometrik Profili

T. Didem Akyol Altun<sup>1</sup>  
Eylem Bal<sup>2</sup>

### Öz

20. yüzyılın sonunda öncelikle Amerika'da, sonrasında dünya genelinde ortaya çıkan kapalı konut siteleri, öncekilerden farklı bir barınma modeli ve kentsel büyüme formudur. Bu doğrultuda, dünya literatüründe postmodernite, tüketim kültürü ve neoliberal politikaları içeren kuramsal bir çerçevede dâhilinde derin bir sosyolojik arka planla birlikte tartışılmaktadırlar. Fakat kapalı konut siteleri hakkındaki literatür üzerine veri dökümü yapan az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu literatürün sistematik olarak incelenmesi konusundaki eksikliğin yanı sıra, buna ilişkin denemelerin üzerinden uzun bir zaman dilimi geçmiş olması, bir güncellemeye ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Alandaki literatür 2000 sonrasında artan bir ivmeyle çoğalmış olsa da, son birkaç yılda araştırmacıların ilgisinin göreceli olarak azaldığı gözlenmektedir. Ancak kapalı konut siteleri kentler için önemini korumakta, kenti tüm boyutları ile dönüştürmeye devam etmektedir. Bu çalışmada, kapalı konut siteleri hakkındaki literatür bibliyometrik analiz yöntemiyle incelenmiş; elde edilen araştırma bulguları aracılığıyla, kapalı konut siteleri hakkında dünya genelindeki temel eğilimler, araştırma odakları, bağlantılar ve eksiklikleri ortaya konmuştur. Sonuç olarak, gerek uluslararası gerekse de ulusal literatürde son dönemde konuya olan ilginin azaldığı net olarak tespit edilmiştir. Ayrıca kapalı konut sitelerinin doğal alanlarda yarattığı tahribata dikkat çekilmesi ve farklı kullarlardaki araştırmacıların alana ilişkin somut çözüm önerileri üzerine yoğunlaşması gerekliliği alandaki temel eksiklikler olarak ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kapalı Konut Siteleri, Güvenlikli Yerleşimler, Bibliyometrik Analiz, Bilimetri, Kent

### Bibliometric Profile Of Gated Communities Studies in National and International Scale

#### Abstract

At the end of the 20th century, the gated communities, which emerged first in the United States and then around the world, are a new housing form presentation and urban growth model, different than the previous ones. In this direction, they are discussed with a deep sociological background through a theoretical framework that includes postmodernity, consumer culture and neoliberal policies in the world literature. However, there are few studies that dump data on the literature on

<sup>1</sup> Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-7938-3961, didem.akyol@deu.edu.tr

<sup>2</sup> Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-6868-9479, eylem.bal@deu.edu.tr

gated communities. In addition to the lack of systematic review of this literature, the fact that a long period of time has passed since the trials related to this literature shows that an update is needed. Although the literature in the field has an increasing momentum after 2000, it is observed that the interest of researchers has decreased relatively in the last few years. However, gated communities maintain their importance for cities and continue to transform the city with all dimensions. In this study, the literature on gated communities was examined by bibliometric analysis method; the main trends, research focuses, links and shortcomings about topic around the world have been revealed. As a result, it has been clearly determined that the interest in the subject has decreased recently in both international and national literature. In addition, drawing attention to the destruction caused by gated communities in natural areas and the necessity of researchers from different lanes to focus on concrete solution proposals for the area have been revealed as the main deficiencies in the field.

**Keywords:** Gated Communities, Fortified Enclaves, Bibliometric Analysis, Scientometrics, City

1980'lerden bu yana başlangıçta Amerika'da Kaliforniya bölgesinde hızlı bir artış gösteren, sonrasında ise öncelikle Kuzey Amerika, Avrupa, Latin Amerika, Asya, Orta Doğu ve Afrika'ya yayılan bir yerleşim formu olarak kapalı konut sitelerinin var olan banliyö geleneğinin üzerine temellendiğini, küreselleşmenin etkisiyle kıta sınırlarını aşarak yayılım gösterdiğini ve giderek konut piyasasında bir moda haline geldiğini söylemek mümkündür (Akyol-Altun, 2010). Üst gelir gruplarının kentin artan karmaşasından kaçma istekleri, dünya genelinde alt-kentleşmenin bir devamı olarak görülebilecek olan kapalı konut sitelerinin oluşumu ve yaygınlaşmasında oldukça büyük bir etkiye sahip olmuştur.

Kapalı konut siteleri, literatürde genel bir ifade ile "ortak alanları özelleştiren, kullanıcıları haricinde içeriye girmeyi engelleyici kontrollü girişleri olan, duvar veya parmaklık gibi dış sınırlara sahip güvenli yerleşmeler" (Blakely ve Synder, 1997) olarak tanımlanmaktadır. Roitman (2010) bu alanları birbirine benzeyen insanların bir arada yaşamayı tercih ettikleri, içinde yaşayanlara çeşitli hizmet ve olanaklar sunan, yerleşmedeki yaşamı kontrol etmeye yönelik kurallar koyan birimler tarafından yönetilen yerler olarak tarifler ve kamusal alanların özelleştirildiğine vurgu yapar. Dolayısıyla kapalı yerleşmelere ilişkin literatürde, yüksek güvenlik önlemleri, ortak yönetsel hizmetler ve kamusal erişimin kısıtlanması yani özelleşmenin en vurgulu biçimde öne çıkan temel nitelikler oldukları görülmektedir (Low, 2003; Grant ve Mittelsteadt, 2004; Atkinson ve Blandy, 2006). Bu çerçevede İngilizce literatürde kapalı konut toplulukları/siteleri (Davis, 1990; Blakely ve Synder, 1999; Low, 2003), çevrilmiş topluluklar (Luymes, 1997), kapalı konut yerleşmeleri (Grant, 2006), güvenli siteler, kapalı semt (Hook ve Vrdoljak, 2002), korunaklı yerleşmeler<sup>3</sup> (Calderia, 1999) şeklinde farklı isimlerle anılan bu konut bölgeleri, Türkçe literatürde ise bunların dışında kontrollü konut siteleri, özel siteler, kapalı cemaatler, müstahkem adacıklar, kentsel vahalar, refah adacıkları, kurtarılmış bölgeler gibi kullanımlarla geçmektedir (Kurtuluş, 2005; Alver, 2007; Akyol-Altun, 2010).

Bu yerleşmelerin dünya genelinde yer seçtikleri alanlara bakıldığında, ülkenin gelişmişlik düzeyinden ziyade metropollerin küresel pazara uyum gösterebilme dereceleri belirleyici bir etken olmakta ve toplumda yükselen orta sınıf için yeni bir yaşam çevresi olarak sunulmaktadır (Kurtuluş, 2005; Berköz, 2012). Kapalı konut siteleri kentin çeperinde az katlı müstakil evlerden oluşabildikleri gibi kentin içinde yüksek katlı bloklar ya da karma örnekleri de içerebilmektedir.

---

<sup>3</sup> Sırasıyla İng. *gated communities*, *enclave communitie,s gated enclave,s fortress estates*, *enclosed neighbourhoods*, *fortified enclaves*



Öte yandan kapalı konut siteleri, neoliberal kentsel politikaların kent mekânındaki güçlü somut çıktılarında birisi olarak kabul edilmektedir (Bal, 2011). Brenner ve Theodore (2002), neoliberalizmin kenti dönüştürme sürecindeki müdahale alanlarını sıralarken, kapalı konut siteleri gibi kentsel adacıkların arındırılmış alanlar/mekânlar olarak yaratımına dikkat çekmektedir. Geniş (2007) de, kapalı sitelerin ortaya çıkması ve yaygın hale gelmesinin neoliberal politikalarla bağımsız açıklanamayacağını, bunun etkisiyle konut sektöründe yeni dinamiklerin ve aktörlerin oluşmaya başladığını vurgulamaktadır. 1970'lerin sonunda Keynesyen politikalara karşı yükselişe geçen, 1980'li yıllara gelindiğinde dünya genelinde hâkim bir paradigma haline alan neoliberalizm, Munck'un (2007) ortaya koyduğu gibi "bir dizi iktisat politikasından ya da bir ideolojiden ibaret değildir, bunun da ötesinde bugün içinde yaşadığımız karmaşık küresel dünyanın yönetimiyle ilgili bir stratejidir" (s. 119) ve sadece ekonomik değil mekânsal süreçler üzerinde de oldukça etkindir. Dolayısıyla kendisini uygulamanın öncül formlarında somut olarak gösterdiği en temel alanlardan birisi kentsel politikalar ve kent mekânı olmakta; doğal ve yapılı çevre neoliberal politikaların müdahaleleri doğrultusunda yeniden yapılandırılmaktadır. Bu doğrultuda kentlerdeki kapalı konut alanları da günümüzde sermaye birikim süreçlerinin odağına yerleşen yapılanmalardan biri olarak karşımızdadır (Eraydın 1988; Şengül, 2009).

Özetle 20. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve temel nitelikleriyle öncekilerden farklı bir barınma pratiği/modeli tarifleyen bu oluşumlar, ekonomik, kültürel, toplumsal dinamiklerin ve bunlarla ilişkilenen neo-liberal politikaların etkilerini bir arada mekânsallaştıran yeni bir kentsel büyüme formu ve konut sunum biçimi olmuştur. Bu doğrultuda, dünya literatüründe postmodernite, tüketim kültürü ve neoliberal politikaları kapsayan bir kuramsal çerçeve üzerinden derin bir sosyolojik arka planla birlikte tartışılmaktadır.

Kapalı konut siteleri hakkındaki literatür üzerine veri dökümü yapan az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunlardan Blandy ve arkadaşlarına (2003) ait bir kitabın içinde yer alan inceleme, 1990-2002 yılları arasında ağırlıklı Amerika ve İngiltere'de gerçekleştirilen çalışmaların veri dökümünü yaptıktan sonra kapalı sitelerde yaşamın temel motivasyonunun suç korkusu ve güvenlik ihtiyacı olduğu; birlikte yaşam formu öngören bu alanların bir topluluk duygusu oluşturmadığı gibi, suç oranında da azalma sağlamadığı çıkarımlarına varmaktadır. Roitman (2010) tarafından kapalı sitelerin literatürde nasıl kavramsallaştırıldığı ve gelişimlerini etkileyen ana faktörleri ortaya koyan çalışmada, bu konut formunun kentsel etkileri, sadece olumsuz açıdan değil, olumlu boyutları ile birlikte ele alınarak tartışılmaktadır. Akyol Altun (2010) tarafından yapılan doktora tezinde yer alan sistematik veri dökümünde, bu döneme kadar yapılan çalışmalarda konunun temel olarak politik-ekonomik (1), sosyo-kültürel (2), kentsel-ekolojik (3), mimari-mekânsal (4) olmak üzere dört boyutta tartışıldığı ortaya konmakta ve bunların içinden sosyo-kültürel bağlamın yoğunluğuna dikkat çekilmektedir. Yalçınkaya Erol (2012) ise Türkiye'deki 13 mimarlık dergisi üzerinden yaptığı okumada, ulusal ölçekteki araştırmaların özellikle İstanbul kenti üzerine yoğunlaştığını; ağırlıklı kapalı sitelerin konut yakın çevresinde ve kentte yarattığı fiziksel etki ve sosyal ayrışmalar çerçevesinde gündeme geldiğini; tüketime yönelik olarak oluşturulan yaşam biçimi ve bunun oluşturulmasında kullanılan mimari yaklaşımların değerlendirilmesine odaklanıldığını belirtmiştir.

Dolayısıyla kapalı konut sitelerine ilişkin literatürün sistematik olarak incelenmesi konusundaki eksikliğin yanı sıra, buna ilişkin denemelerin üzerinden oldukça uzun bir zaman dilimi geçmiş olması, konu hakkında bir güncellemeye ihtiyaç olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan geçen süre içerisinde kapalı konut sitelerinin sayıları dünya

genelinde giderek artan bir kentsel konut formu olarak belirginlik kazanmıştır. Başlangıçta daha tekil mekânsal oluşumlar gibi gerçeklik bulan kapalı konut sitelerinin süreç içinde oldukça önemli bir yayılım gücü gösterdikleri ve yer seçtikleri kentlerde bugün gelinen nokta itibariyle artık neoliberal kentleşmenin güçlü mekânsal tezahürleri olarak belirgin bir *mekânsal örüntü* halini aldıkları dikkati çekmektedir. Dolayısıyla kentin mekânsal olarak makro formunu dönüştüren, sosyolojik dinamiklerini değiştiren ve mekân üzerinden büyük ölçekli inşaat yatırımları ile kent ekonomisine güçlü bir biçimde etki eden bu yaygın somut gerçekliğe ilişkin literatürü içinde bulunduğumuz dönemde sistematik bir biçimde ele almak önemlidir.

Burada dikkat çekici olan çok önemli bir başka nokta ise araştırma eğilimleridir. Kapalı konut siteleri üzerine literatür, neoliberal kentsel politikaların etkisiyle 2000 sonrasında artan bir ivmeyle çoğalmış olsa da, üretilen yayın sayılarının sayısal analizi, son birkaç yılda araştırmacıların bu alana olan ilgisinin göreceli olarak azaldığına işaret etmektedir. Ancak kapalı konut siteleri kentler için hem niceliksel hem de niteliksel olarak hala önemini korumakta, kentin yükselen sınıflarının bu alanlara olan yönelimi devam etmekte ve kapalı konut siteleri kent mekânını, kentin sosyolojik yapısını ve kent ekonomisini tüm boyutları ile dönüştürmeye devam etmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın temel hedefi, kapalı konut sitelerine ilişkin olarak üretilmiş olan literatürü tüm dünya ölçeğinde ele alarak, özellikle bu kapsamda üretilen sınırlı ve üzerinden belirli bir süre geçmiş olan çalışmaları genişleten güncel bir veri seti oluşturmak, bunlara ilişkin yorumlar sunmak ve konuya özellikle son birkaç yılda göreceli olarak azalan ilginin yaratabileceği bazı temel sorunlara dikkat çekmektir. Bu doğrultuda, kapalı konut siteleri hakkında Türkiye ve uluslararası düzeydeki literatürü nicel bir yöntem olan bibliyometrik veri analizi aracılığıyla incelenmiş; elde edilen araştırma bulguları aracılığıyla, kapalı konut siteleri hakkında dünya genelindeki temel eğilimler, araştırma odakları, bağlantılar ve eksiklikleri ortaya konmuştur.

### **Kapalı Konut Siteleri Hakkındaki Araştırmaların Bibliyometrik Veri Analizi**

Bibliyometrik analiz, belirli bir araştırma konusuyla ilgili literatürü haritalamak için nicel analiz ve istatistiklere dayalı bir araştırma metodolojisidir. Son zamanlarda birçok konudaki araştırma eğilimlerini izlemek için kullanılan yaygın bir yöntem olduğu görülmektedir (Donthu vd., 2021; Martinez vd., 2015).

Bu yöntem kullanılarak bir konuya ilişkin yayınların alan, kurum ve ülke içindeki dağılım modellerini, ağırlıklı araştırma trendlerini, atıf durumlarını ortaya koymak olanaklı olduğu gibi, yayınlar arasındaki ilişkileri, iş birliklerini açığa çıkarmak da mümkün olmaktadır. Bibliyometrik analiz yöntemiyle, bir çalışma alanındaki araştırmalar, ülkeler, anahtar kelimeler ve araştırma kuruluşları arasındaki ilişkiler haritalandırılabilir (Small, 1999; Van-Leeuwen, 2006). Böylece alandaki eksiklik ve boşlukları saptamak ve alana ilişkin genel bir tablo çizmek mümkün olmaktadır. Analiz sonucunda oluşan veri seti, ilgili literatürdeki kavramlar arası ilişkileri de ortaya koymaktadır (Özdemir ve Arslan-Selçuk, 2021). Bu veri setleri üzerinden geliştirilen haritalamalar, tanımlayıcı bir araç olarak işlev görmektedir (Chen, 2017).

Bilimsel haritalama yöntemi, veriden yararlı bilgi keşfetmek olarak ifade edilmektedir (Cobo vd., 2011). Son yıllarda bilimsel yayınların sayısındaki çarpıcı artış, belirli bir konuda çalışan araştırmacılar için, alanın genel yapısını, dinamiklerine, yönelimlerini kavramayı daha zor hale getirmiştir. Geleneksel literatür analiz tekniklerinin fazla zaman kaybettirmesi ve bu nedenle daha az sayıda çalışmanın kapsam dahiline alınması, gelişen teknolojinin de desteğiyle yeni yöntemlerin gerekliliğini doğurmuştur. Bu noktada

bibliyometrik yöntemler, mikro ölçekten çıkararak makro ölçeğe yönelmekte, belirli filtreleme teknikleriyle araştırmacı için farklı bakış olasılıkları sunmakta ve alanın dinamiklerini daha geniş bir perspektifle inceleme olanağı vermektedir.

### **Yöntem**

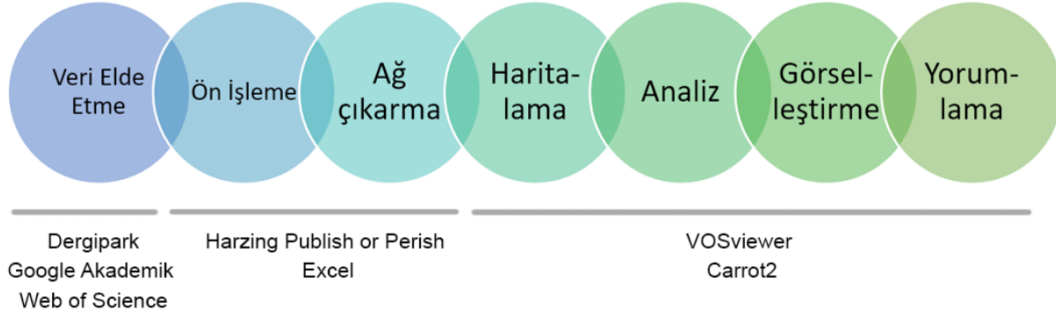
Bu çalışmada yöntem olarak *kapalı konut siteleri* hakkındaki çalışmalar bütününde anahtar sözcük bazlı bir tarama yapılmıştır. Bu doğrultuda, kapalı konut siteleri üzerine yapılan bilimsel çalışmalar öncelikle ulusal ölçek ve uluslararası ölçek olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Günümüzde veri elde etmede, bibliyometrik veya bibliyografik araştırmalarda kullanılabilir pek çok veri tabanı mevcut olup WoS, Scopus, PubMed, Google Scholar, Medline en bilinenleridir (Chen, 2017). Bu çalışmada çok sayıda dergiyi kapsamına alması, etki faktörü yüksek dergilerin büyük bir kısmını içermesi, araştırmacılara analiz yapmada kolaylıklar sağlaması doğrultusunda, pek çok bibliyometrik çalışmada da yoğun olarak kullanılan ve dünya çapında en geniş kapsama sahip veri tabanı olarak kabul görmüş (Van-Raan, 2014) Web of Science (WoS) veri tabanı tercih edilmiştir. Ancak WoS kapsamı gereği sadece indeksli dergileri kapsadığından ulusal ölçekte yayımlanan ve yerel indekslerce taranan dergilerde yer alan çalışmalara bu yolla erişim mümkün olamamaktadır. Yazının temel amacı kapalı konut sitelerine ilişkin kapsamlı bir alan haritalaması yapmak ve konuyu ulusal-uluslararası ölçeklerde karşılaştırmalı sunmak olduğundan Türkiye’de yapılan çalışmaların veri dökümü de yapılmıştır.

Bu doğrultuda, ulusal ölçekte yapılan tarama Türkiye’deki bilimsel dergilerin toplandığı temel veri tabanı olan Dergipark ile Google Akademik üzerinden gerçekleştirilmiştir. Google Akademik geniş bir yelpazeye sahip olmasına rağmen, bibliyometrik araştırmalarda kullanılabilir uygun dosya tipinde veri indirme işleminde zorluklar barındırmaktadır (Gürler, 2021). Bu çerçevede bunu kolaylaştırıcı bir arayüz olarak Harzing Publish or Perish uygulaması kullanılmış; Google Akademik veri tabanında *kapalı konut* anahtar sözcük öbeği aratılmıştır. Ayrıca Dergipark’ın veri tabanı üzerinden anahtar sözcük öbekleri olarak *kapalı konut*, *kapalı siteler*, *güvenlikli yerleşmeler*, *gated community*, *gated communities* terimleriyle aratılmıştır. Sonrasında bu iki veri seti birleştirilip tekrar eden çalışmalar elenmiş; çalışmaların yılı, yayımlandığı dergi, yazarlar, alan/disiplin, anahtar sözcük parametreleri çerçevesinde veri dökümü ve analizi manuel olarak yapılmıştır. Sonuç olarak ulusal ölçekte 225 adet çalışmaya ulaşılmıştır.

Uluslararası ölçekte ise, Web of Science Core Collection’da konu seçilerek, kapalı konut siteleri ile ilişkili anahtar sözcükler tekil ve çoğul halleriyle *veya* ile ayrılarak aratılmıştır. Sonrasında yapılan arama, doküman türleri bazında sadece bilimsel makaleler (araştırma makaleleri, derleme makaleleri, bildirimler, kitap bölümleri, erken erişim) ile sınırlandırılmış, bunun dışında herhangi bir kısıtlama (yıl, indeks, alan, dil, vb.) getirilmemiştir. Yapılan aramada WoS’ta 1100 bilimsel yayına erişim sağlanmıştır.

Veri tabanında anahtar kelimelerle yapılan tarama sonuçları, elde edilen veriler arasındaki ilişkileri, eğilimleri, oluşan işbirliklerini ve yayınların birbirlerini nasıl etkilediklerini ortaya çıkarmak amacıyla, ağ haritaları ile görselleştirilerek sunulmuştur. Bibliyometrik veri haritalama teknikleri için farklı program ve teknikler içinde, VOSviewer ile mesafe tabanlı haritalamalar, çalışmalar da sıklıkla tercih edilmektedir (Artsın, 2020). Ancak VOSviewer programı farklı yazarlar, kurumlar ve atıf ilişkilenmesi konusundaki başarısına rağmen, yayınların alanlara, anahtar sözcüklere göre dağılım ve yoğunluklarını görselleştirmede yetersiz kalmaktadır. Carrot<sup>2</sup> ise online tabanlı da kullanılabilen açık kaynak kodlu bir program olup kümeleme algoritması ile veri setini tematik kategorilere ayırmakta; bu kapsamda yaygın eğilimler belirlenebilmektedir.

Bu doğrultuda bu çalışmada, yayınların alanlara, anahtar sözcüklere göre yoğunlaşma oranlarını görselleştirmede Carrot<sup>2</sup>, daha karmaşık ilişkileri ve ağ haritalarını oluşturmak üzere ise VOSviewer kullanılmıştır. WoS veri tabanından .txt formatında alınan çıktı VOSviewer programına, .xls formatında alınan çıktı ise Carrot<sup>2</sup> programına aktarılmıştır. Söz konusu süreç Şekil 1’de sunulmuştur<sup>4</sup>.



Şekil 1. Bibliyometrik analiz yöntemi iş akış şeması

Carrot<sup>2</sup> programında tüm görselleştirmelerde, veri setinden anlamlı bilgi elde edebilmek amacıyla oluşturulacak haritadaki parametrenin en az tekrar sayısına ilişkin bir alt eşik değer saptanmıştır, bu değer metin içinde ilgili yerlerde belirtilmektedir.

WoS haritalarında ögeler, etiketlenmiş bir daire ile temsil edilir. Etiket boyutu ögenin ağırlığına göre belirlenmekte, bir ögenin ağırlığı ne kadar yüksek olursa, ögenin etiketi ve dairesi o kadar büyük olmaktadır. Ögeler arasındaki çizgiler bağlantıları temsil eder. Görselleştirmedeki iki daire arasındaki mesafe, yaklaşık olarak dairelerin bağlantılar açısından ilişkisini gösterir. Genel olarak, iki daire birbirine ne kadar yakın olursa, ilişkileri o kadar güçlüdür (Van-Eck ve Waltman, 2022).

### **Yıllara ve Ükelere Göre Dağılım**

Belirtilmiş gibi, kapalı konut siteleri hakkındaki literatür, kent çepi ve banliyödeki konut gelişimine temellenmektedir. Kapalı konut sitelerine dair ilk kritiklerin teorisyen Mike Davis’in (1990) *City of Quartz*, siyasal bilimci Evan McKenzie’nin (1994) *Privatopia* isimli kitaplarında yer almaktadır. Öte yandan bu alandaki kuramsal çerçeveyi çizen referans bir kitap olarak kent plancısı E. Blakely ve M. G. Synder’ın *Fortress America: Gated Communities in the United States* (1997) adlı çalışması bu alandaki öncü bir yayındır.

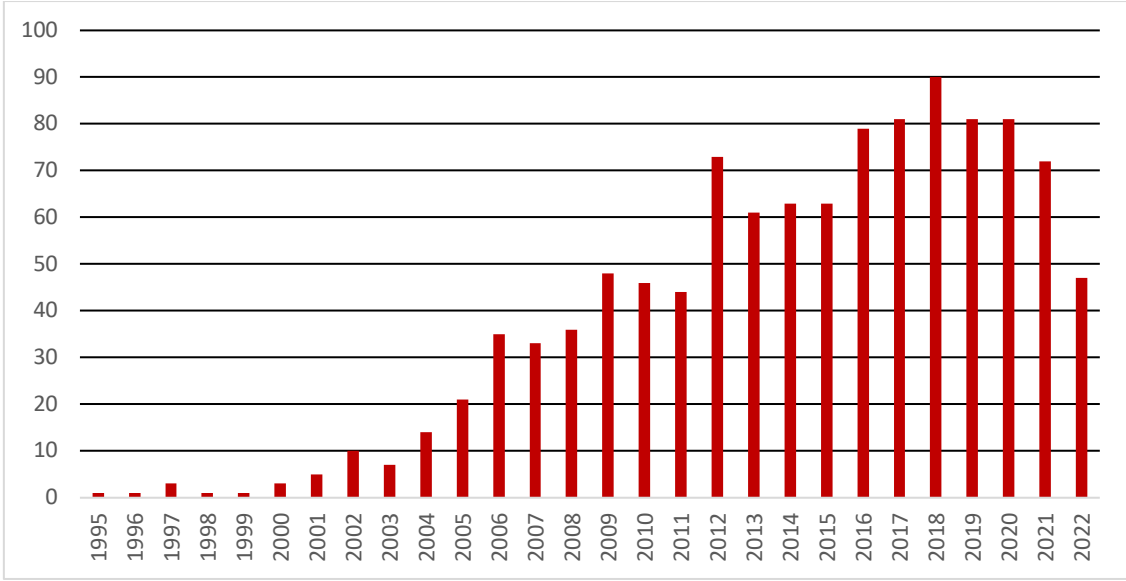
WoS veri tabanında yapılan araştırmada ise alandaki ilk yayın 1995 yılında David J.Kennedy tarafından bir hukuk dergisinde yazılmış olan Residential Associations as State Actors: Regulating the Impact of Gated Communities on Nonmembers (Devlet Aktörleri Olarak Konut Dernekleri: Güvenlikli Sitelerin Üye Olmayanlar Üzerindeki Etkisinin Düzenlenmesi) başlıklı makale olarak görülmektedir. Bunu yine hukuk alanında yapılmış birkaç çalışma takip etmiş, bu yazılarda kapalı sitelerde kamusal alanların özelleştirilmesinin getirdiği yönetsel sorunlara dikkat çekilmiştir.

Uluslararası ölçekte erişim sağlanan çalışmaların yıllara göre dağılımı incelendiğinde, araştırmaların özellikle 2000 sonrası süreçte artmaya başladığı, 2018 yılında en yüksek

<sup>4</sup> Çalışmadaki tüm şekiller yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

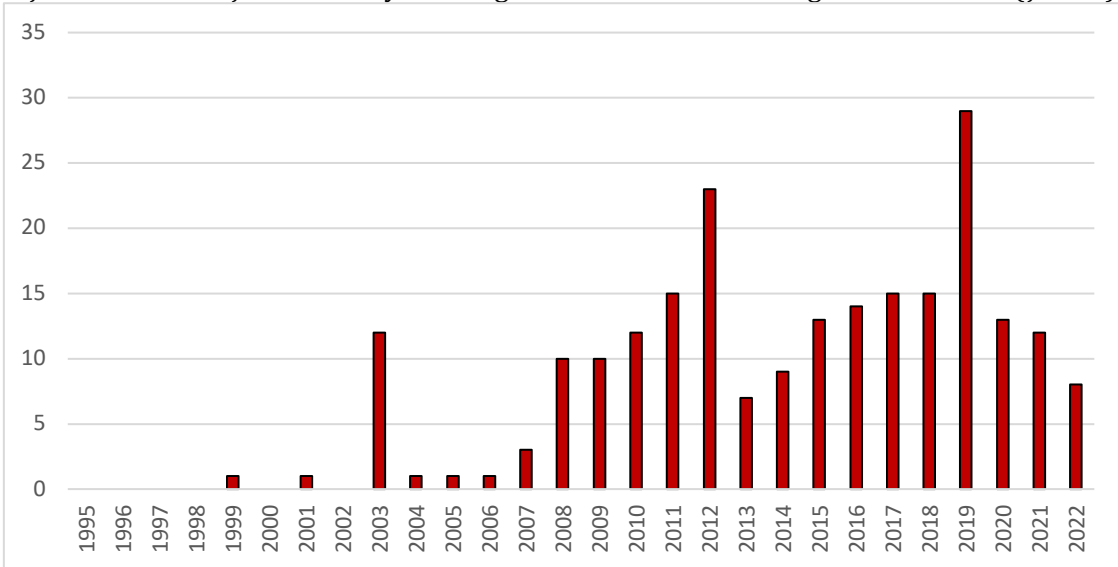


sayıya ulaştığı, ancak bu tarihten sonra düşmeye başladığı görülmektedir (Şekil 2). Bu da konuya olan ilginin son birkaç yılda azaldığı tespitini desteklemektedir.



Şekil 2. Kapalı konut siteleri üzerine uluslararası yayınların yıllara göre dağılım grafiği

Ulusal ölçekte erişim sağlanan çalışmaların yıllara göre dağılımı incelendiğinde ise 2012 ve 2019 yıllarında belirgin bir artışın varlığı dikkati çekmektedir. Öte yandan uluslararası ölçekle benzer bir şekilde konuya olan ilginin son dönemde azaldığı izlenmektedir (Şekil 3).



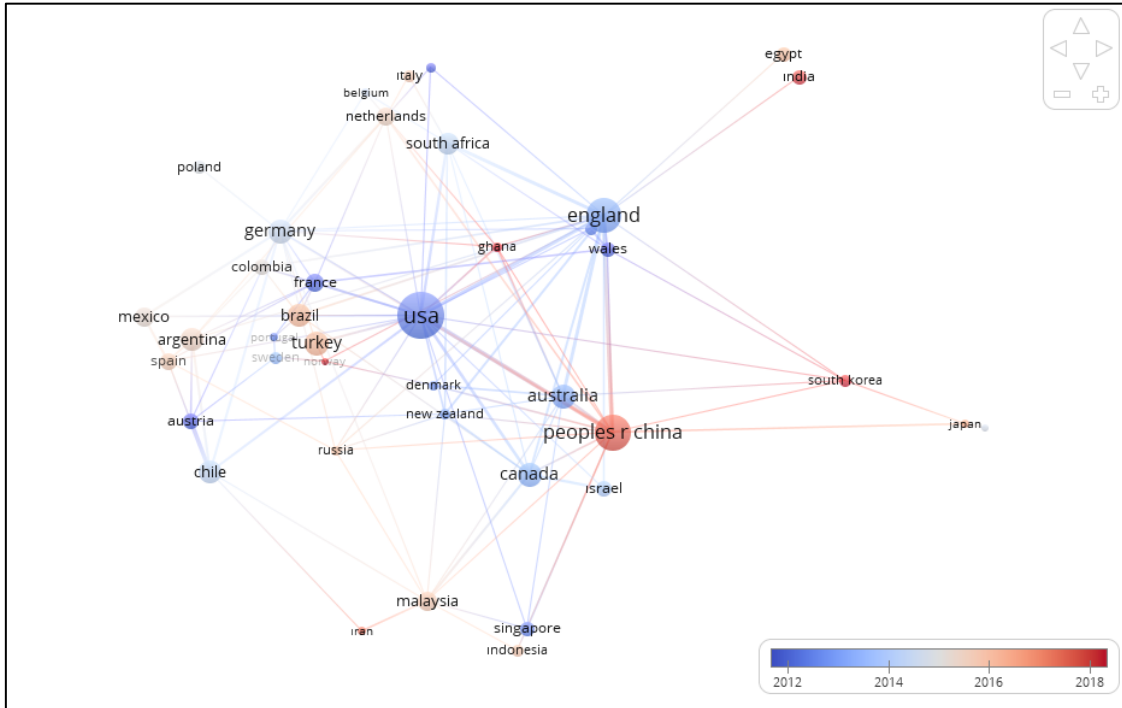
Şekil 3. Kapalı konut siteleri üzerine ulusal yayınların yıllara göre dağılım grafiği

Erişilen çalışmaların %54'ü bilimsel makale, %10'u bildiri, %2'si kitap içi bölüm, %34'ü tez çalışmasıdır. Türkiye ölçeğinde 2000 öncesi dönemde, devlet tarafından üretilen kooperatifler, toplu konutlar ve bu yönde gelişen alt kentleşme süreçleri tartışılıyor olsa da kapalı konut siteleri, ancak 2000 yılı sonrasında akademik literatürün ilgisini çekmiş ve gündeminde yer almıştır. Ayşe Öncü (1999) tarafından *Birikim* dergisinde yayımlanan "İdeal Ev" Mitolojisi Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı başlıklı makale, Rıfat Bali'nin (2002) *Tarz-I Hayat'tan Life Style'a, Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar* adlı kitabı, Hatice

Kurtuluş'un (2003) Mekânda Billurlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul'da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekânsal Ayırışmanın Bazı Boyutları başlıklı makaleleri, sosyolojik bakış açısıyla toplumsal sınıflaşmaya dikkat çeken öncü yayınlar olarak bu alandaki araştırmaları tetiklemiştir.

Bunun WoS veri tabanına yansımaları ise daha geç olmuş, Türkiye'yi içeren ilk yayın sosyolog Şerife Geniş tarafından 2007 yılında yapılmış ve İstanbul'daki sosyo-mekânsal ayırışmaya odaklanmıştır. Sonrasında, veri tabanında Türkiye ile ilişkilenen 53 çalışma yapıldığı ve bunların öncelikle İstanbul, sonrasında ise Ankara kentini konu aldığı izlenmektedir.

VOSviewer üzerinden uluslararası yayınların ülkelere dağılımına bakıldığında (Şekil 2), %16,82 oranıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk sırada geldiği, bunu Çin (%9,9) ve İngiltere'nin (%9) izlediği görülmektedir (Şekil 4). Türkiye bu sıralamada %4,5 oranıyla altıncı sıradadır. Amerika, kapalı konut sitesinin ilk görüldüğü ve öncü yayınların çıktığı ülkedir. Bunu Kanada ve Latin Amerika izlemiştir; sonrasında dünyanın farklı bölgelerinde Avustralya, Afrika, Asya ve Avrupa kentlerini içeren araştırmalar artmıştır. Bu çerçevede, yayın sıralamasında önde giden ülkelerdeki çalışmaların 2014 yılı ve öncesinde yapıldığı, görece yeni yayınların Çin, Hindistan, Gana, Güney Kore, İran'da geliştiği izlenmektedir. Bu durum, söz konusu ülkelerde kapalı konut sitelerinin daha geç gelişmiş olmasıyla da ilişkilendirilebilir.

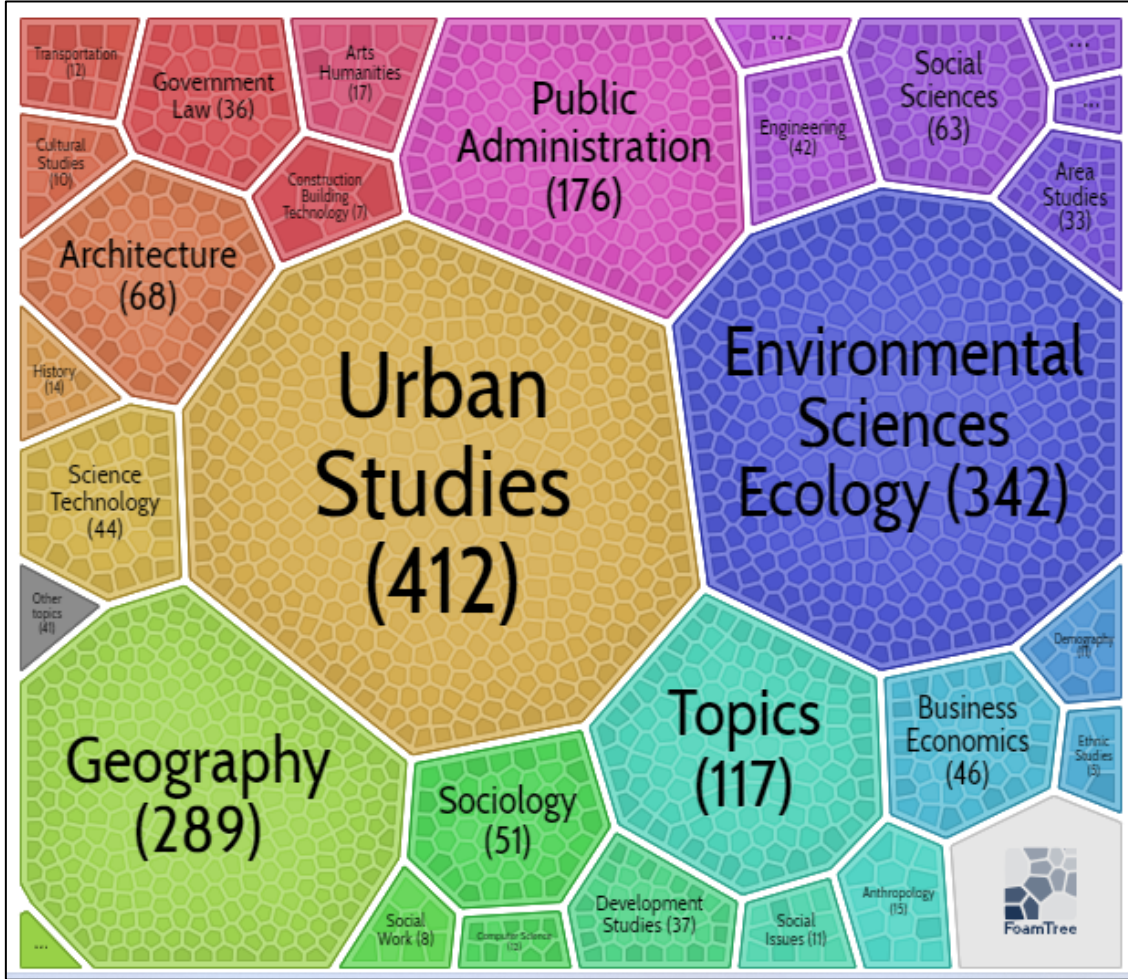


Şekil 4. Yayınların ülkelere göre dağılımı

#### ***Bilimsel Disipline Göre Dağılım***

Uluslararası ortamda kapalı konut sitelerine ilk kez siyasal bilimciler, hukukçular tarafından dikkat çekilse de, buna eş zamanlı olarak planlama ve mimarlık disiplinlerindeki farkındalığın da arttığı görülmektedir. WoS'taki yayınların bilimsel

disiplinlere göre (Research Area<sup>5</sup> kategorisinde, 10 ve daha fazla tekrar için) dağılımına Carrot<sup>2</sup> üzerinden bakıldığında, en çok yayın yapılan alanın Kent Planlama ve ilişkili disiplinler olması bunu desteklemektedir (**Error! Reference source not found.**). Ağırlıklı mimarlar ve şehir plancıları başta olmak üzere, kentsel alan üzerine uzmanlaşmış coğrafyacılar, peyzaj mimarları, çevre/doğa ve ekoloji alanlarında çalışan araştırmacıların da konuyla ilgili yayınlar ürettikleri, bunların dışında ekonomi, kamu yönetimi, sosyoloji, psikoloji gibi disiplinlerin de bu alanda kendi meslek disiplinleri çerçevesinde çalışmalar yaptıkları görülmektedir.



Şekil 5. Uluslararası yayınların araştırma alanlarına göre dağılımı

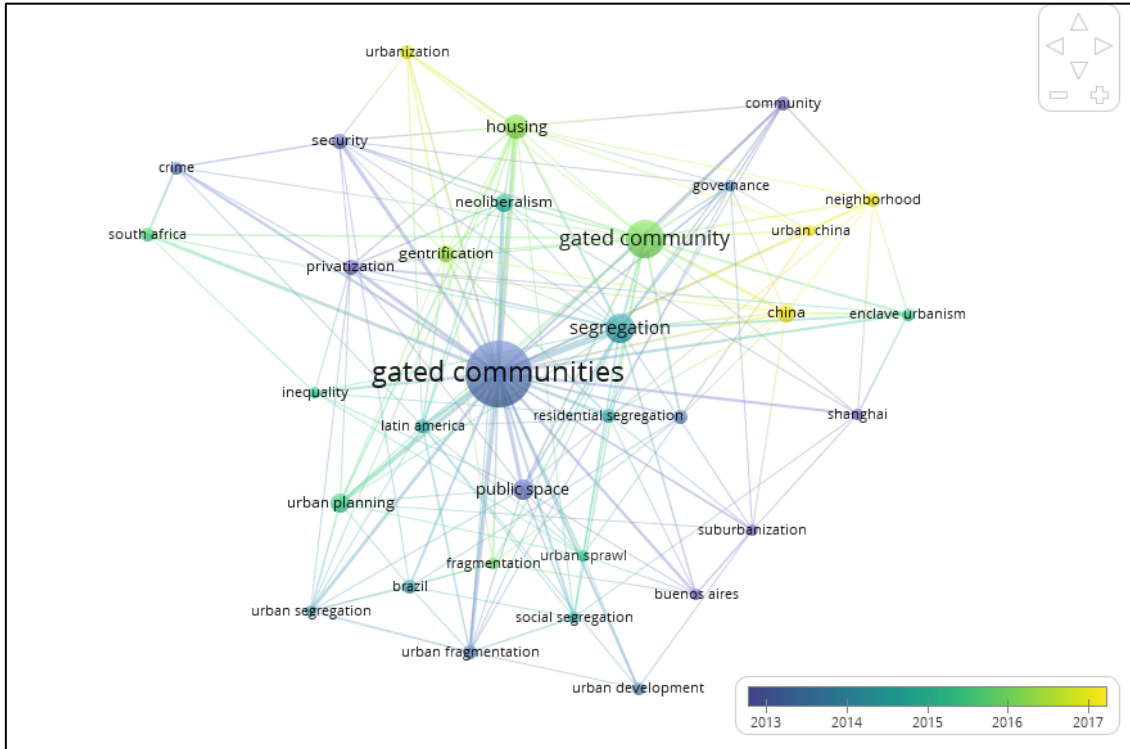
Ulusal ölçekte ise Türkiye’de konu uzunca bir süre sosyologlarca tartışılmış, planlama ve mimarlık disiplinlerinin dikkatini ancak 2003 yılı sonrasında çekmiştir. Öte yandan, erişim sağlanan ulusal veri tabanı içindeki makalelerin %53’ü mimarlık ve planlama disiplinine ait iken, %47’si sosyal bilimler (sosyoloji psikoloji, iletişim bilimleri, kamu yönetimi, coğrafya) alanındadır. Ulusal ölçekte bu kapsamda dikkati çeken ve uluslararası ölçekten ayrılan önemli bir nokta ise; hukuk disiplininden herhangi bir araştırmacının bu kapsamda yayın üretmemiş olması ve Türkiye ölçeğinde kapalı konut sitelerinin çok önemli bir bölümünün doğal niteliği olan alanlar üzerinde yer seçmesine rağmen

<sup>5</sup> WoS veri tabanında bir yayının en ilgili olduğu alan/disiplin seçilmemekte; aynı yayın birden fazla alan adı altında sınıflandırılabilir.





VOSviewer üzerinden anahtar sözcüklerin birbiriyle ilişkisi ve yıllara göre dağılımı (sadece Author Keywords, 10 ve daha fazla tekrar için), konuya ilişkin tartışmaların erken dönemden itibaren, özelleşme, güvenlik, suç, sosyal ayrışma ve mekânsal parçalanma odağında kümelendiğini ortaya koyar niteliktedir. Yine son dönem yayınlarının Çin üzerinden gelişmesiyle ilişkili olarak bununla ilgili anahtar sözcüklerin 2017 yılı civarında yoğunlaştığı gözlenmektedir (Şekil 7). Görselleştirme ayarlarında anahtar sözcüğün tekrar sayısı azaltılarak 5'e indirildiğinde, son dönem yayınlarında *komşuluk*, *mahalle yönetimi*, *konut memnuniyeti*, *yaşam tarzı*, *yürünebilirlik*, *soylulaştırma* gibi kavramların varlığı dikkat çekmektedir. Buna dayanarak, konuya ilişkin araştırmaların son dönemde, üst ölçekli kavramsal tartışmalardan çok site ve konut içi hayatına odaklanan bir yöne doğru evrildiği söylenebilir.



Şekil 7. Uluslararası yayınlarda en çok kullanılan anahtar sözcüklerin yıllar bazında ağ haritası

Ulusal ölçekteki makalelerde de en fazla tekrar eden anahtar sözcük *ayrışma*dır. Bu sözcük *kentsel ayrışma*, *mekânsal ayrışma*, *sosyal ayrışma* şeklindeki sözcük öbekleriyle kullanılmıştır. Bunun dışında güvenlik, kapalılık, neoliberalizm, küreselleşme, tüketim kültürü, yeni orta sınıf, güvenlik, kullanıcı memnuniyeti, yaşam tarzı sözcüklerinin sıklıkla kapalı konut sitelerine ilişkin bilimsel makalelerde yer bulduğu görülmektedir.

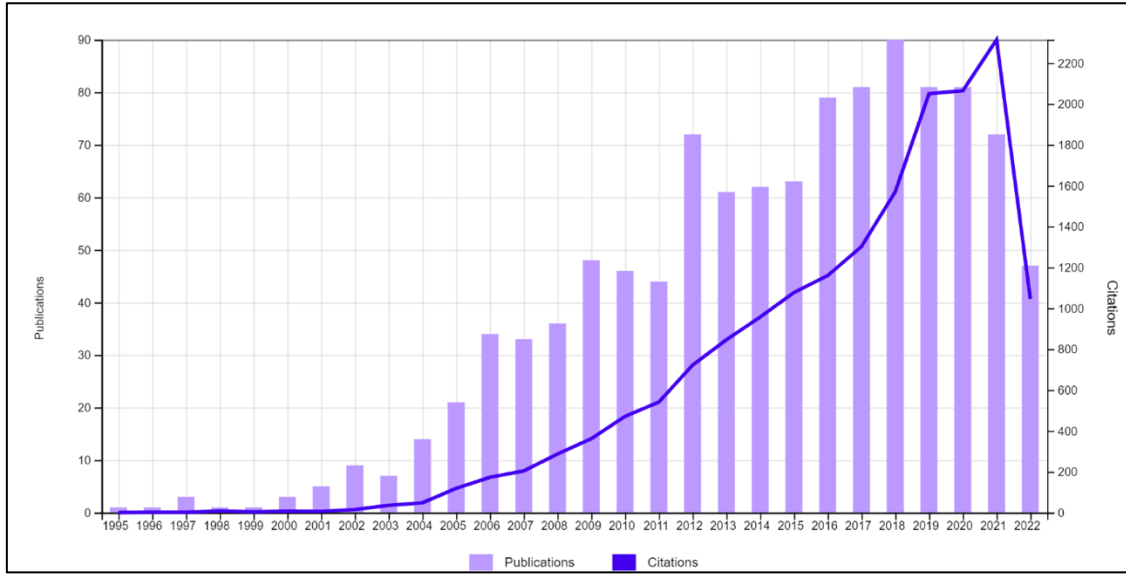
### **Konuyla İlişkili Dergiler, Araştırmacılar ve Atıf Analizi**

Konu hakkında en çok yayın çıkan dergiler uluslararası ölçekte *Cities*, *Housing Studies*, *Urban Studies*; ulusal ölçekte ise *İdealkent*, *Arradamento Mimarlık*, *Megaron*'dur.

Uluslararası yayınlar içinde en çok yayın yapan araştırmacı, Çinli F. Wu'dur (15 yayın). Wu ve arkadaşları tarafından gerçekleştirilen bu yayınlar, Çin'in ekonomisi dünyaya açıldığından beri özellikle başkent Pekin'de doğrudan yabancı yatırımlarla gelişen kapalı konut sitelerinin ekonomik yapıya etkisinin yanı sıra, yönetimsel sorunsallara, korku kültürü ve güvenlik problemlerine ve en nihayetinde yarattığı mekânsal ayrışmaya

odaklanmaktadır. Bu doğrultuda Çin’de kapalı konut sitelerinin ağırlıkla 2002 ve sonrasında gelişmiş olmasından kaynaklı, konuyla ilgili araştırmaların görece daha yeni yapıldığı anlaşılmaktadır (Wu, 2004). Ulusal yayınlar içinde en çok yayın yapan araştırmacı Didem Akyol Altun’dur (8 yayın). Bu yayınlarda, kapalı konut sitelerinin kentsel gelişime etkisinin yanı sıra İzmir ölçeğindeki gelişim detaylandırılmaktadır.

Uluslararası ölçekte toplam 17.392 atıftan kendine yapılan atıflar çıkarıldığında toplam 12.734 atıf yapıldığı ve bunların 1995-2022 yılları arasında yer aldığı tespit edilmiştir (Şekil 8). En fazla atıfın 2021 yılında gerçekleştirildiği (n=2314) ve bundan sonra atıf sayılarında önemli bir azalma bulunduğu görülmektedir.



Şekil 8. Uluslararası yayınlarda atıfların yıllara göre dağılımı

Tablo 1. Uluslararası ölçekte en çok atıf alan 10 yayın

Yazar	Yayın Başlığı	Dergi	Yıl	Toplam Atıf
Blunt, A; Dowling, R	Setting Up Home: An Introduction	Home	2006	358
Low, SM	The edge and the center: Gated communities and the discourse of urban fear	American Anthropologist	2001	277
Fried, M	Continuities and discontinuities of place	Journal of Environmental Psychology	2000	270
Shamir, R	Without borders? Notes on globalization as a mobility regime	Sociological Theory	2005	221
Janoschka, M	The new model of the Latin American city: fragmentation and privatization	Eure-revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales	2002	214
Atkinson, R; Flint, J	Fortress UK? Gated communities, the spatial revolt of the elites and time-space trajectories of segregation	Housing Studies	2004	201
Wu, FL	(R)ediscovering the 'gate' under market transition: From work-unit compounds to commodity housing enclaves	Housing Studies	2005	180
Bendt, P; Barthel, S and Colding, J	Civic greening and environmental learning in public-access community gardens in Berlin	Landscape and Urban Planning	2013	171

Atkinson, R	Padding the bunker: Strategies of middle-class disaffiliation and colonisation in the city	Urban Studies	2006	165
Webster, C	Property rights and the public realm: gates, green belts, and Gemeinschaft	Environment and Planning B-Planning ve Design	2002	165

Uluslararası mecrada en çok atıf alan on makale, yazarları, yayın isimleri, basıldığı dergiler ve yılları Tablo 1’de gösterilmiştir. Bu yayınların ağırlıkla kentsel korku ve güvenlik, kentsel alanların özelleşmesi, mekânsal ayrışma gibi konulara odaklandığı, sosyologlar tarafından yazılan eleştirel yayınların yanı sıra, kentsel büyüme ve planlama açısından risklere dikkat çektikleri görülmektedir.

Ulusal mecrada en çok atıf alan on makale, yazarları, yayın isimleri, basıldığı dergiler ve yılları ise ’de gösterilmiştir<sup>6</sup>. Bu yayınlarda kapalı konut sitelerinin üst gelir grubunun tercihleriyle ilişkilenebilir ve İstanbul, Bursa, İzmir, Konya gibi büyük metropollerdeki gelişimleri tartışılmaktadır.

**Tablo 2.** Ulusal ölçekte en çok atıf alan 10 yayın

Yazar	Yayın Başlığı	Dergi	Yıl	Toplam Atıf
JF Perouse, Ad Danış	Zenginliğin Mekânda Yeni Yansımaları: İstanbul’da Güvenlikli Siteler	Toplum ve Bilim	2005	109
L Berköz	Kapalı konut siteleri ve 'mahalle' kavramı	İTÜ Dergisi/a	2009	44
D Akyol Altun	İstanbul’da korunaklı tek-aile konutları: Konut kalitesi ve kullanıcı memnuniyetinin belirlenmesi	İdealkent	2010	43
TDA Altun	Yeni Yaşam Tarzları: Kapalı Konut Yerleşkeleri	DEÜ FMD	2008	38
S Aydın	İstanbul’da “orta sınıf” ve kapalı siteler	İdealkent	2012	35
HÖ Tümer, N Dostoğlu	Bursa’da dışa kapalı konut yerleşmelerinin oluşum süreci ve sınıflandırılması	Uludağ Üniv. MFD	2008	27
EB Sipahi	“Yeni” Liberalizmin “Yeni” Yaşam Alanları Olarak Güvenlikli Siteler: Konya Örneği	İdealkent	2012	24
TDA Altun	İzmir’de yeni bir konut üretim süreci olarak kapalı konut siteleri	İdealkent	2012	23
D Marmasan	Bir Mekânsal Ayrışma Modeli Olarak Modern Gettolaşma: Televizyon Reklamları Üzerine Bir İnceleme	Global Media Journal: Turkish Edition	2014	23
M Akalın	Mekânsal ayrışmanın bir yeni biçimi olarak kapalı/kapılı siteler: Akkent konutları örneği	Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	2016	18

## Sonuç

Kapalı konut sitelerine ilişkin çalışmaların dünya genelindeki bibliyometrik profili analiz edildiğinde, elde edilen bulgular bugün gelinen nokta itibari ile bazı temel sonuçların saptanmasını ve genel resme bakarak yorum ve öneriler geliştirilebilmesini olanaklı kılmıştır.

Bu kapsamda, uluslararası yayınların ülkelere göre dağılımına bakıldığında açık ara farkla öne çıkan ülkenin Amerika Birleşik Devletleri olduğu görülmüştür. Kapalı konut sitelerinin

<sup>6</sup> Atıf verisine erişilebilen 183 yayın üzerinden düzenlenmiştir.

mekânsal olarak ilk öncül örneklerinin Amerika'da görüldüğü ve yaygınlaştığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, bu durumun yayın üretimi ile de paralellik göstermesi olağan görünmektedir. Öte yandan Amerika'nın ekonomik ve toplumsal anlamda sınıf farklarının mekânsal düzlemde izlenebildiği bir ülke olması itibariyle araştırmacılar için kapalı konut siteleri kapsamında zengin bir veri ortamı sunduğu ve bunun da yayın sayısına yansıdığı söylenebilir.

Bilimsel disipline göre dağılıma bakıldığında ise uluslararası alanda en fazla öne çıkan alanın kent planlama alanı olduğu görülmektedir. Kapalı konut siteleri başta tekil uygulamalar gibi başlayıp sonrasında neoliberal kentleşme dinamikleri ile yüksek uyum becerisi göstererek, zaman içinde güçlü bir mekânsal örüntü halini almıştır. Bu kapsamda konunun ağırlıklı olarak kent planlama ve ilişkili disiplinlerin dikkatinde olması doğal bir eğilim olarak görülmektedir. Yine büyük bir bölümü doğal alanların üzerinde/içinde yer seçen kapalı konut sitelerinin ikinci konu başlığı olarak çevresel bilimler ve ekoloji ile ilişkilendirilmiş olması buna ilişkin uluslararası ölçekteki farkındalığı ortaya koyar niteliktedir.

Ulusal ölçüğe bakıldığında ise en büyük ağırlığı mimarlık ve planlama disiplinin oluşturduğu ancak yakın bir yüzde ile bu alanı sosyal bilimler alanının takip ettiği görülmektedir. Öte yandan ulusal literatürde mimarlık alanının ilgisi uluslararası alana göre daha yüksek görünmektedir. Ulusal ölçekte çevre/doğa ve ekoloji alanında uzmanlığı olan araştırmacıların bu konuya eğilmemesi dikkat çekici bir noktadır. Özellikle büyük bir bölümü doğal niteliği olan alanlar üzerinde yer seçen ve bu alanlarda tahribata yol açan kapalı konut sitelerinin tarım alanları, orman alanları, havzalar, biyolojik çeşitlilik, iklim değişikliği, gibi alanlar üzerinde yarattığı etkilerin bu disiplinlerce mercek altına alınmasının gerekliliği önemlidir.

Anahtar sözcüklere bakıldığında, kapalı konut sitesinin konunun öznesi olması itibariyle yüksek bir oranda çıkması doğaldır. Diğer yandan, sosyal ve mekânsal ayrışmanın kapalı konut siteleri ile ilişkilenen tüm meslek disiplinlerindeki çalışmaların önemli bir odağı olduğunu söylemek mümkündür. Kentsel ayrışma, güvenlik, eşitsizlik, suç korkusu gibi kavramların öne çıkışı ve ekonomik alanda neoliberalizm globalleşme kavramlarının ağırlık kazanması konunun sosyolojik ve ekonomik boyutunun mekânsal düzlemdeki iz düşümünün ne kadar güçlü olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak, yazıların önemli bir kısmı çevresel bilimler ve ekoloji alanlarında kategorize edilmesine rağmen, doğa temelli kavramların anahtar sözcükler içinde yer almaması ise önemli bir eksiklik olarak görülebilir. Bu noktada kapalı konut sitelerinin doğal alanlarda yarattığı tahribata daha güçlü dikkat çekme gerekliliği, dünya genelinde az değinilmiş eksik noktalardan biridir.

Atıf analizine bakıldığında, gerek ulusal gerekse uluslararası ölçekte atıf alan yayınların, alanda erken dönemde üretilmiş yayınlar olduğu ve kapsamlı bir kuramsal çerçeve çizdikleri görülmektedir.

Kapalı konut sitelerine ilişkin yapılan bibliyometrik analizde uluslararası ölçekte yıllara göre dağılıma bakıldığında, 2000-2018 yılları arasında araştırmacıların kapalı konut sitelerine yönelik ilgisinin aktif olduğu, 2018 yılından sonra günümüze kadar gelişen süreçte bu ilgide bir düşüş yaşandığı gözlenmektedir. Ulusal literatüre bakıldığında ise düzenli bir eğilim izlenmemekle birlikte 2019'daki güçlü artıştan sonra düşüş yaşandığı izlenmektedir. Dolayısıyla gerek uluslararası, gerekse de ulusal literatürde son dönemde konuya olan ilginin azaldığı net olarak tespit edilmiştir.



Kapalı konut siteleri bugün gelinen nokta itibari ile kentlerin hem kent çeperindeki doğal alanları üzerinde, hem de kent içindeki gerek doğal gerekse de konum avantajına sahip bölgeleri üzerinde yer seçmeye devam etmektedir. Bu yerleşmeler doğal niteliğe sahip alanların yapılaşmaya açılmasına neden olmakta, zaman içinde sahip oldukları güçlü ulaşım bağlantıları çevresinde benzer yerleşmeleri ve kullanımları da kendilerine çekerek doğal alanlar üzerindeki yayılımın büyümesine neden olmaktadır.

Kapalı konut sitelerine bu alanların bedelini ödeyebilen kitleler yerleşmekte ve bu alanlar oldukça yüksek güvenlik önlemleri ile korunarak kentin diğer alanlarından ve sınıflarından yalıtılmış bölgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu durum, bir taraftan kentin avantajlı bölgelerinin kentin yükselen sınıflarının kullanımına açık hale gelmesiyle, kentsel mekânın yaşam alanları kapsamında herkese fırsat eşitliği sunması ilkesini zedelemekte, diğer taraftan da bu yalıtılmış yüksek güvenlik önlemleri ile güçlü bir kentsel ayrışmaya yol açmaktadır. Günümüzde kapalı konut sitelerinin doğal alanların tahribatı, kentsel adalet ilkesindeki aşınma ve kentsel ayrışma temelinde yarattığı etkiler azalmamakla birlikte aksine neoliberal kentsel politikaların tüm dünyada her geçen gün daha da etkinlik kazanmasıyla, bu kapsamda geliştirilen mekânsal kararlar temelinde bu etkiler daha da derinleşmektedir.

Kapalı konut siteleri kapsamındaki bilimsel yayınlar temelinde son birkaç yılda bu alana olan ilginin göreceli olarak azalması dikkat çekici ve düşündürücüdür. Kapalı konut sitelerinin doğal ve yapılı çevre üzerindeki her geçen gün derinleşen etkileri nedeniyle konuya olan ilginin bilimsel yayınlar düzeyinde canlı ve aktif tutulması büyük önem taşımaktadır.

#### Kaynakça

- Akyol Altun, D. (2010). *Kent çeperindeki az katlı konut topluluklarının kullanıcı mekân ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi: İzmir örneği* [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Alver, K. (2007). *Siteril hayatlar: Kentte mekansal ayrışma ve güvenli siteler*. Hece Yayınları.
- Artsın, M. (2020). Bir Metin Madenciliği Uygulaması: Vosviewer. *Eskişehir Teknik Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi B - Teorik Bilimler*, 8 (2), ss. 344-354. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/estubtdb/issue/56628/644637>
- Atkinson, R. & Blandly, S. (2006). Introduction: International perspectives on the new enclavism and the rise of gated communities. R. Atkinson & S. Blandly (Eds.). *Gated Communities* içinde (vii-xvii). Routledge.
- Bal, E. (2011). *Türkiye'de 2000 sonrası neoliberal politikalar çerçevesinde imar mevzuatındaki değişimler ve yeni kentleşme pratikleri: İstanbul örneği* [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Berköz, L. (2012). Güvenlikli yerleşimler: Konut kullanıcılarının yaşam tercihlerindeki değişim. *İdealkent*, 3 (6), 172-189, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/460798>
- Blakely, E.J. & Snyder, M.G. (1997). *Fortress America: Gated communities in the United States*. Brookings Institution Press.
- Blandly, S., Lister, D.L., Atkinson, R., & Flint, J. (2003). *Gated communities: A systematic review of the research evidence* [Conference presentation]. CNR paper 12, 1-65.
- Brenner, N. & Theodore, N. (2002). Cities and the geographies of actually existing neoliberalism. *Antipode*, 34 (3), 349-379.
- Caldeira, T. (1999). Sao Paulo'da yeni mekânsal ayrışma yapısı. Duvarlar inşa etmek. *Birikim*, 123, ss. 87-96.
- Chen, C. (2017). Science mapping: A systematic review of the literature. *Journal of Data and Information Science*, 2 (2), ss. 1-40.
- Davis, M. (1990). *City of quartz: Excavating the future in Los Angeles*. Verso Books.

- Donthu, N., Kumar, S., Mukherjee, D., Pandey, N. & Lim, W. M. (2021). How to conduct a bibliometric analysis: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 133, ss. 285-296.
- Eraydın, A. (1988). Sermaye birikim sürecinde kentler. *Defter*. Haziran-Eylül, ss. 133-153.
- Geniş, Ş. (2007). Producing elite localities: The rise of gated communities in İstanbul. *Urban Studies*, 44(4), ss. 771-798.
- Grant, J. & Mittelsteadt, L. (2004). Types of gated communities. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 31, ss. 913-930.
- Gürler, G. (2021). Bibliyometrik araştırmalarda ilgili literatüre ilişkin veri setinin oluşturulma süreci. O.Öztürk ve G.Gürler (Eds.) *Bir literatür incelemesi aracı olarak bibliyometrik analiz içinde* (53-66). Nobel Bilimsel Eserler.
- Hook, D. & Vrdoljak, M. (2002). Gated communities, heterotopia and a "rights" of privilege: A heterotopology of the South African security-park. *Geoforum*, 33, ss. 195-219.
- Kurtuluş, H. (2005). İstanbul'da kapalı yerleşmeler Beykoz Konakları örneği. H. Kurtuluş (Ed.). *İstanbul'da Kentsel Ayrışma içinde* (161-186). Bağlam Yayınları.
- Low, S. (2003). *Behind the gates: Life, security and the pursuit of happiness in fortress America*. Routledge.
- Luymes, D. (1997). The fortification of suburbia: Investigating the rise of enclave communities. *Landscape and Urban Planning*, 39, ss. 187-203.
- Martinez M. A., Cobo, M. J., Herrera, M., Herrera-Viedma, E. (2015). Analyzing the scientific evolution of social work using science mapping. *Research on Social Work Practice*, 25, ss. 257-77.
- Munck, R. (2007). Neoliberalizm ve siyaset, neoliberalizmin siyaseti. A. Saad Filho ve D. Johnston (Eds.). *Neoliberalizm Muhalif Bir Seçki içinde*, ss. 106-122. Yordam Kitap.
- Özdemir, M. & Arslan-Selçuk, S. (2021). Mimarlıkta makine öğrenmesi: Bibliyometrik bir analiz. *Online Journal of Art and Design*, 9 (4), ss. 194-207.
- Roitman, S. (2010). Gated communities: Definitions, causes and consequences. *Proceedings of the Institution of Civil Engineers - Urban Design and Planning*, 163 (1), ss. 31-38.
- Small, H. (1999). Visualizing science by citation mapping for Information Science. *Journal of the American Society*, 50, ss. 799-813.
- Şengül, T. (2009). *Kentsel çelişki ve siyaset: Kapitalist kentleşme süreçlerinin eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Van Eck, N. J. & Waltman, L. (2022). *VOSviewer Manual*, [https://www.vosviewer.com/documentation/Manual\\_VOSviewer\\_1.6.18.pdf](https://www.vosviewer.com/documentation/Manual_VOSviewer_1.6.18.pdf)
- Van-Leeuwen, T. (2006). The application of bibliometric analyses in the evaluation of social science research. Who benefits from it, and why it is still feasible? *Scientometrics*, 66, ss. 133-154.
- Van-Raan, A.F. (2014). Advances in bibliometric analysis: Research performance assessment and science mapping. E. Engwall, W.Blockmans, D. Weaire (Eds.). *Bibliometrics Use and abuse in the review of research performance içinde* (17-28). Wenner-Gren International Series.
- Wu, F.; Webber, K. (2004). The rise of "foreign gated communities" in Beijing: Between economic globalization and local institutions, *Cities*, 21 (3), ss. 203-213.
- Yalçınkaya Erol, Ş. (2012). Dışa kapalı site olgusunu Türkiye'deki mimarlık dergilerinden okumak. *İdealkent*, 3 (6), ss. 256-270.

## Sanattan Sanat Üretimi ve Takı Sanatına Yansımaları

İzzet Zorlu<sup>1</sup>  
Nesrin Yeşilmen<sup>2</sup>

### Öz

Uyarlama teriminin daha çok edebiyat, tiyatro ve sinema sanat dalları ile doğrudan ilintili olduğu söylenebilir. Bu terim asıl ait olduğu sanat dallarında, birbirine adapte edilmiş ve bir ahenk ile dengeli bir şekilde birbirine uydurulmuş yazınları ve performansları karşılamaktadır. Başka disiplinlerde de karşılaşılan uyarlama olgusu plastik ve geleneksel sanatların neredeyse tamamında sanatsal üretimlerin konusu olabilmektedir. Böyle bir tablonun oluşmasında sanatsal üretimlere aracılık edecek birtakım harekete geçirici dürtülerin sanatçı tarafından araştırılması/kurcalanması kuşkusuz önemli bir rol oynamaktadır. Son yıllarda lisansüstü eğitim programlarında oldukça fazla görülen *disiplinler arası ve multidisipliner* yaklaşımların mevcudiyeti, aslında bir şekilde sanat dalları arasında uyarlamaları teşvik ettiği, ortak çalışma alanları oluşturduğu sonucunu doğrulamaktadır. Bu alanla ilgili olarak üretim yapmadan önce kavramsal olarak bu terimin doğru yere oturtulması gerekmektedir çünkü ilham (esin), öykünme (taklit), kopya, yorumlama, aktarım ve analogi sanatsal üretimler yorumlanırken sıklıkla kullanılan terimlerdir. Hangi isimlendirmenin tercih edildiğinden bağımsız olarak, bu alandaki tüm eylemler sanattan sanat yapma yöntemi olarak kabul edilebilir. Bir romanın tiyatro veya sinemaya uyarlanması zaten bilinen ve göz önünde olan bir sanatsal üretimdir. Bunun yanı sıra plastik ve geleneksel sanatların birçoğunda olduğu gibi takı sanatı alanında da bazı uyarlamalar tespit edilmiştir. Bu uyarlamalarda neyin nasıl adapte edildiği analiz edilecektir. Araştırmanın sonunda ise sanatta uyarlama temasına uygun farklı sanat dallarından takı sanatına uyarlamalar yapılacaktır. Araştırmanın çerçevesini sırasıyla, uyarlamanın düşünce sistematiği yani kuramsal çerçeve, mevcut eserlere ait veri toplama ve gözlem, son olarak da geleneksel üretim teknikleri kullanılarak sanatsal çıktılar (takı formları) elde edilecektir. Metodolojik olarak bu çalışma betimsel modele dayalı nitel bir araştırma örneğidir.

**Anahtar Kelimeler:** Uyarlama, Geleneksel Sanatlar, Plastik Sanatlar, Takı Sanatı, Mücevher

## Art from Art Production and Its Reflections to Art of Jewellery

### Abstract

It can be said that the term adaptation is directly related to the art branches of literature, theater, and cinema. This term refers to literature and performances that are adapted to each other and balanced with harmony in the branches of art to which it belongs. The phenomenon of adaptation, which is also encountered in other disciplines, can be the subject of artistic productions in almost all of the plastic and traditional arts. In the formation of such a framework, the artist's investigation

<sup>1</sup> Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi Midyat Sanat ve Tasarım Fakültesi Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Bölümü & Doktora Adayı, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Plastik Sanatlar Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0001-8121-143X, izzetzorlu@artuklu.edu.tr

<sup>2</sup> Doç., Mardin Artuklu Üniversitesi Midyat Sanat ve Tasarım Fakültesi Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-8179-9728, nesrinyesilmen@gmail.com

of some motivating impulses that will mediate artistic productions undoubtedly plays an important role. The existence of *interdisciplinary and multidisciplinary* approaches, which have been seen quite a lot in graduate education programs in recent years, actually leads to the conclusion that it somehow encourages adaptations between branches of art and creates common study areas. Conceptually, this term should be placed in the right place before producing in this field, because inspiration, imitation, copy, interpretation, transfer, and analogy are terms that are frequently used when interpreting artistic productions. Regardless of which nomenclature is preferred, all actions in this field can be considered a method of making art from art. Adapting a novel to theater or cinema is an artistic production that is already known and visible. In addition, some adaptations have been identified in the field of jewellery art, as in many of the plastic and traditional arts. In these adaptations, what has been adapted and how will be analyzed. At the end of the research, adaptations will be made from different branches of art to the art of jewellery following the theme of adaptation in art. Artistic outputs (jewellery forms) will be obtained by using the system of thought of adapting the research framework, that is, the theoretical framework, data collection and observation of existing works, and finally, traditional production techniques. Methodologically, this study is an example of qualitative research based on the descriptive model.

**Keywords:** Adaptation, Traditional Arts, Plastic Arts, Jewellery Art, Metalsmith

Uyarlama sözcüğü Türk Dil Kurumunun edebiyat alt alanı sınıflandırmasına göre (tarihsiz), “Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma” olarak tanımlanırken, genel anlamda ise “adaptasyon ve birbirine uydurma” işidir. Uyarlama, sinema sanatı özelinde, tarihin ilk yıllarından günümüze kadar sürekli gündemde olan bir olgudur. Sinema kuramcıları, sinemanın, başka sanat dallarıyla olan benzerliklerini ve bu sanatlardan aldığı unsurları açıklamaya çalışmışlardır (Dirilgen, 2019, s. 13). Tüm uzun metrajlı filmlerin dörtte birinin uyarlama olduğu tahmin edilmektedir (Giannetti, 1982, s. 289). Sanatta uyarlama ile Batı kültürlerinin edebi geleneklerinin doğuşundan itibaren karşılaşmaktadır (Özaltun, 2010, s. 22).

Uyarlama kavramına oldukça yakın duran ve az farkla ayrışan terimlerden üçü taklit, ilham ve kopyadır. Öykünme ile anlamdaş olan taklit genel olarak “belli bir örneğe benzemeye ya da benzetmeye çalışma anlamında gelir” (TDK, tarihsiz). Sanat alanında ise taklide yüklenen anlamlar 18. yüzyıl öncesi ve sonrası olarak ele alınmalıdır. Aristo, Platon ve Batteux’ye göre (Tetikçi, 2017) plastik sanatlar doğanın güzelliğinin taklidi ile oluşur. Başlangıçta taklit bir nevi sanat olarak kabul görmekteyken içinde bulunduğumuz yüzyılda taklidin sanat olduğunu kabullenmek pek mümkün değildir (ss. 2275-6). Taklit (kopyadan farklı olarak) bazı fazlalıklar veya eksiklikler barındırabilir (Yılmaz, 2010, s. 44). İlham alma ile anlamdaş olan esinlenme, çağdaş anlamıyla “sanatçıyı çalışıp eser vermeye yönelten somut itkidenden başka bir şey değildir” (Tetikçi, 2017, s. 2275). Kopya kelimesinin sanat alanındaki anlamı, “Ünlü bir sanatçıya ait bir yapıtın bir başkasınca üretilen tıpkısıdır” (Sözen ve Tanyeli 2003, ss. 79, 136). Uyarlamaya yakın anlamlar içeren diğer üç terim: aktarım, yorumlama ve analogidir. Bunları birbirinden ayırırken aktarım için “doğrudan ve minimum görünür müdahale”, yorum için “eserin özüne sadık kalarak isteyerek ya da istemeyerek değişikliğe uğratıldığı durum” ve analogi için ise “eserin özgün halinden fark edilir derecede uzaklaşılan yöntem” olarak tanımlamalar yapmaktadır (Wagner, 1975, s. 223’ten aktaran Leitch, 2007, s. 93). Analogide, uyarlama tasarım, orijinal tasarımdan özerkliğini alır, iki tasarım arasında yalnızca atıfta bulunulmuş benzerlikler veya atıfta bulunulmamış farklılıklar kalır (Dirilgen, 2019, s. 14). Özellikle geleneksel sanatlarda, usta çırak ilişkisi ile ilerlenen alanlarda hatta sanat eğitiminin tamamında ilk denemeler, ilk öğrencilik yılları ve amatör seviyelerde yapılmış işler birer taklit ve kopyadır, bu taklitlerin ardından imge tasarımcısı kendi üslubunu oluşturup yetkinliği elde eder (Yağmur ve Zorlu, 2021, s. 392). Edebiyat alanında da bu duruma



benzer yaklaşımlar vardır. Örneğin Osmanlı döneminde birinin şair olabilmesi için öncelikle 5000 beyit ezberlemesi gerekir ve ardından tüm bu beyitleri unutması istenir (Kurnaz, 2007). Kopya terimi 13. yüzyılda bir yazının yeniden üretimi şeklinde tanımlanırken 19. yüzyılda ise bir öğrencinin herhangi bir konuda yaptığı yeniden üretim veya çoğaltma işlemini belirtir olmuştur. Bilhassa desen eğitiminde, eğitim çoğu kez kopya uygulaması ile yapılmaktadır (Aktulum, 2016, s. 141). Taklit ve kopya kavramlarının yerine, bir noktaya ulaşıldıktan sonra, yorumlama ve esinlenme vb. ifadeler (Tetikçi, 2017, s. 2280) ile sanatçı sanatsal gelişimine devam etmektedir.

Yapılan tüm bu kavramsal açıklamalar ile aslında sanattan sanat yapılan ikincil üretimin adlandırılmasında özgün yapıttan uzaklaşılmca tercih edilecek terim de değişmektedir. Orijinal esere en yakın üretim olan kopya, en uzak olan analogi olarak isimlendirilebilir. Öte yandan orijinal eserin sadece bir veya birkaç ögesini ele alarak yapılan yeni üretimi kopya olarak adlandırmak Tetikçi'ye göre (2017) pek de mümkün değildir (2289). Bilimsel bir araştırmanın yazarı, yaptığı yayının defalarca atıf almasını istemesi gibi, sanatçının da ortaya koyduğu biricik eserinin bir başka sanatsal üretimin çıkış noktası olması birincil eser sahibini memnun edici bir durum olması beklenir. *Taklitler aslını yaşatır/yüceltir* mantığına paralel olarak böyle bir varsayıma gidilebilir. Zira bu durum farklı disiplinlerde de karşılık bulmuştur. Bir markanın piyasada taklidinin bulunması onun başarılı bir girişim olduğuna delil sayılır.

#### **Plastik ve Geleneksel Sanatlarda Uyarılma**

“İyi bir uyarılma asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir” (Bazin, 1966, s. 128) önermesi tüm sanat dallarını değerlendirme kistası olarak ele alınabilir. Böylece yeni oluşturulacak bir tasarımdan beklentinin ne olması gerektiği sorusuna cevaben önemli bir köşe taşı elde edilmiş olur. Bu noktada sanatçının yeni üretimlerde bulunurken, çıkış noktası olarak kabul ettiği kavram veya objeden çok da uzaklaşmadan tasarımı sonuçlandırması gerekir. Tamamlanmış bir eser yorumlanırken daha ilk cümlede veya ikincisinde eserin neyden uyarlanılarak son halini aldığı düşüncesi uyandığında, Bazin'in bahsettiği özün etkili olarak kullanıldığı kabul edilebilir. Yani orijinal esere olan sadakat söz konusudur.

Hutcheon'e göre (2006) üç kural ile uyarılmanın tanımlanması mümkün olabilir (7-16). Bunlar: Belirli bir ya da daha fazla yapıtın fark edilebilir dönüşümü, yorumlayıcı ve yaratıcı bir şekilde kendine mal etme, uyarılan yapıt ile bariz ilişki olarak sıralanabilir. Uyarılma bir tekrarlama eylemidir fakat bu tekrarlama kopyalama olmaksızın yapılmalıdır. Araştırmanın bundan sonraki kısımlarında yerli ve yabancı sanatçıların, plastik ve geleneksel sanatların bazı alanlarında uyarılma ve yorumlama kavramını nasıl algılayıp uygulamaya geçirdikleri analiz edilecektir. Son başlıkta ise takı sanatı özelinde deneysel uygulamalar yapılacaktır.

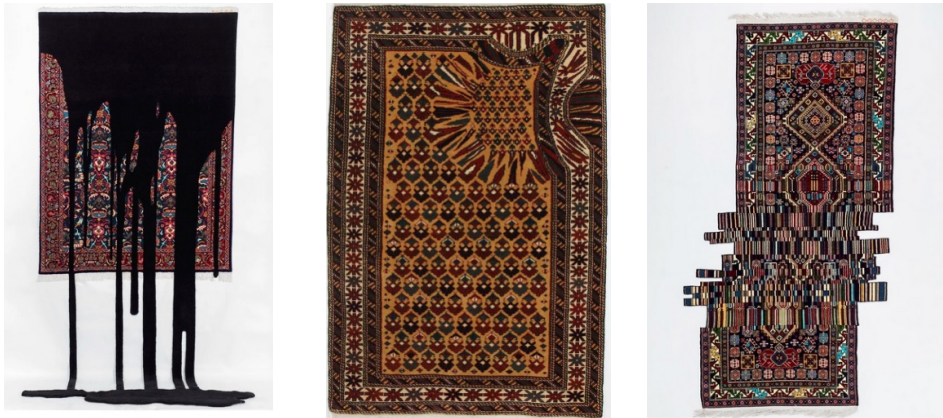
Takunyalar, geleneksel el sanatlarından biri olan ahşap işçiliği ile üretilen ve aynı zamanda Türk hamam kültüründe yer alan eşyalardan biridir. Geleneksel Türk süsleme motiflerini de üretimlerinde kullanan sanatçı Gül Tepe, takunyadan hareketle çini sanatında uyarılmalarda bulunmuştur. Çini çamuruyla elde şekillendirilen takunyalar yarı stilize bitkisel motifler ile bezenmiş, sıraltı tekniği uygulanmıştır (Tepe, 2019, s. 59). Aslı ahşaptan yapılan ve günümüzde nadiren kullanım alanı bulan takunyalar bu uygulamalar ile işlevsellikten uzak, sanatsal ve dekoratif bir kimlik kazanmıştır (Görsel 1-3). Geleneksel tezyini sanatlarda kullanılan penç, hatayi, rumi gibi süsleme öğeleri ile Türk hamam kültüründe görülen kullanım eşyası olan takunya birleştirilerek aynı eserde birden fazla folklorik ileti taşınmıştır.



Görsel 1-2-3. Gül Tepe, *Rumili Takunyalar*, 2019, sıraltı çini tekniği (Tepe, 2019, s. 59, 69, 72)

Faig Ahmed Azerbaycan dokuma sanatından hareketle yaptığı çağdaş tasarımlar ile Jameel Prize 3 almaya hak kazanmıştır. Dokuma sanatından uyarlamalarla boyama, heykel, video ve enstalasyon (yerleştirme) vb. çalışmaları yapmaktadır. Burada bahsedilen boyama doğrudan resim sanatı olmayıp mürekkep ve kâğıt ile değildir. Faig Ahmed boya-dokuma birlikteliği ile kendi özgün sanatını gerçekleştirmektedir (Görsel 4). El dokuması yün halıların tasarımlarını oluşturup imalatçıya dokutarak, onlara optik illüstrasyonlar ekleyerek (Görsel 5) tamamen çağdaş üç boyutlu kinetik tasarımlar elde etmektedir. Faig Ahmed'in özgünlüğü yakaladığı nokta tanımlanması güç olduğundan onun sanatı, lif sanatı (Acar ve Önemli, 2018, s. 343), heykel sanatı (Kar, 2021, s. 54), tekstil sanatı (Özkendirci, 2016, s. 47) olarak yayınlarda yer bulmaktadır ve bunlara dijital sanat da eklenebilir. Sanatçının geleneksel dokuma sanatından çağdaş sanata uyarlama yaptığını gösteren bir örnek olarak *Geleneksel Piksel* adlı eser verilebilir (Görsel 6). Burada, bilgisayar ekranında görülen pikseller ile halılardaki düğümler eşleştirilmiştir (Çeber, 2018, s. 104). Doğu mirasını, Batı modernizmiyle harmanlayan Faig Ahmed böylece dokuma sanatı için genel kabul görmüş geleneksellik algısını yok etmektedir. Yaptığı çalışmalarda sanatta manipülasyon, deformasyon, dekonstrüksiyon ve dijital bozulma etkileri görülmektedir.

Günümüzde, geleneksel Türk sanatlarının değişime kapalı olduğunu, tutucu bir sanat anlayışına sahip olduğunu savunan ve hatta bu bölümün güzel sanatlar fakülteleri içinde yer almasını sorgulayan bir gruptan söz edilebilir. Eleştirmen Samed Karagöz "Çağdaş sanatların Türkiye'de ve dünyada her geçen gün artan bir ilgiyle daha çok takipçi topladığını ve çağdaş sanatların bir cazibe merkezi haline gelmesiyle geleneksel sanatların etki alanının gerilediğine vurgu yapar (Bereketli, 2016). Hâlbuki bu alanda çalışma yapan sanatçıların ihtiyaç duyduğu şey Faig Ahmed'in tasarımlarında görülenlerdir (Görsel 4-6). Yani genç tasarımcılar hem bugününü iyi okumalı hem de ilhamını geçmişten alarak orijinal ve yeni eserler verebilmelidir. Tansuğ'a göre (1998) gelenek, bir duyarlılık ve ruh sorunudur, eski biçimlerin muhafazakâr bir tavır ve ısrarla kendilerini devam ettirmesi değildir (19).



Görsel 4-5-6. Faig Ahmed, ABD (2016) - İngiltere (2014) sergileri, dokuma (Drake, t.y.)



Görsel 7.  
Dokuma örneği (Canay, 2011, s. 51)



Görsel 8.  
Ayla Canay, *Bağlı*, 2011, seramik raku pişirim (Canay, 2011, s. 93)

Türk dokuma sanatında görülen motiflerden biri olan bukağdan (Görsel 7) hareketle seramik sanatında uygulamalar yapan sanatçı Ayla Canay geleneksel motifler ile çağdaş seramik tasarımları yapıp sanat alımlayıcılarına sunmaktadır. Döküm tekniği ile yapılan tasarımda siyah-beyaz dengesi oluşturulduktan sonra bisküviler sırlanıp raku pişirim yapılmıştır (Sevim ve Canay, 2013, s. 66). Bukağı imgesi ile aile kurumunun sürekliliği ve bağlılığı sembolize edilmektedir. Birimlerin yukarı ve aşağı yönlerde konumlanması hayattaki değişkenliğe vurgu yapar. Tasarımdaki bütünden ayrılacak bir parça kendi başına ayakta kalamayacak şekilde tasarlanmıştır (Canay, 2011, ss. 50, 89, 95). Kompozisyon oluşturulurken birimlerin birbiri ardınca sıralanması da birlik, beraberlik kavramlarını çağrıştırıp, motifin sembolizmine atıfta bulunmaktadır (Görsel 8). Bukağı motifinin doğada bir karşılığı yoktur, dolayısıyla soyut bir simgeye halı, kilim dokuyanlar tarafından yüklenen anlamlar sonucu günümüze kadar gelmiştir. Böylelikle seramik sanatı ile bir göstergeye üç boyutlu form verilmiştir. Ritim ve tekrar ilkeleri tasarımda egemenlik kurmuş olup renk seçimleri ise kontrast oluşturmaktadır. Tekrar eden öğelerin ardı ardına sıralanması izleyiciyi tasarımın içinde seyahate çıkarmaktadır. Tasarımı oluşturan beyaz birimlerin üzerinde beliren damarlı görünüm sonradan oluşturulmuş ise yapay doku, pişirim esnasında oluşmuş yüzeysel ve kılcal çatlaklar ise doğal doku olarak adlandırılabilir.

Merkezindeki bir noktanın etrafına çizilen çemberler ve diğer farklı geometrik şekillerden oluşan mandala sanatı genellikle dairesel bir bütünlük oluşturur. Mandala, şekillerin belli bir düzene göre boyanması esasına dayanır (Görsel 9). Budizm kökenli olan bu sanat aynı zamanda bir meditasyon aracı olarak da kullanılır (Srivastava, Goel ve Rani, 2019, s. 1). Nupur Srivastava ve beraberindeki bir grup sanatçı, mandala sanatından hareketle moda tasarımı alanında üretimler yapmaktadır. Ortaya konan eserlerde mandala motiflerinin dini önemi nedeniyle yalnızca vücudun üst kısımlarında giyilebilecek elbise ve aksesuarda uygulamalar görülmektedir. Şal, tunik, yelek, bez çanta, atkı vb. tasarımlar tercih edilmektedir. Mandala sanatından tekstil uyarlamaları bütünden kesitler alınarak yapılmış tasarımlara örnek teşkil etmektedir. Mandalanın sanat girdisi olarak ele alınmasıyla yapılan tasarımlar, etnografik tasvirlerin uyarlanması ile oluşturulan estetik birer sanat imgeleridir (Görsel 10-11).





Görsel 9. Mandala sanatı (Şengül, 2022)

Görsel 10-11. Nupur Srivastava vd., 2019, tekstil (Srivastava, Goel ve Rani, 2019, s. 4).

Geri dönüşüm sanatı veya atık sanat olarak bilinen alan, ekolojik sanat ile benzer mesaj taşınmasıyla ve günümüzde yaşanan çevre sorunları nedeniyle gittikçe fazla rağbet görmektedir. Bu türün önemli temsilcilerinden İngiliz sanatçı Jane Perkins, *Plastik Klasikler* koleksiyonunda ünlü sanatçıların tablolarından uyarlamalar yaparak atık plastikler ile çalışmıştır. Eline geçen atıl ve buluntu objeleri renklerine bile karışmadan olduğu gibi kullanmaktadır. Kişisel sayfasında “her sanatçının kendini ifade edebileceği doğru malzemeyi bulması gerekir” (Perkins, tarihsiz) diyen sanatçının, bu dizisinde yer alan *Da Vinci'den Sonra* (Görsel 12-13) adlı çalışması yağlı boya resim sanatından atık sanatına yapılmış bir uyarlamadır. Jane Perkins atık plastikler ile yapmış olduğu *Mona Lisa* tablosuna vermiş olduğu isim ile zaten doğadaki mevcut kötüye gidişe bir kelimeyle de olsa gönderme yapmış gibidir. Günümüzde doğa, çağdaş insanın *kullan-at* moduna geçmesiyle alarm vermektedir (Yağmur ve Zorlu, 2021, s. 388).



Görsel 12. Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*, 1503, yağlı boya, Louvre Müzesi (Altındış, 2019)

Görsel 13. Jane Perkins, *Da Vinci'den Sonra*, 2011, plastik atık (Perkins, tarihsiz)

Türk resim sanatında önemli yer tutan sanatçı Osman Hamdi Bey'in 1906 tarihli ünlü *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı eserinden (Görsel 14) hareketle resim sanatında yeniden yorumlama yapan sanatçı Esra Aydın *Horoz Terbiyecisi* adlı eserle bir parodi oluşturmuştur (Görsel 15). Orijinal eserde elindeki ve sırtındaki müzik aletleriyle mekândaki kaplumbağaları eğiten figür, ikincil çalışmada yerini sırtındaki odun yüklü sepet ile horoz terbiye eden yöresel kıyafetli Karadeniz kadınına bırakmıştır (Aydın, 2017, s. 108). Bu eserde mekân olduğu gibi aktarılmış olup eserlerdeki figürlerde değişiklikler görülmektedir. Yaşlı adam genç bir kadın olarak, kaplumbağalar ise horoz olarak tasvir edilmiştir (Görsel 15). Eserdeki mekânın olduğu gibi kopya edildiği, figürlerin yerleştirildiği kısmın ise sanatsal yaratıcılık içerdiği ifade edilebilir.





Görsel 14. O. Hamdi Bey, *Kaplumbağa Terbiyecisi*, 1906, yağlı boya, Pera Müzesi (Peramuseum)  
Görsel 15. Esra Aydın, *Horoz Terbiyecisi*, 2014, tuval üz. yağlı boya, 195x102 cm (Aydın, 2017, s. 109)

### Takı Sanatında Uyarlamalar

Günümüzde takı statü göstergesi, süslenme aracı veya yatırım aracı olarak son kullanıcıya ulaşır. Takı tarihinde ise, içgüdüsel olarak korunma isteği, tılsım, tanrı ile iletişim kurma vb. olarak pek çok neden sıralanabilir. Örneğin yüzükler eşler arasında bağlılık göstergesi, din adamlarının parmağında büyü, padişahın parmağında ise mühür görevi görmektedir (Yeşilmen, 2018, ss. 3, 74). Sanatsal anlamda takı uygulamaları yapan sanatçılardan Nesrin Yeşilmen, takıyı (2018) “kavramsal bir ifade derdi olan ve bedende taşınabilen sanat objeleridir” şeklinde tanımlamaktadır (3). Tarihte ilk takı yapımı günümüzden yaklaşık 30 bin yıl kadar evvel Üst Pleolitik Çağ’a işaret etse de (Türe ve Savaşçın, 2000, s. 26) gerçek anlamda ince bir işçilik ile bir dizi uzmanlık bilgisi gerektiren ilk örnekler İÖ 4. binyıl sonlarında Mezopotamya ve Mısır’da rastlanır (Childe, 1946). Anadolu’da bilinen altın madeni İÖ 3. binyılda İskenderun yakınlarındaki Asi Irmağından çıkarılan altındır. Osmanlı arşivlerine göre ise Anadolu’da Kars ve Artvin bölgesinde altın madenleri işlenmiştir (Türe ve Savaşçın, 2000, ss. 14-15)

Fatih Yeşilmen, tezhip sanatında sıklıkla görülen penç, hatayi ve rumi gibi motifleri takı sanatına uyarlamaktadır. Sanatçı, tasarımlarında reçine ve metal kilini de kullanarak geleneksel motifleri yenilikçi bir teknikle ele almaktadır (Görsel 16-17).



Görsel 16. Tezhip sanatı, serbest halkar uygulaması (Tokmak, 2015)

Görsel 17. Fatih Yeşilmen, *Tezhipli Takılar*, 2020, metal kili-reçine (Arslan ve Yeşilmen, 2021, s. 62)



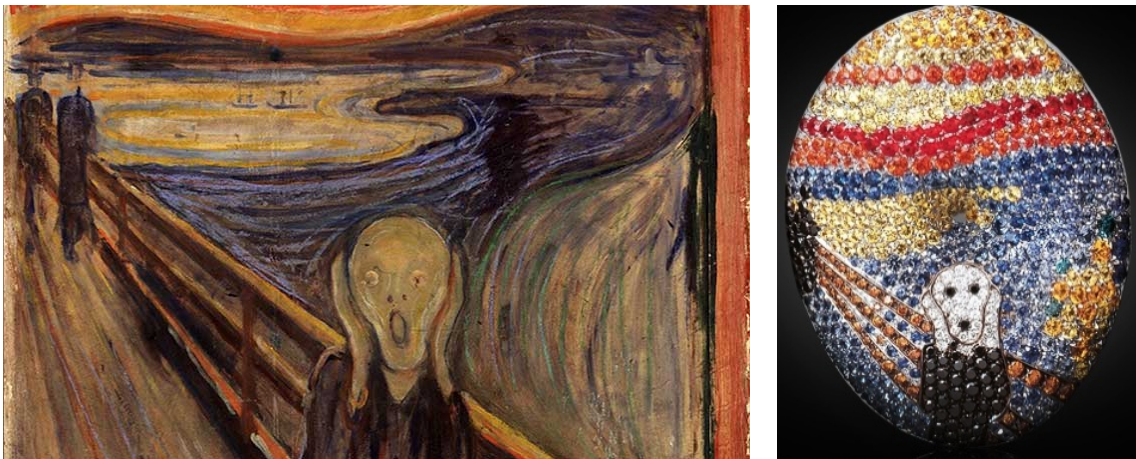
Taş süsleme sanatındaki geometrik bezemelerden uyarlama yaparak dijital ortamda modelleme ve üretim yapan sanatçı Abdil Saraçoğlu, Divriği Ulu Camii ve Şifahane taş kapı süslemelerindeki motifleri birer sanat girdisine dönüştürmüştür (Görsel 18). Böylelikle geleneksel motiflerden modern teknikler ile sanat çıktısı elde edilmiştir. Çizimler Rhino adlı vektör tabanlı bir çizim programı ile yapıp Vray motoru ile üç boyutlu (render alınarak) görüntüler elde edilebilmektedir. Üç boyutlu yazıcıların desteklediği uzantılar (.stl) aracılığı ile tasarım doğrudan mumdun üretilir yani kalıbı alınmış olur. Daha sonra döküm işlemleri yapılarak üretim tamamlanır (Görsel 19-20).



Görsel 18. Sivas Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, 13. yy. Anadolu Selçuklu (Saraçoğlu, 2015, s.31)

Görsel 19-20. Abdil Saraçoğlu, *Alyans*, 2015, dijital modelleme (Saraçoğlu, 2015, s.74)

İtalyan sanatçı Carlo Palmiero İtalya'nın kuyumculuk geleneğiyle her daim adından söz ettiren kasabası Valenza'da doğmuştur. Takı sanatı ile resim sanatının benzerliğine dikkat çeken sanatçı, altını tuvale, değerli taşları da palettteki renklere benzetmektedir. İlhamı açıklanması çok zor bir duygu olarak aktaran sanatçı, bir çiçekten veya defilede görülen bir kumaş parçasından ilham almanın mümkün olduğunu söylemektedir (Anonim, 2014). Sanatçı koleksiyonunda Gauguin, Mondrian, Picasso, Van Gogh, Kandinsky ve Munch (Görsel 21, 22) gibi ünlü ressamın tablolarından uyarlamalar yapmıştır. Carlo Palmiero'nun *Çiğlik* adlı tablodan yaptığı, resim sanatına örnek teşkil eden uyarlama birincil eserdeki perspektifi ve renk uyumunu ikincil esere geleneksel bir teknikle stilize ederek aktarmıştır (Görsel 21-22).



Görsel 21. Edvard Munch, *Çiğlik*, 1893, yağlı boya, Norveç Ulusal Müzesi (Ürgir, 2019)

Görsel 22. Carlo Palmiero, *Munch'a Saygı*, 2014, metal üzerine taş mihlama (Palmierogioielli)

Bir diğ er uyarlama ö rneğ inde halı sanatı çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Kuyumculuk tarihinde bilinen en eski tekniklerden biri olan telkârinin, halı ve kilimlerde sıklıkla kullanılan motiflerden biri olan elibeline (Görsel 23) ile buluşması sonucunda ortaya çıkan eser, hem teknik açıdan hem de tasarımda kullanılan birim açısından tarihselliğ e vurgu yapmıştır. Ü ç kişiden oluş an kolektif bir çalışma sonucu (Aday Gürkan, Semiha Kocamanoğ lu, İbrahim Cırık) Mardin Olgunlaştırma Enstitüsünde ortaya konan çalışmalardan biri olan bu tasarımda telkâriyle birlikte kıl testere ile kesim ve taş mıhlama tekniğ i de kullanılmış tır. 6,3 gram ağırlığındaki yüzük tasarımında, elibeline motifinin merkezine telkâri uygulanmıştır (Görsel 24). 9,2 gram ağırlığındaki broş tasarımında ise birbirini takip eden iki kare boşluğ a telkâri uygulanmıştır (Görsel 25) (Allak, 2022, ss. 60-61).



Görsel 23. Halı sanatı ö rneğ i (Allak, 2022, s. 59)

Görsel 24-25. Aday Gürkan vd. *Elibeline*, tarihsiz kıl testese ile kesim, telkâri (Allak, 2022, ss. 60-61)

Fin sanatç ı Helena Lehtinen, tekstil sanatında kullanılan, kurdele, iplik, boncuk vb. materyaller ile takı sanatına uyarlamalar yapmaktadır (Görsel 26-27). Takılarında şek il, renk ve yüzey hep tekstil sanatı aracılığ ıyla oluşturulmuştur. 2015 yılında Finlandiya Mücevherat Sanatı Derneğ i tarafından Yılın Mücevher Sanatç ısı seç ilen Helena Lehtinen çalışmalarını ş u şekilde yorumlamaktadır: “Sanatsal pratiğ im, gündelik nesnelere ve biçimlere olan ilgimden kaynaklanıyor. Bu sıradan formlar veya nesnelere benim iş im için malzemedir. Bana oynama özgürlüğü veriyorlar; boyutu değ iştirin, malzemeleri değ iştirin, işlevi değ iştirin. Sıradan olan, benzersiz olana dönüşür” (Lokalhelsinki, tarihsiz). Mücevheri, sahibi tarafından yorumlanabilen ve anlamlandırılabilen bir sanat eseri olarak gören sanatç ının eserleri minimalist olarak görülse de yapımı kompleks bir dizi beceri istemektedir. Helena Lehtinen, tekstil sanatından uyarlama takılar yapmadan önce bitpazarlarında yıllarca gezerek malzeme toplamıştır (Taidekeskus, 2020). Elde ettiğ i kullanılmış malzemeleri etkili bir şekilde kullanması dolayısıyla ortaya koyduğ u eserler atıklardan yapılmış izlenimi vermemektedir. Tekstil sanatını takılarına yansıtan bir diğ er sanatç ı Marcela Pascual ise materyal olarak gümüş ve doğ al yün ile çalışmaktadır (Görsel 28-29).

Görsel 26-27. Helena Lehtinen, *İsimsiz*, 2020, tekstil (Athensjewelryweek)





Görsel 28-29. Marcela Pascual, *Kaleydoskop*, 2013, tekstil-gümüş (Pascual, 2013)

Dilimizde mücevher takmak veya takı takmak şeklinde bilinen terimler İngilizce, Almanca ve İtalyancada mücevher giymek veya takı giymek olarak kullanılmaktadır (Sırasıyla; wearing jewelry, schmuck zu tragen, indossare gioielli). Bu durumdan hareketle takı sanatına *giyilebilir mimari* kavramını kazandıran sanatçılar Frank Gehry ve Zaha Hadid yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Schmitt (2013), bir mimarın takı tasarımları yapmasının pek mantıklı bir seçim olmadığını belirtmesinin ardından, bu tasarımların özgün ve modern olduğuna dikkat çekmektedir. Bauhaus ve modernizmden etkilenen Frank Gehry, altın ve gümüşün sahip olduğu yansıtıcı parlaklığın tasarımlarına hareket getirdiğini düşünmektedir. Vero (2017), Frank Gehry'nin meslektaşları arasında yapıbozumcu bir mimar olarak tanındığını ve aynı zamanda binaları ve mücevherleri arasındaki ölçek farkının heyecan verici olduğunu aktarmaktadır. Dünyaca ünlü Irak asıllı İngiliz Mimar Zaha Hadid, 2016'da dünyaya veda etmeden önceki son eseri olan Georg Jensen Tasarım Evi, adeta mimariden takı sanatına ödünç verilen bir yapıdadır (Görsel 30-32). Tasarım evinde tercih edilen pürüzsüz akan paralel şeritler, takılarda da aynen kullanılmıştır. Heykelsi çift parmak yüzük 18 ayar olup 52,40 gram ağırlığındadır (Rubylane, tarihsiz). Bir mimarın kullanmaya alışkın olduğu metre ve santimetre birimlerinin aksine bir takı tasarımcısının milimetre ve hatta onun yüzde biri kadar bir ölçek kullanıyor olması bu iki disiplin arasındaki uyarlamaları ilginç ve ilgi çekici kılmaktadır.





Görsel 30. Basel World 2016 Fuarı Georg Jensen tasarım evi (Karakoç, 2016)  
Görsel 31-32. Zaha Hadid, *Lamellae Koleksiyonu*, 2016, altın (Gouveia, 2016)

### Deneysel Uygulamalar

Bu bölümde sanatta uyarlama temasına uygun iki farklı sanat dalından takı sanatına uyarlamalar yapılacaktır. El sanatlarından biri olan nakış işlemeciliği ve dijital sanat temalı uygulamalar olacaktır. Kültür ve Turizm Bakanlığının geleneksel el sanatları sınıflandırmasına göre iplik işçiliği; dokumacılık, halıcılık, oyacılık, kilimcilik, örgücülük vb. pek çok alt alanı içinde barındıran bir yapıdadır (Türkiye Kültür Portalı, tarihsiz). Dijital sanat içinde yer alan dijital oyunların ise New York'taki Modern Sanatlar Müzesinde (MoMA) Mart 2013'te bir koleksiyon ile sergilendiği bilinmektedir (Sezen, 2013, s. 130).

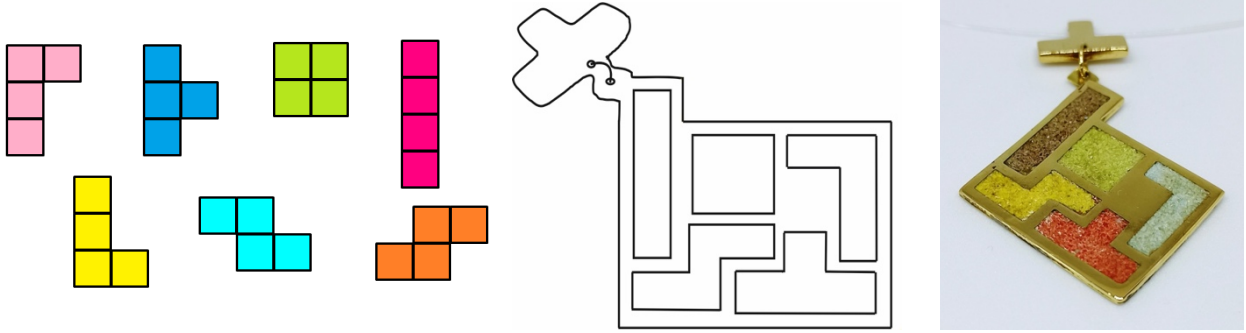
Dijital bir oyun olan tetris, 1985 yılında piyasaya çıkmış ve neredeyse herkesçe bilinen bir oyun haline gelmiştir. Sovyet matematikçi Alexey Pazhitnow bu oyunun mucididir. Nintendo adlı firma 1989 yılında Gameboy adlı el oyun konsolunu çıkarmış ve tetris bunun içinde yerini almıştır (Alan ve Taşdemir, 2017, ss. 8-9). Gameboy 12 yılda 155 milyon adet satış yapmıştır (Wright, 2006, s. 20). 2000'lere doğru tetris mobil telefonlara girmiştir (Özenç ve Yörük, s. 2019). 10 birim genişliğe ve 20 birim uzunluğa sahip bir ızgara üstünde, yukarıdan aşağıya doğru inen blokları düzenli olarak alt kısma dizme prensibine göre oynanan bu oyunda bloklar 90 derece dönebilmektedir.

Tasarım aşamasında önce tetris oyununu oluşturan birimlerin nasıl bir araya getirileceğine karar verilmiştir. Düzenleme oluşturulduktan sonra tasarımın renk ihtiyacı göz önüne alınarak renkli üretimler yapmaya olanak tanıyan mozaik tekniğine uygun malzemeler elde edilmiştir. Metal olarak pirinç (çinko ve bakır alaşımı), renkli taşlar ve yapıştırıcı temini ile uygulamaya geçilmiştir. 40 mikron alt tabaka, 60 mikron üst tabaka ve ucun kolyeye geçişini sağlayan 100 mikronluk parça tasarımda kullanılan pirinçlerdir. 60 mikronluk üst tabaka yüzeyine düzenlenen tetris kompozisyonu yapıştırılarak kıl testere ile kesilmiş ve böylelikle 5 adet tetris biriminin boşlukları elde edilmiştir. Oyuklara sahip üst tabaka ile aynı dış hatlara sahip alt tabaka kaynak yapıldıktan sonra çukur kısımlar mozaik tekniği mantığına uygun olarak, dövülmüş, ince kırıntılar haline getirilmiş taşlarla doldurulup yapıştırıcı ile yerlerine sabitlenmiştir. Ucun kolyeye geçiş parçası da bir tetris birimi olarak tasarlanmıştır.<sup>3</sup>

Günümüzde terk edilmeye yüz tutmuş, eskiden evlerin vazgeçilmezi olan nakış, Anadolu uygarlıklarından günümüze miras kalmış el sanatlarından biridir. Tarihi net olarak bilinmemekle birlikte arkeolojik kazılardan elde edilmiş Hitit, Mısır ve Mezopotamya nakışlarına rastlanmıştır. Kanaviçe, uygulandığı kumaş özelliğine göre iplikleri sayılarak ya da ipliği sayılamayan kumaşlar üzerine yardımcı bir gereç olan kanava bezinin telleri sayılarak yapılan bir işleme türüdür (Can, 2017, s. 324). Bu deneysel çalışmada ise

<sup>3</sup> Görsel 34 ve 35'te sunulanların tasarım ve uygulaması İzzet Zorlu'ya aittir. Başka yerde yayımlanmamıştır.

geleneksel sanatlardan uyarılma yapma yoluyla kültürel bir bellek oluşturmak amacı ile nakışlar yeniden kullanılmıştır. Nakışlar, örf, gelenek ve ananelerimizin, renkler ve ipliklerle aktarılmış halidir. Nice annelerin kızları için, her zorluğa ve yokluğa rağmenilmek ilmek işlediği nakışların her biri ayrı bir dünyayı ve ayrı bir hikâyeyi anlatır. Tasarımda yaşanmışlığı olduğu ve geçmişin aktarıcısı olduğu düşünülen daha önceden kullanılmış, sandıklarda çürümeye terk edilmiş nakışlar kullanılmıştır.



Görsel 33. Tetris oyunu (Pngimage, tarihsiz)

Görsel 34. İzzet Zorlu, tasarım aşaması, 2020

Görsel 35. İzzet Zorlu, Tetris, 2020, kıl testere ile kesim, mozaik

Takı yapımında ana malzeme olarak metal kili kullanılmıştır. Metal kili, içerisinde metal tozu, saf su ve organik bağlayıcılar bulunan bir çeşit kil olarak adlandırılabilir. Seramik kili gibi elde şekillendirmeye uygun olan bu malzeme 800 °C-900 °C fırınlarda pişirilerek nihai şekline ulaşmaktadır. Yaşanmışlık barındıran kanaviçeler desenlerin yoğun olduğu kısımlardan kesilerek takıya aktarılmıştır. Ardından reçinenin bağlayıcı ve saydam özelliğinden yararlanılarak metal kili ile birleştirilmiştir.<sup>4</sup>



Görsel 36. Nakış örneği (Özatmaca, 2017)

Görsel 37. Nesrin Yeşilmen, Bellek Serisi, 2019, metal kili



<sup>4</sup> Görsel 37, 38 ve 39'da sunulanların tasarım ve uygulaması Nesrin Yeşilmen'e aittir. Başka yerde yayımlanmamıştır.



Görsel 38-39. Nesrin Yeşilmen, *Bellek Serisi*, 2019, metal kili

### Sonuç

Ülkemizdeki geleneksel motiflerin yaşatılması adına yeni tasarımlarda kullanımının desteklenmesine paralel olarak diğer kültürlerde de böyle bir çabanın olduğu görülmüştür. Gelenekselin modernizasyonu ile elde edilecek etkinin sanıldığı gibi ulusal çerçevede kalmayıp, Faig Ahmed örneğinde olduğu gibi global ölçekte takdir gören ve ödüllendirilen bir değere de sahip olduğundan söz edilebilir. Picasso, bu konuyla ilintili olarak, yeniliklere açık olduğu ölçüde geçmiş ile bağlarını her fırsatta seyirciye sunan bir sanatçıdır. Kendisi pek çok üslubu taklit etmiş ve çok sayıda resmi defalarca yorumlamıştır (Aydın, 2017, s. 3).

Mücevherin hem sembolik işlevi hem pratik işlevi hem de estetik işlevi vardır (Rodop, 2017, s. 22). Takı sanatı özelinde verilen örnekler ve deneysel uygulamalar bedende taşınabilecek ergonomide olması dolayısıyla pratik işleve de sahiptir. Takı sanatı özelinde yapılan uyarlamaların tamamı analiz edildiğinde Fatih Yeşilmen ve Marcela Pascual'ın tasarımları diğer çalışmalardan farklıdır, çünkü bu sanatsal üretimlerde iki ayrı sanatsal yeterliğin birlikteliği söz konusudur (Tezhip-maden sanatı, Görsel 17), (Dokuma-maden sanatı, Görsel 28-29). Mimariden yapılan takı uyarlamalarının birinde mimari süsleme ögesi ele alınmış (Görsel 18-20), diğerinde ise doğrudan mimari yapının formundan (strüktürden/konstrüksiyondan) hareketle takı tasarımları yapılmıştır (Görsel 30-32).

Uyarlamının tanımında da belirtildiği üzere ortaya konan eser, asıl yapının sözünü ve özünü yeniden aktarmalıdır. Deneysel uygulamalar da dâhil olmak üzere araştırmada verilen tüm örnekler seyirci tarafından incelendiğinde, çalışmaların, birincil eserin görseli verilme bile uyarlama eserden ilk çıkış noktası tahmin edilebilecek seviyede olduğu söylenebilir. Bu konuda belki Hint kültüründen folklorik göstergeler içerdiği için mandala sanatının tahmin edilmesi zorlayıcı olabilir.

Uyarlama, eser vermeye sevk eden somut itki olarak övülse de sanattan sanat yapma olarak tanımlansa da (Hutcheon, 2003, s. 39) bu durumu eleştiren yaklaşımlar da vardır. French (1991), uyarlama sanatını, yaratıcı intihal olarak görmektedir. Araştırma başlığında *sanattan sanat üretimi* tabirinin mevcudiyeti ile tetris oyununun bir sanat girdisi olarak ele alınması arasında bir çelişki doğabilir. New York Modern Sanatlar Müzesinde, içlerinde tetrisin de bulunduğu 14 dijital oyun 2013 yılında sergilenmiştir. Dijital oyunların bir sanat olup olamayacağı sorusunu serginin küratörü Paola Antonelli (Sezen, 2013, s. 130), "kesinlikle evet" şeklinde cevaplamıştır. Bunun da ötesinde bir başka sanat dalı olan etkileşimsel sanat dijital oyunları zaten bünyesinde barındırmaktadır. Çünkü bu sanat seyirci müdahalesine açıktır. Eser, oyuncu/seyirci/okurun tercihlerine dayalı olarak şekillenir (Sezen, 2013, ss. 131, 132). *Tetris* oyunundaki dijital formun dönüşümü oyuncu tarafından sağlanmaktadır.

Körebe, yakalamaca, saklambaç vb. oyunların oynanmaya devam ettiği ve sokak arkadaşlarının *oyun* kavramının gerçek dünyada karşılık bulduğu dönem olan 90'lar aynı zamanda sanal oyunların da temelini atıldığı dönemdir. Öte yandan oluşturulan tasarımda tetris gibi bir arkaik bilgisayar oyununun seçimiyle 90'lı yıllara duyulan özlem ifade edilmeye çalışılmıştır. Tetris oyununda yukarıdan gelen her bir şekil, farklı renklerde olsa da belli bir düzende sıralandığında bir bütün oluşturur, bu bütün renkli, hareketli ve canlıdır. Belli bir düzenle oluşan bu rastlantısal renklilik post-covid dönemde oldukça azalan ülkeler arası hareketlilik ve yaşanan yabancı düşmanlığına karşı bir mesaj niteliğindedir.

Geleneksel el sanatlarından nakış ile takıda yapılan uyarlamayla geçmişin izleri araştırılmış ve kültürel varlıkların günümüz sanat anlayışı ile yeniden uygulanması konusunda bazı denemeler yapılmıştır. *Bellek* olarak adlandırılan denemeler kimlik inşasının ve kültür kodlarının sürdürülebilmesi açısından da önemlidir. Geleneği olmayan bir sanat düşünülemez ve sanatlar arası etkileşim insanlığı var oldukça sürecek ve gelişecek bir durumdur.

Uygulama örnekleri ve deneysel çalışmalar incelendiğinde geleneksel sanatlar ile plastik sanatların sürekli alışveriş içinde olduğu görülmektedir. Plastik sanatlardan geleneksel sanatlar, gelenekselden geleneksele, gelenekselden plastiğe uyarlamaya örnek olacak çalışmalar araştırmamızda kolaylıkla fark edilebilir. Plastik sanatlardan geleneksel sanatlar uyarlama literatürde mevcut olabilir, bu durum tersine değerlendirilebileceğinden, araştırmamızda rastlantısal olarak böyle örnek mevcut değildir. Bu alışverişin hangi yönde olduğundan bağımsız olarak, uyarlamanın çok farklı sanat alanlarından sanatsal yaratıcılık yetisine sahip bireylerin faydalanabileceği bir yapıda olduğu görülmektedir.

#### Kaynakça

- Acar, S. ve Önemli, S. (2018). Çağdaş sanatta bir ifade aracı olarak halı. *Researcher: Social Science Studies*, 6(4), ss. 340-362.
- Adıgüzel, Ö. (2022, Mart 30). *Drama, sanat ve hayat ilişkisi, insan toplum ve medeniyet dersi* [Video]. T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi YouTube Kanalı. <https://www.youtube.com/watch?v=DlJFu9lpP8E>.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı*. Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Allak, F. (2022). Anadolu'daki kilim motiflerinin gümüş-telkari alanına uygulanması: Mardin Olgunlaşma Enstitüsü Örneği. *International Journal of Mardin Studies*, 3(1), ss. 55-72.
- Altındış, D. (2019). *Mona Lisa bize bakmıyormuş*. Koç Üniversitesi. <https://kurios.ku.edu.tr/haberler/mona-lisa-bize-bakmiyormus>
- Anonim (2014). *The inspiration*. <http://palmierogioielli.com/ispirazione.php?lang=en>
- Arslan A.A. ve Yeşilmen, F. (2021). Çağdaş takı tasarımında epoksi reçine kullanımı. *Sanat ve Sosyal Bilimler Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı*. Paradigma Akademi.
- Athensjewelryweek (2020). *Central exhibition: invited artists, Helena Lehtinen*. <https://athensjewelryweek.com/2020/participants/central-exhibition-invited-artists/helena-lehtinen/>
- Aydın, E. (2017). *19. ve 20.yüzyıl batı resim sanatında yeniden yorumlamalar (Avrupa ve Uzak Doğu etkileşimi)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Balıkesir Üniversitesi.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. Bilgi Yayınları.
- Bereketli, E. (2016). *Geleneksel sanatlar, yeniden*. Artful Living. <https://artfulliving.com.tr/sanat/geleneksel-sanatlar-yeniden-i-6933>.
- Can, M. (2017). Anadolu Türk kültüründe kanaviçe. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10(20), ss. 319-334.



- Canay, A. (2011). *Anadolu'da üretilen kilim motifleri ve seramik sanatında yorumlanması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Çeber, T. (2018). Plastik sanatlardaki üretimlerde ele alınış biçimiyle göç olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, ss. 97-109.
- Childe, V. G. (1946). *Doğunun prehistoryası*. Türk Tarih Kurumu.
- Dirilgen, Ç. (2019). *Metinlerarası bağlamda 2010 sonrası Hollywood yapımı masal uyarlamalarındaki biçimsel dönüşümler*. [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Drake, C. (tarihsiz). *Faig Ahmed*. <https://faigahmed.com>.
- French, C.L. (1991). *Creative plagiarism: Jean Renoir and the art of adaptation* [Doctoral dissertation]. University College London.
- Giannetti, L. (1982). *Understanding movies*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Gouveia, A. (2016). *Zaha Hadid's last ever works revealed*. Emirates woman <https://emirateswoman.com/georg-jensen-zaha-hadids-legacy-continues/>
- Hutcheon, L. (2003). From page to stage to screen: the age of adaptation. M. Goldberg (Ed.). *The University Professor Lecture Series* içinde, ss. 37 – 52. University of Toronto Press.
- Hutcheon, L. (2006.) *A theory of adaptation*. Routledge Publishing.
- Kar, M. (2021). Günümüz heykel sanatında biçim simge etkileşimi. *Ulakbilge*, 56, ss. 49-61.
- Karaduman, M. ve Acıyan, E. P. (2020). Baudrillard'ın simülasyon kuramı bağlamında dijital oyunlar ve bağımlılık üzerine bir değerlendirme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1), ss. 453-472.
- Karakoç, N. (2016). *Zaha Hadid kendi binalarından izler taşıyan takılar tasarladı*. <https://www.arkitera.com/haber/zaha-hadid-kendi-binalarindan-izler-tasiyan-takilar-tasarladi/> Arkitera
- Kurnaz, C. (2007). *Osmanlı şair okulu*. Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Leitch, T. (2007). *Film adaptation and its discontents*. John Hopkins University Press.
- Lokalhelsinki (tarihsiz). *Lokal*. <https://lokalhelsinki.com/helena-lehtinen>
- Özaltun, I. (2010). *Müzik-Edebiyat ilişkisi içinde Stravinsky'nin Divertimento'su üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Öz atmaca, D. (2017). *68 tane etamin goblen ve kanavice örnekleri*. Nazarca. <https://nazarca.com/68-tane-etamin-goblen-ve-kanavice-ornekleri>
- Özenç, E.Ö. ve Yörük, İ. (2019). *Her yönüyle E-spor: Takım sahibi, sponsor ve E-sporcu Adaylarının El Kitabı*. Benim Kitap.
- Özkendirici, B. (2016). Geleceğin zemin tekstillerini tasarlamak. *İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), ss. 23-53.
- Palmierogioielli (2014). *Art collection, homage to munch* [https://www.palmierogioielli.com/dettaglio\\_prd.php?vSect=gioielli&vColl=art-collection53172b42685ea&vMode&lang=en](https://www.palmierogioielli.com/dettaglio_prd.php?vSect=gioielli&vColl=art-collection53172b42685ea&vMode&lang=en)
- Pascual, M. (2013). *Unique pieces / Piezas únicas*. Blogspot. <http://lasmpascual.blogspot.com/>
- Peramuseum.org. (2022). *Orientalist Painting Collection/The Tortoise Trainer*. <https://www.peramuseum.org/collection/orientalist-painting-collection/15>
- Perkins, J. (tarihsiz). *Jane Perkins*. <https://janeperkins.co.uk/plastic-classics/>
- Pngimage.net. (tarihsiz). *Piezas tetris png 6*. <https://pngimage.net/piezas-tetris-png-6/>
- Rodop, S. (2017). Tasarım ilke ve yöntemlerinin mücevher tasarımı bağlamında incelenmesi. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 8(8), 21-27. <https://doi.org/10.17490/Sanat.2018.17>
- Rubylane (tarihsiz). *Treasure fine jewelry*. <https://www.rubylane.com/item/2033957-R0000TRTNx2f1x2e2548/Zaha-Hadid-for-Georg-Jensen-18>
- Saraçoğlu, A. (2015). *Divriği Ulu Camii ve Şifahane Taç Kapı süslemelerindeki motiflerin kuyumculukta kullanılan (cad-cam) bilgisayar teknolojileriyle takıya aktarılması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Schmitt, E. (2013). *Designer's oeuvre stretches far beyond buildings*. Sparkle. [www.sparkle.com/frank-gehry-wearable-architecture-2/#.YoqxN1RBzIU](http://www.sparkle.com/frank-gehry-wearable-architecture-2/#.YoqxN1RBzIU)
- Sevim, K. Ve Canay, A. (2013). Anadolu'da üretilen kilim motiflerinden bukağı motifi ve bu motiftan çıkan seramik çalışmalar. *İdil Dergisi*, 2(6), 60-70. Doi: 10.7816/idil-02-06-05
- Sezen, D. (2013). Bir sanatsal ifade aracı olarak dijital oyunlar. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 45, ss. 129-147.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2003). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

- Srivastava, N, Goel, A. ve Rani, S. (2019). Adaptation of mandala art for development of design suitable for textile articles. *International Journal of Home Science*, 5(3), ss. 1-4.
- Şengül, H. P. (2022). *Mandala nedir? Mandala nasıl yapılır? Ne işe yarar? Evim Dergisi*. [www.evimdergisi.com.tr/mandala-nedir-mandala-nasil-yapilir-ne-ise-yarar](http://www.evimdergisi.com.tr/mandala-nedir-mandala-nasil-yapilir-ne-ise-yarar).
- Taidekeskus-ita. (2020). *Roikka – Helena Lehtinen - Please don't wake me up from this wonderful dream*. <https://www.taidekeskus-ita.fi/lehtinen/>
- Tansuğ, S. (1998). *Sanatın görsel dili*. Remzi Kitabevi.
- Tepe, G. (2019). *Türk hamam kültürü, hamamlarda kullanılan eşyalar ve çini sanatına uyarlanması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uşak Üniversitesi.
- Tetikçi, İ. (2017). Resim sanatında kopya, taklit ve esinlenme. *İdil Dergisi*, 3(36), ss. 2273-2290.
- Tokmak, S. (2015). *Halkar detay*. <https://www.instagram.com/p/-g14K8RBHP/?epik=dj0yJnU9Qk1R>  
Y2NkejBmR0dhNjVcjlHREdaZmFHZkd6dmt5ZDMmcD0wJm49OF9ack9aNWRpc1ZFekpDMzBvNWJfQSZ0PUFBQUFBFR014Y3FZ
- Türe, A ve Savaşçın, M.Y. (2000). *Kuyumculuğun doğuşu*. F. Arman (Ed.). Goldaş Kültür Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (tarihsiz). Taklit. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr>
- Türk Dil Kurumu. (tarihsiz). *Uyarlama*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr>
- Türkiye Kültür Portalı. (tarihsiz). *El sanatları geleneği*. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/el-sanatları-gelenegi-1>
- Ürgir, B. (2019). *Edvard Munch'ın dünyaca ünlü çılgın tablosu 1994'de nasıl çalındı?* Liste list <https://listelist.com/cigliik-tablosu-nasil-calindi/>.
- Vero, L. (2017). *Frank Gehry – Star architects and their jewelleries – Part 2*. Lazar Vero. [www.lazarvero.com/en/blog/frank-gehry-star-architects-and-their-jewelleries-part-2](http://www.lazarvero.com/en/blog/frank-gehry-star-architects-and-their-jewelleries-part-2)
- Yağmur, Ö. ve Zorlu, İ. (2021). Sanatta biyomimetik ve deneysel takı uygulaması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), ss. 387-399.
- Yeşilmen, N. (2018). *Takının tarihsel gelişim süreci ve 21. yüzyılda takı anlayışı seramik-metal kili ile çağdaş takı yorumlamaları* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Yılmaz, M. (2010). Özgün, kopya, taklit, sahte. *Rh+ Art Magazine*, 71, ss. 44-47.
- Wright, L. (2006). *Character design for mobile devices*. Focal Press.

## Güncel Sergileme Pratiklerinde Eleştirel Küratöryal Yaklaşımlar<sup>1</sup>

Yıldız Öztürk<sup>2</sup>

### Öz

18. yüzyılda müzelerin kamuya açılmasıyla birlikte dönemin bilimsel, teknolojik, sosyo-politik ve kültürel anlayışları küratörlük uygulamalarına da yansımıştır. Bu dönemdeki sergileme politikalarında siyasal iktidarların söylemlerini ve temsil biçimlerini görmek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde kültür-sanat alanında yaşanan dönüşümler ve toplumsal muhalefet hareketlerinin etkileri sonucunda sanat kurumları ve küratöryal pratikler sorgulanmaya başlamıştır. 1960'lardan sonra kurumlardan bağımsızlaşan küratörler, eleştirel sergileme modellerinin inşasında önemli bir figür haline gelmiştir. Bu bağlamda, güncel sergileme pratiklerinde eleştirel küratörlük yaklaşımlarının yaygın bir eğilim olduğu söylenebilir. Eleştirel küratörlük cinsiyet, cinsel yönelim, ırksal, sınıfsal ve benzeri eşitsizlikleri sanatsal ve kültürel bağlamlarıyla sorunsallaştıran bir üst kavram olarak tarif edilebilir. Bu makalede müzelerin doğuşu, küratörlüğün ortaya çıkışı ve eleştirel küratörlüğün toplumsal muhalefet hareketleri ile ilişkilerine yer verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Küratörlük, Sergileme Politikaları, Eleştirel Müzecilik

### Critical Curatorial Approaches in Contemporary Exhibition Practices

#### Abstract

With the opening of museums to the public in the 18th century, the scientific, technological, socio-political, and cultural understandings of the period were also reflected in curatorial practices. It is possible to see the discourses and representations of political powers in the exhibition policies of this period. Historical process, art institutions and curatorial practices, all have begun to be interrogated due to transformations occurred in field of culture and art along with the impact of social movements. Since 1960s, curators have become an important figure in devising of critical exhibition models. In short, critical curation can be described as a meta-concept that problematizes gender, sexual orientation, racial, class and similar inequalities with their artistic and cultural contexts. In this article, the birth of museums, the emergence of curation and the relations of critical curation with social opposition movements are discussed.

**Keywords:** Curatorship, Exhibition Policies, Critical Museology

<sup>1</sup> Bu makale, 2017 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Doktora Programı'nda yazılmış *Türkiye Tarihinde Sergileme Politikaları ve Küratörlük Mesleği: Beral Madra Örneği* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Dr., ORCID: 0000-0002-3981-4963, yldz78@gmail.com

Küratörlük mesleği tarihsel olarak müzelerle doğrudan ilişkili bir şekilde kurumsallaşmıştır. Müzecilik ve müze yönetimi literatürü aynı zamanda erken dönem küratöryal pratiklerin temel kaynaklarından. Modern müzelerin kuruluşuyla birlikte müze müdürleri/küratörleri eserlerin korunması, sınıflandırılması ve sunumu başta olmak üzere pek çok görevi üstlenmiş; araştırmaya, eğitime ve arşivlemeye yönelik çalışmalar yürütmüştür (Öztürk, 2017, s. 5). Bu dönemde müze tasarımının ve sergileme pratiklerinin çoğunlukla siyasi iktidarların bakış açısıyla uyumlu olduğu görülür. Yapıtların dizilimi, mekânın tasarımı, sanatçı seçimleri, koleksiyon yönetimi ve arşivin kurgulanmasında tercih edilen küratöryal yöntemler dönemin toplumsal güç ilişkilerini de yansıtır. Andreas Huyssen'in (2006) özetlediği biçimiyle modern müzeler, "ilerleme fırtınasının payandası olmuş, gelenek ile ulusun, tarihsel miras ile kanonun eklemelenmesinde bir katalizör işlevi görmüş ve gerek ulusal gerek evrenselci anlamda kültürel meşruluğun kuruluşunun ana planlarını sağlamıştır" (s. 259).

Huyssen'in ifadesinden de anlaşıldığı üzere modern müze paradigması çağın ruhunu yankılamaktadır. Merak kabinelerinin gizemli ve büyüleyici biriktirme pratiğinden farklı olarak modern müzeciliğin bilgi rejimi, evrendeki her şeyi sistematik sınıflandırmaya tabi tutarak anlamlandırmaya ve yerli yerine koymaya çalışmıştır (Hooper-Greenhill, 1992, ss. 79-80). Bu süreçte müze yöneticileri, 18. yüzyılın bilimsel tasnif kriterlerini referans almış, neredeyse birer bilim insanı rolünü üstlenmiştir. Ayrıca tarihin doğrusal bir şekilde ilerlediği fikrinden hareketle, dünyadaki bütün bilgileri toplamayı amaç edinen, bunları ayırıştırıp sınıflayan bir koleksiyon yönetimini uygulamaya çalışmışlardır. Özellikle doğa tarihi müzelerindeki temsil biçimleri aydınlanma, rasyonalite ve evrimci yaklaşımlarla temellendirilmiş görsel kurgulardır. Karsten Schubert'in (2004) değindiği gibi, nesnellik meselesi "ilk kez Fransız İhtilali sırasında gündeme gelmiş[se]" de 20. yüzyılın başında genel kabul gören müze tanımı halen önceki yüzyılların izlerini taşımaktadır (s. 56). Örneğin David Murray 1904 yılında yazdığı *Museums, Their History and Their Use* başlıklı kitapta müzelerin ilginç ve antik eserlerin bilimsel yöntemler kullanılarak toplandığı, tasnif edildiği ve sergilendiği koleksiyonları barındırdığını ifade etmiştir (Murray, 1904).

Müzelerin objektif, tarafsız ve ön yargılardan arındırılmış mekânlar olduğu varsayımının altında yatan temel saik, bu kurumların *bilimsellik* söylemiyle tasarlanmasıdır. Bu nedenle müzeler sanat tarihi açısından *değerli* görülen sanatçıların eserlerini elde etmeyi, eserleri pozitivist tarihsel yaklaşımları temel alan bir estetik dünyanın parçası haline getirmeyi önemsiyordu. Bu estetik dünyanın *tam* olması eserlerin eksiksizliğiyle ve dünyanın farklı yerlerinden getirilen nesnelere çeşitliliğiyle ölçülüyordu. Schubert'in (2004) belirttiği gibi, "sergilerin bütünlüğü o kadar önemliydi ki, koleksiyonda eksikliği hissedilen parçaların yerine alçı kopyalar kullanılması hoş karşılanırdı" (s. 24). Tüm dünyayı bir mekânda toplama ve sergileme ütopyası ilk kamusal müzeler arasında yer alan Britanya Müzesi (1753) ve Louvre Müzesinde (1793) açıkça görülmektedir. Bu müzeler, "... kendi politik liderlerini dünya kültürünün koruyucuları, ait oldukları ülkelerde cehalet nedeniyle ihmal edilen ve hatta yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan eserlerin kurtarıcıları olarak gösterdiler" (Schubert, 2004, s. 23). Diğer yandan aynı süreçte müzelerin başta erişim hakkı ve temsil olmak üzere meşruluğu tartışılan kurumlar olduğu görülmektedir. 19. yüzyılın sonunda müzelerin hangi toplumsal grupların çıkarlarını temsil ettiği tartışmaları ile müzede yer alan sanat yapıtlarının coğrafi ve tarihsel kökeni nedir sorusu sıkça gündeme gelmiştir (Nochlin, 2006).

Toplumsal muhalefet hareketlerinin aktif bir şekilde gündemi etkilediği 1960'lı yıllar da sergileme politikaları açısından önemli bir duraktır. 1960'larda, müze tanımından küratörün iktidarlarla olan bağlantılarına, koleksiyonlara giren yapıtların kökeninden arşiv dışında kalanlara, mimari tasarımdan ışıklandırmaya dek birçok konuda eleştirel



toplumsal mirasın devralındığı radikalleşme yaşanmıştır. Öztürk'ün (2017) belirttiği gibi, kurumların sergileme politikalarına yönelik eleştirel tutumlar 60'larda bağımsız küratörlüğün gelişimine yol açmış ve bu süreçten itibaren küratörler sanat piyasasının vazgeçilmez özneleri haline gelmiştir (s. 125).

1960'ların sonu "... aynı zamanda *yeni müzeciliğin* tartışıldığı yıllardır. Yeni müzecilik müze personelinin iş tanımının yenilediği, koleksiyon oluşturma ve yönetme, müze arşivlerini hazırlama, nesnelerin bakım ve onarımı ile sunumuna ilişkin yenilikler öngörmüştür" (Karadeniz, 2018, ss. 78-79). Vesna Madžoski (2016) müze koleksiyonlarından sorumlu kişi olarak küratörün tarafsız olamayacağına dikkat çekmiştir. Yazar müze koleksiyonlarına dâhil edilen nesnelerin kökenini, elde edilmiş biçimini ve sergileme politikalarını güç ilişkileri çerçevesinde analiz etmenin önemine vurgu yapmıştır:

... eğer bu müze koleksiyonlarının içeriklerine daha dikkatli bakacak olursak, bu değerli nesneleri güç merkezlerine getiren fetihlerin, savaşların, soygunların ve benzeri korkunçlukların izlerini buluruz. Bu nesnelerin büyük kısmı hiç masumane olmayan yollarla koleksiyonlara katılmıştır; bir yerden getirilmişlerdir, ölü ya da diri birinden alınmışlardır (...) Dolayısıyla, koleksiyona yeni katılan nesnelere iyi bakmak ve onları korumakla yükümlü uzmanlar olarak küratörler de bu nesnelerin tarihlerinin, kökenlerinin özelliklerini gizlemek üzere eğitiliyorlardı. Modernizmde bu nesnelerin barbar kökenleri silinecek ve yerine insanlık denen soyut varlığın tarih söylemi için genel bir önemlilik anlatsı konacaktı. Bu inanca göre, insan doğasının en büyük başarılarını bu güç merkezlerinde okuyacak, yüksek uygarlığın nesnelerini gözlemleyerek öğrenecektik. (ss. 28-29)

Küratöryal tercihlerin sorgulanması, müzelerin tarafsız kültürel mabet gibi görülen konumunu da sarsmıştır. Bu süreç aynı zamanda küratörün sanat kurumlarından bağımsız bir şekilde çalışmaya başladığı dönemdir. Disiplinler arasındaki sınırların erimesi sanat ile gündelik yaşamın birbirini içeren üretim potansiyellerini açığa çıkarmış ve bağımsız küratöryal hareketlerin etkileriyle birlikte küratöryal pratiklerin ilişkisel yaklaşımlar çerçevesinde dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu makalede eleştirel küratörlüğün ve toplumsal mücadelelerin sergileme pratiklerini ne şekilde dönüştürdüğüne değinilecektir. Oldukça güncel olan konu geniş bir literatüre de sahiptir. Literatürde sergileri ya da sanatçıları merkeze koyan çalışmaların çoğu zaman küratöryal metodolojiye yeteri kadar yer vermemesi söz konusu olabilmektedir. Bu durumu bertaraf etmek amacıyla makalede, sergi bazında analizden ziyade eleştirel küratöryal söylemlerin ön plana çıkarılması tercih edilmiş ve bu söylemlerin toplumsal muhalefet hareketleriyle ilişkilerine yer verilmiştir.

### **Eleştirel Küratörlük**

Eleştirel küratörlük sergileme çalışmalarını teknik bir mesele olarak ele almayan, küratörlüğü toplumsal ve kültürel eşitsizlikler çerçevesinde sorunsallaştıran bir üst kavram olarak tarif edilebilir. Eleştirel küratörlük yaklaşımları sergileme yöntemlerinin sistematik analizini yaparak, geleneksel sanat tarihi yazımında müzeye ve küratöre atfedilen tarafsızlık nosyonunu irdeler. Bu bağlamda Batılı, beyaz, erkek, deha sanatçı mitini, sanat piyasasına içkin ekonomik ilişkileri, sömürgeci tutumları, resmi tarih anlatısını, yüksek kültürü, kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı ekolojik tahribatı gözler önüne serer. Tarihsizleştirilen, tek tipleştirilen ve sanat tarihinden dışlanan toplumsal grupları ve eleştirel söylemleri sanatsal pratiklerin bir parçası haline getirir.

Müze yönetimi ve küratöryal çalışmalara yönelik eleştiriler belirli standartların oluşumunun yanı sıra etik meselesinin geniş çerçevede ele alınmasını, yönetmelikler ve kılavuzlarla yazılı hale gelmesini de sağlamıştır. Böylece kültürel mirasın korunması, kamu yararı, eserlerin elde edilme yöntemleri, kültürel çeşitliliğe saygı, mali kaynak sağlama,

müze personelinin istihdamı ve çalışma koşulları gibi birçok konunun uluslararası düzeyde standartlaşması öngörülmüştür. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM), ilk kez 1986 yılında müzelerde etik kurallara ilişkin bir kılavuz hazırlayarak üye ülkelerle paylaşılmasını sağlamıştır. ICOM Mesleki Etik Kuralları (ICOM Code of Professional Ethics) başlığındaki metin 4 Kasım 1986'da ICOM'un Buenos Aires'teki (Arjantin) 15. Genel Kurulu tarafından oy birliğiyle kabul edilmiş, 6 Temmuz 2001'de Barselona'da (İspanya) yapılan 20. Genel Kurul tarafından ismi ICOM Müzeler İçin Etik Kurallar adıyla değiştirilmiş ve 8 Ekim 2004'te Seul'de gerçekleştirilen 21. Genel Kurul tarafından revize edilmiştir (ICOM Code of Ethics for Museums, 2017, s. 1). Bu süreçte müzenin tanımı da güncel ihtiyaçlar doğrultusunda değişen, tartışmaya açık bir konumda yer almıştır. ICOM 2019 yılında yeni müze tanımını oylamaya sunmuştur.<sup>3</sup> Tanım incelendiğinde müzelere erişimde eşitlik ilkesinin altının çizildiği, *insan onuru* ve *toplumsal adalet* gibi toplumun bütününe ilgilendiren konuların ön plana çıktığı görülmektedir. Bir süredir müzakere edilen müze tanımı, Ağustos 2022'de Prag'da düzenlenen 26. ICOM Genel Konferansı'nda şu şekilde güncellenmiştir:

Müze, somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, muhafaza eden, yorumlayan, sergileyen ve kâr amacı gütmeyen topluma hizmet eden kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı yapılarıyla müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Etik, profesyonel bir anlayış ve toplulukların katılımıyla şekillenen iletişim ve işleyişleriyle, eğitim, keyif düşünce ve bilgi paylaşımı içeren çeşitli deneyimler sunarlar (ICOM, 2022).

Kavramlar, tanımlar ve yönetmelikler güncel ihtiyaçlara karşılık verebilmesi amacıyla yeniden gözden geçirilmeye açık metinlerdir, nihai belgeler değildir. Örneğin, ilk kez 1983'te yazılan, sonraki yıllarda güncellenen ve daha çok müze küratörlerine yönelik tasarlanan Küratörler İçin Etik Kuralları'da (A Code of Ethics for Curators) küratörün tanımı/görevleri, sorumluluk alanları, küratöryal pratiklerin temel prensipleri ve mesleğin etik boyutları yer almaktadır. Amerikan Müzeler Derneği Küratörler Komitesi'nin (American Association of Museums Curators Committee) yayımladığı bu metinde, küratörlük mesleğinin tarihsel ve bağlamsal dönüşümleri ile küratörün görevleri ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Buna göre küratör, hem kurumsal gelişmeye katkıda bulunacak işleri (koleksiyon yönetimi, prosedür oluşturma, sergi tasarımı ve benzeri) hem de kamuyu bilgilendirecek çalışmaları (koleksiyonlar hakkında bilgilendirici yayın yapma, konferanslarda/seminerlerde kurumsal temsil, yapıtları yorumlama ve benzeri) yürütmekle görevli kişi olarak tanımlanır. Aynı metinde küratörün fikirlerin, kültürlerin ve inançların çeşitliliğine saygı duymasının gerekliliği belirtilmiş; nesnelere elde edilmiş biçimlerinin yürürlükteki tüm ulusal ve uluslararası yasaların uygun gördüğü biçimde olması gerektiği vurgulanmıştır (American Association of Museums Curators Committee, 2009).

Uluslararası asgari standartların oluşmasında kültür-sanat dünyasındaki değişimlerin yanı sıra toplumsal muhalefet hareketlerinin talepleri de etkili olmuştur. Sanat tarihçi Beti Žerovc (2015), güncel küratöryal çalışmaların ortaya çıkış sürecini geçen yüzyılda sanat alanında meydana gelen köklü değişimler ile 1960'lardaki toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamların kültür alanına etkileriyle birlikte analiz etmektedir. Yazar, küratörün tarihsel olarak üstlendiği rolleri ve bu rollerdeki dönüşümleri geleneksel küratör ile çağdaş sanat küratörü arasındaki farklılıklara değinerek açıklamaktadır. Güncel sanat pratiklerinde küratörünün sanatçılar üzerinde muazzam bir etkisi olduğunu belirten Žerovc, çağdaş sanatın kurumsallaşmasında küratörün vazgeçilmez bir figür olarak konumlandırıldığını

<sup>3</sup> ICOM'un alternatif müze tanımı için bkz.: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (Erişim tarihi: 17 Mart 2022).

ifade etmektedir (ss. 8-14). Ahu Antmen (2006) de Žerovc'un düşüncelerini destekleyen yorumuyla, sergilerin neredeyse bir sanat işine dönüştüğü küratör çağında yaşadığımızı belirtir (s. 1). Dolayısıyla Michael Brenson'ın (1998) da değindiği gibi çağdaş sanat küratörünün estetik, diplomasi, ekonomi, eleştiri, tarih, siyaset, seyirci geliştirme gibi alanlarda da yetkin ve etkin olması beklenen bir aktör konumunda olduğu söylenebilir (s. 16). Bununla birlikte Žerovc'un (2015) altını çizdiği gibi, küresel çaptaki ağ sistemi içerisinde diğer aktörlerle iş birliği yapmak zorunda olan küratör ile liberal piyasa ekonomisinin zorunlulukları arasında çelişkiler ve açmazlar da mevcuttur. Diğer bir ifadeyle, kurumsal girişimler çoğunlukla arzu edilen sosyo-politik sonuçları üretmekten ziyade çağdaş sanat sistemini sürdüren ve finanse edenlerin çıkarlarını desteklemeye yol açmaktadır (s. 10).

Güncel sergileme pratikleri izleyiciye sınırları önceden belirlenmiş bir çerçeve sunmak yerine, akışkan ve sürece katılımın teşvik edildiği bir deneyimsel alana doğru evrilmiştir. Güncel eğilimler sanat tarihinde Batı kanonunu merkeze koyan çizgisel/modernist sergileme biçimleri ile geleneksel küratöryal yaklaşımları hem biçimsel hem de söylem düzeyinde dönüştürmüş ve küratörü görünür hale getirmiştir. Seth Siegelau ile Michel Claura'nın 1970 yılında Paris'te düzenledikleri *18.PARIS.IV.70* isimli sergi küratörün görünür olduğu ilk dönem projelerdendir. Siegelau'un da belirttiği gibi bu serginin söyleminde dikkat çeken noktalardan biri, küratörün kurumlarda büyük sanatçıları seçen bir aktör olmaktan çıkması ve süreci açık şekilde yönlendiren etkin bir role sahip olmasıdır (Obrist, 2008, ss. 161-162).

Makalenin takip eden bölümlerinde eleştirel küratörlük yaklaşımlarının düşünsel ve uygulama alanlarında yakınlık kurduğu toplumsal hareketlerin sergileme politikalarıyla ilişkisine değinilecektir.

### **Toplumsal Mücadelelerin Sergileme Politikalarına Yansımaları**

Eleştirel küratörlük yaklaşımları queer feminizm, sömürge karşıtı mücadeleler, sınıf hareketleri gibi yapısal eşitsizlikleri temel alan düşünsel iklimden yararlanır. Bu minvaldeki küratöryal metodoloji, sanat tarihi yazımında kabul gören normları yapısöküme uğratarak geçmişten günümüze açık ya da örtülü şekilde varlığını sürdüren ayrımcı pratikleri sorunsallaştırmaktadır.

Feminist sanatçılar ile feminist hareketlerin siyasal ve toplumsal talepleri sanat kurumlarını daha *kapsayıcı* sergileme politikalarını benimsemeye doğru yöneltmiş, kurum yöneticilerinin küratöryal tercihlerde eşitliğe ve farklılığa vurgu yapmasını sağlamıştır. 1970'lerdeki *tanınma ve görünür olma* çabaları önemli bir adım olsa da Angela Dimitrakaki ve Nizan Shaked'in (2021) vurguladığı gibi, kurumsal politikadaki dönüşümleri kapitalizmin meritokrasi ya da liyakat söyleminden bağımsız düşünmemek gerekir. Yazarlara göre, "herkese kendini gerçekleştirme şansı" tanıyan liberal söylem eşitlik ilkesini piyasa koşullarına uygun rekabetçi mekanizmalarla meşrulaştırmaktadır. Bu bağlamda ayrımcılık sadece tanınma odaklı perspektif ile giderilmesi mümkün olmayan yapısal ve kurumsal bir meseledir. Günümüzde müzelerin beyaz-erkek üstünlüğünü çeşitliliğe dikkat ederek çözmeye çalışması bu durumun en net göstergesidir. Örneğin San Francisco Modern Sanat Müzesi, bir yandan koleksiyonunu çeşitlendirmek için Rothko satarken diğer yandan beyaz-erkeklerden oluşan bir koleksiyonu kapsamlı bir şekilde sergilemeyi taahhüt ederek uzun vadeli kredi almıştır. Dimitrakaki ve Shaked kurumların bu işleyişlerinin rastlantısal olmadığı, sanat piyasası içindeki hâkim yönetim modelini temsil ettiği görüşünün altını çizerler. Sergileme çalışmalarında feminist birikimi önceleyen feminist küratöryal anlayışın net bir tanımı olmamakla birlikte, sanat tarihi yazımında yer bulamayan kadın ve LGBTİ+ bireylerin deneyimlerine "... ve bu



deneyimlerle kesişen, alandaki tüm öznelerle diyalog halinde olan eleştirel bir yöntemle referans” (Öztürk, 2021, s. 104) verdiği söylenebilir. Feminist küratöryal yöntemler, hegemonik cinsiyet rejimi başta olmak üzere tüm toplumsal güç ilişkilerini ve hiyerarşik yapılanmaları sergi söyleminin merkezine konumlandıran bir anlam üretme pratiğidir. Bu anlamda sergiler toplumsal ve kültürel dinamiklerin işleyiş biçimleri ile ayrıcalıklı konumların sorgulandığı süreçlere dönüşür.

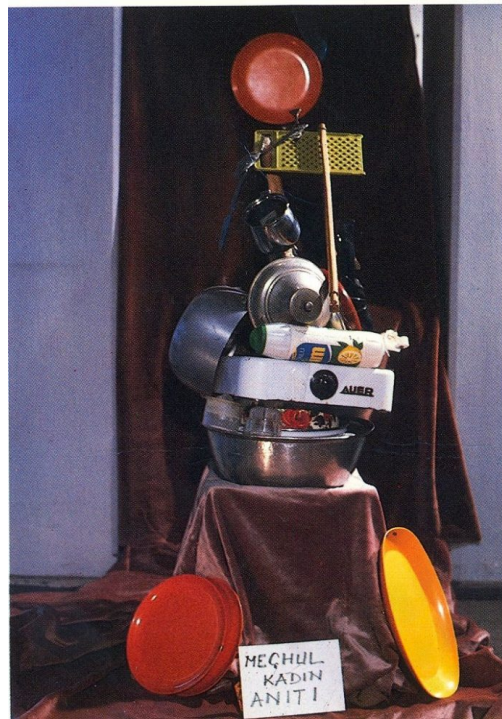
8-12 Mart 1988 tarihlerinde açık kalan *Geçici Modern Kadın Müzesi*, *Kadının Görünmeyen Emegi* temasıyla Türkiye’deki aktivist-feminist sergileme pratiklerinin ilk örnekleri arasında yer almıştır. İstanbul Reklam Kültür Evi’nde açılan sergi, “... küçümsenen ev işlerini, karşılıksız kadın emeğini, ... regl gibi kadınlık hallerini görünür” kılmıştır (Karakuş, 2022).

Karakuş (2022) serginin amacını şu şekilde özetlemiştir: “... yaşamımızın ‘ayrılmaz’ parçaları olan eşyalara eleştirel gözle bakmak, bizimle özdeşleşmiş tüm eşyaları kullanırken hangi ilişkilerin yaşandığını, bunların ezilen cins olmamıza katkısını düşündürmek, tüm kadınların ezilmesinin ortak noktasını dile getirmek” (Karakuş, 2022). Sergi kolektif bir şekilde hazırlansa da “müze fikrini ortaya atan feminist hareketin içinden biri, Nakiye Boran” olmuştur. Sergide “... kadınların evle sınırlanan hayatlarına eleştirel bir gözle bakan enstalasyonlar ...” (Erkal, 2019), jinekolojik muayene masası, patchwork çalışmaları, kavanozlara doldurulan mercimek, kadın pedleri ve benzeri nesnelere yer sergilenmiş, translar ve seks işçilerine ait köşede ise prezervatif dağıtılmıştır (Karakuş, 2022).

Küratörlüğünü Canan Şenol’un üstlendiği 7-30 Mart 2009 tarihleri arasında Hafriyat Karaköy’de gerçekleştirilen *Haksız Tahrik* sergisi ise “ismini, Türk Ceza Kanunu’nun ‘ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler’ başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı ‘haksız tahrik indirimi’ maddesinden” almıştır (Anonim, 2009a). “Özellikle kadınlara ve/ya LGBTİ+ bireylere yönelik işlenen suçları hafifletmek adına adli mercilerce uygulanan bu yöntem, sergiye katılan sanatçılar tarafından aktivist feminist bir dille gündeme getirilmiş;



Görsel 1. Pazar Günü Kadının Düşünsel Faaliyeti, Geçici Modern Kadın Müzesi, 1988.



Görsel 2. Meçhul Kadın Anıtı, Geçici Modern Kadın Müzesi, 1988.



kadın ve/ya LGBTİ+ cinayetlerinin politik olduğu vurgulanmıştır” (Öztürk, 2020, s. 34). Sergi tanıtım metninde küratöryal tercihin konusu feminizm olan bir sergi düzenlemek olmadığı ifade edilmiş, serginin feminist bir eylem ve aynı zamanda bir güncel sanat sergisi olduğu vurgulanmıştır (Anonim, 2009b).

Eleştirel küratöryal pratikler içinde yer alan yaklaşımlardan queer küratörlük ise sadece sergi temasında ya da sergilenen işlerde biçimsel bir şekilde queer söylemlere yer vermekle sınırlı değildir. Isabel Hufschmidt’e (2018) göre queer ne gökkuşağı renkleri ve pembe ne kişinin cinsel pratiğiyle ilgilidir. Toplumsal ilişkilerin yeniden düşünülmesinde anahtar bir kavram olarak değerlendirilebilecek queer, toplumun farklı katmanlarındaki çelişkili tutumların karmaşık yapısını mükemmel bir şekilde yansıtır. Bu anlamda Hufschmidt, sanat dünyasının özgür ve açık fikirli olduğunu ısrarla savunan görüşün gerçekçiliğine şüpheyle yaklaşır. Ona göre sanat alanındaki seçim süreci *hiper-Darwinist*dir. Ayrıca bir sanat işi ya da sergi queer olmaya çalışırsa anında cinsel olarak etiketlenir, sosyo-kültürel dönüşüm tahayyülü görünmez kılınır. Yazar, queerden bahsedildiğinde özensizce LGBTQ ile eş anlamlı kullanımı da eleştirir. Bu kullanım olumsuzluğa imkân tanıyan, cinselliği ikili kategorilerden bağımsız ele alan gerçek bir queer devrimin toplumsal getirisini görmez. Çünkü queer, içine yerleştirildiğimiz kimliklerden çıkıp net şekilde tanımlanmış bir başka kimliğe ya da konuma yerleşmek değildir. Yazarın ifadesiyle queer, sosyal ve tarihsel faktörlerin öngörülemez karışımının ürünü olduğundan bir kılavuz el kitabına sahip değildir. Küratörlükte, kültürde ya da sanatsal çalışmada, queer aynı zamanda kırılığandır, kendi kendisiyle mücadele eden bir fikir olarak ele alınmalıdır.

Jonathan Katz ve Anne Söll (2018) ise, queer sergilerin müzelerin normalleştirici heteronormatif yapısal özelliklerini sarstığını ifade ederler. Yazarlara göre, bu çıkarımın üç ana dayanağı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, queer sergiler ve queer küratöryal pratikler izleyicinin pasif konumunu sorgular ve aktif katılım talep ederken, aynı zamanda cevapsız sorulara, boşluklara ve çatlaklara yer bırakır. İkincisi queer küratörlük temsili olmayan hatta tamamen soyut olsa bile, bedenün üretken rolüne ve onun (queer) arzularına gönderme yapar. Üçüncüsü queer küratörlüğün, arşiv, koleksiyon ve eğitimle ilgili sorunları ele alarak ve aynı zamanda *queer* bir izleyici kitlesini kabul edip onlara hitap etmesi söz konusudur, dolayısıyla bu durum müzenin normatif yapısının zorunlu olarak sorgulanmasına yol açar (s. 2).

Büyüктаş (2020) queer sanatı tartıştığı metinde, “queer sanatın tanımına dair bir ön kabul” olmadığını belirtmekle birlikte queer sanat hakkında sorgulama yaparken birbiriyle ilintili üç açıdan söz etmektedir: “Sanatçı, eser ve süreç (mekân/zaman).” Yazar, birbirine bağlı üç açının “queer işin içine girince bir üçgen oluştur[madığını]” belirtmektedir (Büyüктаş, 2020). Bu açılar, “bazen iç içe geçen, bazen hizalanan, bazen yakınlaşıp bazen uzaklaşan ama birtakım bağlarla sınımsız tutunan, birbirinden kopmayan üç noktaya dönüş[mektedir]” (Büyüктаş, 2020). Örneğin, sadece sanatçının cinsel kimliği üzerinden yapılan bir analiz kesişimselliği ya da toplumsal ilişkiler içindeki çok katmanlılığı görmez. Sonuç olarak metinde belirli bir çerçeveye alınmış queer sanat tanımı yapmak yerine queer sanata dair soru sormanın tartışma zemini oluşturması açısından değerli olduğu vurgulanmaktadır. Türkiye’de queer aktivizm ile sanatsal pratiklerin keştiği örnekler Büyüктаş’ın da değindiği gibi 2010’lardan itibaren artmıştır. Lambdaistanbul’un Hafriyat Karaköy’de düzenlendiği *Makul* (4-25 Nisan 2008) sergisi erken örnekler arasında yer almaktadır. Sergide toplumsal cinsiyet ve heteroseksizm kavramlarını merkeze alarak toplumsal baskılara ve bu baskılara karşı geliştirilen direniş pratiklerine yer vermiştir. Farklı disiplinlerde çalışan 30 sanatçıyı bir araya getiren sergi, “... cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği üzerine üretilen algıları aile, militarizm, sansür,

cinsiyetçilik, beden temsili gibi bağlamlarda tartışarak, bireyin toplum ve iktidar odakları tarafından nasıl sınıflandırıldığı, denetlendiği ve normalleştirildiğini” (Anonim, 2008) sorunsallaştırmıştır.

Güncel küratöryal çalışmalar içinde sınıf meselelerini, katılımcılığı ve kamusal paylaşımları dikkate alan örnekler de mevcuttur. Bu anlamda genellikle feminist literatürde yer bulan kesişimsellik anahtar bir kavram olarak kullanılabilir. Kesişimsellik sınıf, ırk, cinsiyet, cinsel yönelim, din, yaş ve benzeri kategorilerin birbirleriyle olan ilişkiselliğini vurgular. Bu bağlamda hiyerarşik toplumsal yapılanmalar içinde var olan eşitsizliklerin analizinde kategorilerin birbirini kesen boyutlarıyla ele alınmasının daha kapsayıcı olduğuna işaret eder. Angela Davis (2013’ten akt. Dimitrakaki ve Shaked, 2021), feminizmin cinsiyet eşitliğinden ve cinsiyetten çok daha fazlasını içerdiğini belirtir. Davis’e göre feminizm, kapitalizme dair de farkındalığa sahip olmayı gerektirir (s. 16).

Sanat dünyasının sermayeyle olan yakın iş birliği yeni bir olgu olmasa da bu durumu deşifre eden sanatçı ve küratörler, güncel sanatın eşitlikçi söylemlerine karşı sınıfsal, ırksal ve cinsiyete yönelik dışlayıcı tutumları da tartışmaya açmaktadır. Güncel sergileme pratiklerinin yararlandığı kesişimsel yaklaşımlar, geleneksel küratöryal metodolojiye alternatif projelerin oluşumunda önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Örneğin bağımsız bir küratör olan Kerry Campbell (2017), projelerinde kültürel katılım, temsil ve sınıfsal eşitsizlikler arasındaki bağıntıları sorunsallaştırmaktadır. Aynı zamanda Luton merkezli TMT Projects<sup>4</sup> isimli kâr amacı gütmeyen sanat girişiminin kurucusu olan Campbell, bölgedeki kültürel katılımı artırmaya ve disiplinler arası sanat projeleriyle yeni izleyicilere ulaşmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda izleyicileri anlamaya, sanatçıları desteklemeye ve toplumsal dayanışmayı güçlendirmeye yönelik temel prensipler etrafında gerçekleştirdiği sergi projelerinde küresel göç, savaş, ırkçılık, yoksulluk, çalışma hayatı ve yaşamın geneline yayılan güvencesizlik halleri gibi temalara yer vermektedir. Brian O’Doherty’nin (2010) galeri mekânlarının ideolojik yapısına getirdiği eleştirilerin benzer biçimlerini Campbell’ın uygulamalarında görmek mümkündür. O’Doherty (2010), geleneklerin devam ettirildiği diğer kapalı sistemler gibi galeri mekânının da dış etmenlerin dönüştürücü etkisinden uzak olduğunu belirtmektedir (s. 30). Campbell’ın küratöryal metodolojisi etkileşimi, toplumsal belleği ve tarihi üretim sürecine dâhil ederek deneyime açık bir kolektif mekânın inşasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda mekânı politik düzleme oturarak işçi sınıfından izleyicilerin katılımına ve çok disiplinli kamusal formatlara öncelik veren yaklaşımları benimsemektedir. Projelerinde fabrikalar, barlar, gece kulüpleri, boş dükkânlar, ofisler, gençlik merkezleri gibi mekânları kullanarak geleneksel didaktik sergileme pratiklerine alternatif modeller geliştirmektedir (mansionsofthefuture, 2017).

Eleştirel küratörlüğün bir diğer boyutunda ise, Batı merkezli yaklaşımların coğrafyayı ve tarihi sınırlı bir bölge ve zamandan ibaret gören; *Asya, Doğu, Afrika* gibi özcü kategoriler inşa eden tutumlara karşı alternatif küratörlük eğilimleri yer alır. Bu eğilimler, geleneksel sergileme politikalarındaki gizli ya da açık olarak sürdürülen ırkçılığı sömürge karşıtı bir politik çerçeveye yerleştirir. Sergi tasarımlarındaki egzotik, gizemli, tek tipleştirici sunumlarla Batılı olmayan kültürleri ve ürünleri tarihsizleştiren küratöryal metodoloji sorgulanırken sanat tarihinin de yeni baştan yazılmasının imkânı doğmuştur. Documenta’nın ilk Avrupalı olmayan küratörü Nijerya doğumlu Okwui Enwezor (1963-2019), postkolonyalist yaklaşımların sanat dünyasını anlamak için önemli bir bakış açısı sunduğunu ifade eder. Bu görüşünü New York Modern Sanat Müzesi ve Tate Modern’in küratöryal tercihlerinden örneklerle açıklar. Örneğin *ilkel* topluluklar olarak nitelendirilen

<sup>4</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.tmtprojects.com>.

Afrika köylülerinin çıplak bedenleri sömürgeci etnografik bakışlarla izleyicilere sunulmaktadır. Batılı nü imgelerine karşıt konumlandırılan Afrika çıplaklığı ilkel ile modern ya da doğa ile kültür arasında keskin bir ayrımcılığa işaret etmektedir (Enwezor, 2003, ss. 64-66, 82). Bell Hooks (1992, ss. 61-77) da *siyah kadının* kimi zaman *vahşi ve seksi* bir arzu nesnesi gibi sunulmasının sömürgeci görsel kültürün bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Özellikle siyah feminist hareketler, bir yandan beyaz ve erkek olmayanların temsil edilme biçimlerini analiz ederken diğer yandan Batılı beyaz heteroseksüel kadınların deneyimlerinin evrenselleştirilmesini gündeme getirerek ırkçı söylemlerin çok boyutluluğuna dikkat çekmişlerdir.

David C. Driskell'in (1931-2020), 1976'da Los Angeles Sanat Müzesi'nde (Los Angeles County Museum of Art-LACMA) düzenlediği *Siyah Amerikan Sanatının İki Yüzyılı* başlıklı sergide, bilinen en eski siyah Amerikalı sanatçılardan biri olan Joshua Johnson'un (1763-1824) da aralarında bulunduğu 63 Amerikalı siyah sanatçının resim, heykel, çizim, grafik, el sanatları ve dekoratif sanatlar alanındaki 200'den fazla eseri yer almıştır. Sergi küratöryal yaklaşımlar açısından, sanat kurumlarının dekolonizasyonuna ilişkin erken tarihli örnekler arasında yer almaktadır. Sergide sanatçıların sanatsal geçmişleri geniş çaplı toplumsal dönüşümler dikkate alınarak anlatılmıştır. Bu nedenle (bazı) sanatçıların ve/veya ailelerinin köleleştirilme tarihi de sergiye dâhil edilmiştir. Ayrıca serginin tali konumda bırakılan sanatçıların görünür kılınması açısından da oldukça önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir (The David C. Driskell Center, 1976). Bununla birlikte sergi kataloğunda belirtildiği üzere, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaklaşık 200 yıllık süreç içindeki üretimler incelendiğinde erken tarihli yapıtların *siyah deneyimini* yansıtmadığı; eserlerde sanatçıların beyazları, İncil'den sahneleri ve manzara resimlerini ana akım Amerikan sanatının kabul edeceği şekilde ele aldığı görülmektedir (Stead, 1976, s. 9).

Düzenlediği çok sayıdaki sergi ve çeşitli bienaller aracılığıyla Afrika çağdaş sanatının görünürlüğüne katkı sağlayan Bisi Silva (1962-2019), aynı zamanda 2007 yılında açılan Lagos Çağdaş Sanat Merkezinin (CCA) kurucu direktörü olarak yayıncılık, arşiv ve koleksiyon yönetimi konularında da çalışmalarda bulunmuştur. Ayrıca göçebe bir eğitim platformu olan Àsikò Uluslararası Sanat Okulunu kurmuş, yerel düzeyde eleştirel ve kavramsal düşüncüyü teşvik etme umuduyla hem yerel hem de uluslararası ölçekten konuk sanatçılar, akademisyenler ve küratörler arasında bir diyalog zemini oluşturmayı amaçlamıştır. Afrika sanatı olarak algılanan şeyin Batılı ve diaspora perspektiflerinin eklenmesinden oluştuğunu belirten Silva, küratöryal metodolojisini yerelden ve içeriden kurmaya çalışmıştır. Bu nedenle Afrika'nın çeşitli ülkelerine bazen uzun süreli ve bazen de tekrarlanan ziyaretlerde bulunmuştur. Àsikò projesi de kıta genelinde yerel düzeyde etkileşim kurmanın yollarından biri olmuştur (Kinsman, 2017).

Eleştirel küratörlük uygulamaları sadece bireysel girişimler ya da inisiyatif-kolektif-grup adı altında gerçekleştirilen sergilerle sınırlı değildir. Kadın müzeleri, queer müzeler, bazı kültür müzeleri de toplumsal eşitsizlikleri görünür kılmakta etkili kurumsal yapılardır. Bu müzelerin bir kısmı sadece çevrim içi erişime açık olabilmekte ve zaman zaman bazı mekânları kullanarak fiziki sergiler ile yüz yüze söyleşiler düzenlemektedir. Örneğin, 2012'de sanal ortamda açılan İstanbul Kadın Müzesi, fotoğrafçı Semiha Es'in 100. doğum günü vesilesiyle *Semih'a Es - Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu*'nu organize etmiştir (İstanbul Kadın Müzesi, tarihsiz).

Viyana'daki Queer Müzesi (Queer Museum Vienna) ise hareket halinde olan, işbirliği yaptığı kurumların mekânını belirli sürelerle kullanan dolayısıyla ortaklıklara her zaman açık ve kolektif çalışmayı mümkün kılan bir inisiyatiftir. Queer sanatın ve kültürün

araştırılmasına alan açan müze, queer (sanat) tarihine dikkat çekerken çoklu gelecekleri hayal eden ve bunu yaratmanın yollarını tartışmaya açan bir girişimdir. Müzede sergilerin yanı sıra film gösterimleri ve söyleşiler ile ziyaretçilere yönelik eğitim programları düzenlenmektedir (Queer Museum Vienna, tarihsiz).

Geleneksel küratöryal pratiklerin tersine eleştirel küratöryal metodoloji, kesişimselliği dikkate alan bir çerçeveden derinleşmiş toplumsal güç ilişkilerini ve bu ilişkilerin sanat alanına yansımalarını sorunsallaştırmaktadır. Eleştirel küratöryal uygulamalar queer feminizm, sınıf çalışmaları, sömürge karşıtı hareketler gibi toplumsal tahayyülü olan perspektiflerle yakın temas içindedir. Bununla birlikte bu yaklaşımlar toplumsal dönüşümlerden etkilenmekte ve onları etkileyerek sürekli dönüşmektedir.

### Sonuç

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat yapıtlarının form ve içeriğindeki dönüşümler sergileme biçimlerini derinden etkilerken bu alandaki pek çok aktörün rolünü de dönüştürmüştür. Bu aktörlerden bir tanesi de müze müdürü veya küratördür. Önceleri bir kuruma bağlı olarak çalışan küratörler 1960'ların sonlarında bağımsız bir şekilde de çalışmaya başlamıştır. Yeni müzecilik yaklaşımlarının da tartışıldığı bu süreçte küratörlük mesleği, sergi düzenleme gibi geleneksel çalışma prensiplerini aşan bir pratik haline gelmiştir. Sergilerin daha geniş izleyici kitlesine ulaşması, erişilebilir olması, anlaşılabilir olması, deneyime ve duygulara açık olması gibi kriterler önemsenmeye başlamıştır. Tüm bunlarla birlikte queer feminizm, sömürge karşıtı mücadeleler, sınıf hareketleri gibi yapısal eşitsizlikleri temel alan düşünsel iklimden yararlanılmıştır.

İlk örneklerinin Batı'da görüldüğü eleştirel küratöryal çalışmalar, merkez dışında bırakılan grupların söylemlerini sergilere taşımıştır. Bu söylemler geçici sergilerle sınırlı kalmamış sanat kurumlarını da dönüştürmüş ve yeni müze türlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Geleneksel sergileme yöntemleri kullanılsa da Kopenhag'taki İşçi Müzesi (1986) gibi örnekler aşağıdakilerin tarihine odaklanan, işçi sınıfının gündelik yaşamına dair bellek ve arşiv oluşturan kurumlardır.

Toplumsal mücadeleler sergilerin söylemlerini etkilemiş ve küratöryal metodolojide toplumsal güç ilişkilerinin merkeze konumlanması söz konusu olmuştur. Maura Reilly (2018) bu süreçteki güncel eğilimleri *küratöryal aktivizm* olarak tanımlamıştır. Sonuç olarak bu metodolojik kırılma, sanatçı ve mekân seçimleri, sergi/proje temaları, sergileme teknikleri gibi tarafsız görülen *tercihlerin* ideolojik boyutlarını açığa çıkarmıştır. Başka bir ifadeyle, eleştirel küratöryal çalışmalarda güncel sosyo-politik dönüşümlerin izlerini bulmak mümkündür.

### Kaynakça

- American Association of Museums Curators Committee. (2009). *A code of ethics for curators*. <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/curcomethics.pdf>
- Anonim. (2008). *Makul*. Lambdaİstanbul. <http://www.lambdaistanbul.org/s/etkinlik/makul/>
- Anonim. (2009, Şubat 26 2009a). *'Cinsiyet tahrik nesnesi değildir' diyen sergi, Hafriyat Karaköy'de*. Bianet. <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/112797-cinsiyet-tahrik-nesnesi-degildir-diyen-sergi-hafriyat-karakoy-de>
- Anonim. (2009b). *Haksız Tahrik sergisi basın bülteni*. [http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009\\_02.htm](http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_02.htm)
- Antmen, A. (2006). The critic's role in the age of the curator. *AICA Conference: Critical Evaluation Reloaded*: AICA Press. 1-7.
- Brenson, M. (1998). The curator's moment. *Art Journal*, 57 (4), ss. 16- 27.



- Büyüktaş, A. P. (2020). *Nedir bu "queer sanat"*. Argonotlar. <https://argonotlar.com/nedir-bu-queer-sanat/>
- C. Kerry. (2017). *RI talk #2: Kerry Campbell-TMT projects Luton*. Reading International. <https://readinginternational.org/programme/ri-talk-4-kerry-campbell-tmt-projectsluton/>
- Dimitrakaki, A. & N. Shaked. (2021). Feminism, instituting, and the politics of recognition in global capitalism. *On Curating*, 52, ss. 11-20.
- Enwezor, O. (2003). The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition. *Research in African Literatures*, 34 (4), 57-82.
- Erkal, B. (2019). *Geceler de sokaklar da kadınların hakkıdır...* Tarih Dergi. <https://tarihdergi.com/geceler-de-sokaklar-da-kadinlarin-hakkidir/>
- Hooks, B. (1992). *Black look: Race and representation*. South End Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Routledge.
- Hufschmidt, I. (2018). The queer institutional, or how to inspire queer curating. *On Curating*, 37, 29-32.
- Huysen, A. (2006). Bellek yitiminden kaçış: kitle iletişim aracı olarak müze. A. Artun (Ed.). *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce* içinde, ss. 259-296. İletişim Yayınları.
- ICOM. (2017). *ICOM code of ethics for museums*. ICOM. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>
- ICOM. (2022). *A new museum definition*. ICOM. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- İstanbul Kadın Müzesi. (tarihsiz). *Geçici sergiler hakkında*. İstanbul Kadın Müzesi. <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/gecici-sergiler-hakkında>
- Karakuş, F. (2022). *12 Mart 1988: Geçici modern kadın müzesi*. Çatlak Zemin. <https://catlakzemin.com/12-mart-1988-gecici-modern-kadin-muzesi/>
- Karadeniz, C. (2018). *Müze, kültür, toplum: Çağdaş müze ve müzenin toplumsal işlevleri*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Katz, J. & Å. Söll. (2018). Queer exhibitions/Queer curating. *On Curating*, 37, ss. 2-4.
- Kinsman, H. (2017). *An interview with Bisi Silva*. In profile: Bisi Silva. *The independent curator on 25 years in the arts*. Frieze. <https://www.frieze.com/article/profile-bisi-silva>
- Madžoski, V. (2016). *Küratörlük: Koruma ve kapatmanın diyalektiği*. (Çev. M. Haydaroğlu). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mansions of the Future. (2017). *About*. Mansions of the future. <https://mansionsofthefuture.org/about/>
- Murray, D. (1904). *Museums, their history and their use*. James MacLehose & Sons.
- Nochlin, L. (2006). Müzeler ve radikaller: Bir olağanüstü durumlar tarihi. A. Artun (Ed.) *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce* içinde, ss. 11-48 (Çev. R. Akman). İletişim Yayınları.
- Obrist, H. U. (2008). *A brief history of curating*. JRP|Ringier.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi* (Çev. A. Antmen). Sel Yayıncılık.
- Öztürk, Y. (2017). *Türkiye Tarihinde Sergileme Politikaları ve Küratörlük Mesleği: Beral Madra Örneği* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, Y. (2020). Türkiye sanat tarihi içinde ayrıksı bir grup: Hafriyat. *SAV Katkı*, 2020 (9), ss. 13-42.
- Öztürk, Y. (2021). Sergileme politikalarında alternatif yaklaşımlar: Feminist küratöryal pratiklere hâlâ ihtiyaç var mı? *Folklor Edebiyat Dergisi*, 106-Ek, 99-112.
- Queer Museum Vienna. (tarihsiz). *Mission statement*. <https://www.queermuseumvienna.com/en/about-us/>
- Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. Thames & Hudson.
- Stead, R. (1976). Introduction. D. C. Driskell (Ed.) *Two centuries of black American art* içinde, ss. 9-10. LACMA Press.
- Schubert, K. (2004). Küratörün yumurtası. (Çev. R. Smith). İstanbul Sanat Müzesi Vakfı. The David C. Driskell Center. (1976). *Two centuries black American art*. <https://driskellcenter.umd.edu/media/1970s-two-centuries-black-american-art>
- Žerovc, B. (2015). *When attitudes become the norm: The contemporary curator and unstitutional art*. Archive Books.

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Geliş Tarihi:** 27.09.2022  
**Kabul Tarihi:** 29.12. 2022

## Çağdaş Dramaturji ve Sinema İlişisine Karşılaştırmalı Bir Bakış

Cem Çınar<sup>1</sup>

### Öz

Dramaturji, bir analiz ve uygulama alanı olarak tiyatro sanatının tarihsel yürüyüşü içinde ortaya çıkmış, gelişmiş bir disiplindir. Dramaturjinin ayrı bir disiplin olarak adının konması ve ayrışması Lessing'in *Die Hamburgische Dramaturgie* (1769) adlı çalışmasıyla mümkün olmuştur. 19 ve 20. yüzyılda, özellikle Alman tiyatro kuramcılarının çalışmalarıyla gelişen dramaturji, bu dönemde yetkinlik kazanmış ve bir disiplin olarak kabul görmeye başlamıştır. Dramaturjinin sinemayla birlikte anılmaya başlaması ise sessiz sinema döneminin kapanmasıyla mümkün olmuştur. Söz/diyalog, görsel-işitsel sinematografik imgenin temel bileşeni olmuş, böylece dramatik metin tasarımı, yazımı ve uygulaması sinema sanatını belirlemeye başlamıştır. Sinema bu aşamada, dramatik yapı, dramaturjik metin analizi ve uygulaması gibi kavram ve metotları tiyatrodan ödünç alarak kendi alanına uyarlama yoluna girmiştir. Ancak, tiyatro ve sinema sanatlarının ontolojik farklılıkları sebebiyle, tiyatrodaki dramaturji uygulamalarıyla ilgili terim, nosyon, metot ve uygulamaların sinemaya entegre edilmesi bakımından birtakım sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu makale, dramaturjiyi yetkin, ayrı bir disiplin olarak ele alarak, tiyatro ve sinemayla ilişkisine odaklanmıştır. İlgili kavramların etimolojik analizinden kalkarak tarihsel literatüre ve kuramsal yaklaşımlara dayalı betimleyici bir yöntemle, sinema ve tiyatrodaki kuram ve uygulamadaki paralellikleri ve farklılıkları anlamaya çalışmıştır. Böylece, dramaturji nosyonunun ve uygulama alanlarının, tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da daha açık ve belirgin bir anlama kavuşması yönündeki çalışmalara katkı sunmayı amaçlamıştır.

**Anahtar kelimeler:** Dramaturji, Sinema, Film Dramaturjisi, Tiyatro, Dramatik Sanatlar

### A Comparative Look at The Relationship Between Contemporary Dramaturgy and Cinema

#### Abstract

Dramaturgy, as an analysis and practice field, is a discipline that emerges and develops in the historical progression of the art of the theatre. Dramaturgy was named a separate discipline after Lessing wrote *Die Hamburgische Dramaturgie* (1769). Lessing's work is considered a threshold for modern dramaturgy. Dramaturgy developed and gained competence in the 19th and 20th centuries through the studies of German theatre theorists. By the end of the silent cinema era, and with dramaturgy beginning to be associated with cinema, word (dialogue) became the basis of the audio-visual cinematographic image; thus, the design, writing, and dramatic text began to determine the

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-8936-0293, cemcinar@maltepe.edu.tr

art of cinema. At this stage, cinema borrowed concepts and methods such as dramatic structure, dramaturgical practices, and text analysis from theatre and adapted them. However, due to the ontological differences between theatre and cinema, some problems arise in integrating terms, notions, methods, and practices into the cinema. This article focuses on dramaturgy as a competent and separate discipline and its relationship with theatre and cinema. It tries to understand the parallels and differences between theory and practice in cinema and theatre; based on the etymological analysis of the related concepts and a descriptive method based on historical literature and theoretical approaches. Thus, it aims to contribute to studies focusing on the notion and practices of dramaturgy so that dramaturgy gains a clear and distinct meaning in cinema as in theatre.

**Keywords:** Dramaturgy, Cinema, Film Dramaturgy, Theatre, Dramatic Art

Bugün dramaturji ve sinema ilişkisi üzerine düşünmek istediğimizde dramaturjiyi tiyatronun metinle ilişkili bir alt-disiplini olarak tanımlamak yeterli görünmemektedir. Günümüz koşullarında dramaturji sinema alanında varsayılanın aksine teorik, prodüktif ve pratik uygulamaları olan, tiyatro çalışmalarından bağımsızlaşarak sığasını günden güne genişleten bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Dramaturji kuramıyla ilgili çağdaş literatüre bakıldığında bu genişlemenin tiyatro sanatının iç sistematığında yer alan teori ve uygulama alanlarını aşan, farklı sanat disiplinlerine uzanan bir çeşitliliğe denk düştüğü görülmektedir.

Diğer taraftan söz konusu bu disiplinler arası niteliğin yapay, eklettik veya konjonktürel bir durum olup olmadığını denetleyebilmenin ancak dramaturjinin tarihsel köklerine bakmakla mümkün olabilecektir. Zira bu yaklaşımla tarihsel bir soruşturmaya girişildiğinde bir uygulama alanı olarak dramaturjinin dramatik yazın tarihi içinde hep var olageldiği gözlemlenmektedir (Nutku, 2001, ss. 33-36). Dramaturjiyi çağdaş tiyatro kuramı içinde icat edilen bir disiplin olarak değil, tiyatro sanatının tarihsel gelişim sürecinde hep var olan, ancak ihtiyaçlar doğrultusunda gittikçe belirginleşerek ayrışan bir disiplin olarak değerlendirme yaklaşımı çoğunlukla kabul görmektedir. Dolayısıyla çağdaş dramaturji, metin seçiminden analizine uzanan teorik safhalar içeren, sahneye koyma ve oyun yönetimini de kapsayan uygulamaları içermesi bakımından prodüktif yanı olan, kurumsal danışmanlık ve izleyici davranışları analizlerinin yorumlanması gibi pratik uygulamaları barındıran, anlama, yorum ve ifadeye dayalı, her aşamasında entelektüel vasıflar gerektiren bir alan olarak kendini göstermektedir. Tarihsel süreç içinde dramaturji, disiplinler arası olmanın yanında multidisipliner bir uygulama alanı olma niteliği de edinmiştir (Barton, 2015).

Geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren kuramsal dramaturji çalışmaları tiyatroyu üç temel alanda ontolojik bir soruşturmaya konu ederek kökeni Aristotelesçi yapısalcılığa kadar uzanan konvansiyonel anlayışı tartışmaya açmıştır. Bu üç temel tartışma alanını kategorik olarak şu şekilde sıralayabiliriz: Yapı/dramatik yapı, metin/metnin statüsü, uygulama/dramaturjik uygulamaların biçimi ve sınırı. Çağdaş dramaturji, konvansiyonel anlayışı reddetmemekle birlikte, söz konusu tartışmalara cevap niteliğinde üç öneri getirmiştir: Postdramatik yapı, yeni metin, süreç odaklı uygulama. Böylece tiyatro, metin-merkezli dramatik yapıdan uzaklaşarak gösteri ve göstermeye dayalı performatif olanaklarını keşfetmeye başlamıştır (Turner ve Behrndt, 2008, s. 29). Metnin statüsü değişince teatral unsurlar içinde dramaturji daha fazla önem kazanmış, dramaturjik uygulamalar teatral pratiğin tüm safhalarına yayılmış ve süreç odaklı bir uygulama metodu ortaya çıkmıştır.

Endüstriyel koşulları, yapım pratikleri ve ontolojik öznitelikleri sinema ve tiyatronun dramaturjiyle ilişkilene biçimini farklı şekillerde belirlemektedir. Gerry Potter (2015), *Dramaturji ve Film* adlı makalesinde sinemanın dramaturjiyle ilişkisine dair önemli bir belirlemede bulunmuştur:

Dramaturjiyi eğer, sanatçıların işlerini en iyi şekilde yapmalarına yardımcı olmak amacıyla araştırma yapma, örüntü bulma, yapılandırma, sorgulama, reflektif düşünme ve aynı zamanda halkı dramatik sanat eserleri hakkında yaratıcı bir şekilde eğitmeyi de içeren geniş bir faaliyetler alanı olarak tanımlıyorsak, şu halde, film dramaturjisi uzun zamandır vardır ve hala yaygın olarak kullanılmaktadır. (s. 359)

Sinema sanatının dramaturjik uygulamaları zorunlu olarak –bir nevi özünde– içerdiğini söyleyebiliriz. Ancak, tarihsel olarak hep tiyatro sanatının refakatinde düşünülmüş, bu zeminde filizlenmiş ve gelişmiş olan dramaturjinin ontolojik olarak farklı araçlarla işleyen sinema sanatıyla entegrasyonunda bazı uyuşmazlıkların olduğu da görülmektedir.

Sinema ve tiyatro arasındaki farklılıklar inkâr edilemez ancak dramaturjiyi merkeze alan bir yaklaşımla değerlendirecek olursak sentezlere ulaşmak da mümkündür. Çünkü hem tiyatro hem de sinema, dünyayı tinsel olarak kavramaya ve indirgemeye odaklanmış dramaturjik yönelimleri bakımından ortaklaşmaktadır. Film dramaturjisi alanında yazılmış az sayıda çalışmadan biri olan *Modern Film Dramaturgy – An Introduction* kitabının ön sözünü yazan Christine Lang (2019) bu ortak yönelim konusunda şöyle söyler:

Burada çarpıcı olan şey, film incelemelerinde, tam da sinemasal hikâye anlatımı sanatına en yakın disiplin olan tiyatro çalışmalarına yönelik ciddi bir isteksizliğin olduğudur ... Filmin tiyatrodan ayrılması, kameranın bir temsil aracı olarak kendi ilkeleriyle bir ‘organ’ haline gelmesi ve özel bir film estetiğinin gelişmesiyle başlamıştır. Ancak bu, sinemasal anlatı yapılarının teatral dramının geleneksel dramaturjisine dayalı olduğu gerçeğini değiştirmez ... Böylece, pratik ve teorik bir disiplin olarak tiyatro dramaturjisinin, film analizi için örneğin edebi çalışmalardan ödünç alınanlardan daha uygun kavramlara sahip olduğu ortaya çıkıyor. (ss. 7-8)

Yukarıda ifade edilen temel belirlemeler bağlamında bu makalenin amacı çağdaş dramaturjinin yapı, metin ve uygulama nosyonlarını merkeze alarak geliştirdiği yenilikçi önerilerle film dramaturjisi arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır. Bu amaçla ortak bir disiplin olan dramaturjinin görüş noktasından sinemada ve tiyatrodada bu temel kavramlardan ne anlaşıldığı, etimolojik kökenleri, tarihsel süreçte kazandıkları yeni anlam ve işlevler araştırılacaktır. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu makale film dramaturjisi alanına yeni öneriler sunmaktan ziyade çağdaş dramaturji ile sinema teorisi arasında kavramsal ve işlevsel kesişimleri ve karşıtlıkları tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda makale dramaturji, yapı, metin ve uygulama olmak üzere dört ana başlık altında kurgulanmıştır. Bu temel kategoriler altında güncel film teorisinin tartıştığı postmodern sinema, doğaçlama film, esnek senaryo, dramatik yapı, çizgisel olmayan olay örgüsü vb. kavram ve uygulamalar çağdaş dramaturjinin görüş noktasından değerlendirilmiştir.

## **Dramaturji**

### ***Çağdaş Dramaturjinin Tarihsel Arka Planı***

Dramaturji ve dramaturg terimleri somut, pratik uygulama alanlarının yaygınlığından dolayı çok anlamlı diyebileceğimiz bir kavramsal genişliğe sahiptir. Öyle de olsa terminolojik olarak her iki sözcüğün izi antikiteye kadar sürülebilir. Aristoteles’e göre her iki kelimenin kökünde yer alan *drama* doğrudan *eyleme(k)* anlamına gelmektedir. Drama



köküne eklenen *tourg* ve *tourgos* ise *ergo*<sup>2</sup> kökünden türemiş olup *birlikte çalışmak* anlamına gelir (Romanska, 2015, s. 1). *Dramatourgia Greek Lexicon*'da (akt. Luckhurst, 2005, s. 5) bir ismi karşılıyor olmakla birlikte kökü bir fiil olan *dramatourg-eo* kelimesine dayanır. Batı tarihinin antik döneme uzanan İncil dışı<sup>3</sup> en etkili eserlerinden biri olarak kabul edilen Flavius Josephus'un *Yahudilerin Savaşı* adlı eserinde *dramatourg-eo* sözcüğü *dramatik formda metin yazımı* olarak tanımlanmıştır. Bu kelimeye akraba sayılabilecek *dramatopoi-eo* yahut *dramatopoiia* terimleri de *dramatik forma sokma*, *dramatik biçim verme*, *dramatik kompozisyon* anlamlarına gelmektedir. Bu iki fiilden *dramatourg-eo* daha çok dramatik düşünselliğe vurgu yaparken *dramatopoi-eo* dramatik üretme, yapma gibi üretken olana gönderme yapar. İsim olan *dramatopoiou* ise Lukianos'a<sup>4</sup> atfedilen bir eserde "hayal gücüne dayalı olarak drama/oyun yazan ve bunu sahne üstünde gerçekleştiren kişi" (akt. Luckhurst, 2005, s. 5) olarak tanımlanmıştır. Bu sözcüğün güncel *dramaturg* terimine denk düşen bir anlamı vardır.

Batı yazınında *dramatourgia* terimiyle ilk karşılaşılan metinlerden bir diğeri Amaseia (Amasya) doğumlu Yunan coğrafyacı, tarihçi ve filozof olan Strabo'nun *Strabo'nun Coğrafyası* adlı eseridir (akt. Luckhurst, 2005, s. 5). Eserin LOEB<sup>5</sup> versiyonunda *dramatourgia* "bir tragedya eserinde, biçimsel öğelerin organizasyonu, eylemin yapısal kompozisyonunu bütünlüklü bir dramatik forma dönüştürme işi bağlamlarında oyunun/oyun-metninin yapısı" (akt. Luckhurst, 2005, s. 5) olarak çevrilmiştir. Bir Lukianos metni olan *De Saltatione*'de (MS 162-5) ise *tragedya yapma pratiği* olarak ifade edilmiştir (akt. Luckhurst, 2005, s. 6). Bu bağlamda, Lukianos'un *dramatourgiayı* kullanma biçimi ile Strabo'nun kelimeye yüklediği anlam birlikte düşünüldüğünde dramaturji nosyonunun temel iki fonksiyonu ortaya çıkar: Lukianos'ta *dramatourgianın* tragedyaya özgü, dışsal, performansa dayalı aktivite yönü vurgulanırken Strabo'da dramatik faaliyete içkin, yapıya özgü veya biçimle ilgili olarak yorumlayabileceğimiz anlamı öne çıkarılmıştır.

Bir başka referans yine *Yahudilerin Savaşı*'nda geçen şu ifadeye dayanır: "Eurycles, Kral İskender'e yönelik elim ihanet komplosunun *dramaturgudur*" (akt. Luckhurst, 2005, s. 6). LOEB'de buradaki *dramatourgos* kullanımı sahne amiri olarak yorumlanırken, *Greek Lexicon*'da planlayıcı/tasarlayan tercih edilmiştir. Metinde Eurycles'in rolü üzerinden *dramatourgos* sözcüğünün teatral anlamına doğrudan vurgu yapılmamış olsa da bu kullanım sözcüğün etimolojik kökenine dair önemli ipuçları verir. Buna göre Eurycles, hain komplonun planlayıcısı ve komuta eden kişisi olarak tanıtılmaktadır. Bir *dramatourgos* gibi önce kurmaca hikâyesini oluşturmaktadır ve tıpkı bir aktör gibi rolünü icra etmektedir. Ayrıca bir yönetmen gibi, etrafındaki kişileri, kendi icat ettiği bu dünyadaki rollerini kendi istediği doğrultuda oynamaları için manipüle etmektedir (Luckhurst, 2005, s. 6). Dikkat edilecek olursa bu tarz bir anlamlandırma, *tiyatro yapma* ile ilgili pejoratif kullanımların tarihsel köklerini de göstermektedir.<sup>6</sup>

Özetle, dramaturji ve dramaturg sözcüklerinin Yunan dili içinde farklı bağlamlarda dinamik ve esnek bir kullanımının olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, dramaturjinin teorik ve uygulamaya dayalı çağdaş nosyonunun, sözcüğün etimolojisinde var olmuş

<sup>2</sup> Aristoteles *ergo* sözcüğünü daha çok *o halde*, *dolayısıyla* vb. anlamlarında bağlaç olarak kullanmıştır. Sözcük sonrasında Latinceye de geçmiştir. Descartes'ın ünlü sözü *Cogito ergo sum* cümlesindeki kullanım tam olarak sözcüğün antik anlamına vurgu yapar (Romanska, 2015, s. 1).

<sup>3</sup> İncil dışı tabiri ile kutsal metin dışı, seküler yazın vb. anlaşılabilir.

<sup>4</sup> Samsatlı Lukianos: MS 125-180 yılları arasında şimdiki Türkiye, Samsat'ta yaşamış satirist, şair, hiciv yazarı (Vikipedi, 2022).

<sup>5</sup> Loeb Classical Library (LCL): Antik Yunan ve Latin literatürünün önemli metinlerinden oluşturulmuş, metinlerin hem orijinal hem de çevirilerine aynı kitapta yer veren basımları olan, özel bir kütüphane (Vikipedi, 2022).

<sup>6</sup> Tiyatro yapma ediminin bir olumsuzlama olarak tarihçesi üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz.: Barish, 1981.

kullanım çeşitliliğinin hemen hemen tümünü barındırdığı da açıktır. Ancak, dramaturjinin tiyatro sanatından ayrılarak bir disiplin olmasını sağlayan asıl motivasyonu, bu etimolojik çeşitlilikten ziyade, tiyatro sanatında 18. yüzyıl ile başlayan değişim, dönüşüm ve arayış arzusunda aramak gerekir. Bu dönemde tiyatro sanatı üzerine entelektüel çalışmaların merkezi Almanya olmuştur.

Dramaturji sözcüğünün bir disiplinin adı olarak terimsel bir anlama kavuşması Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-81) *Hamburg Dramaturjisi* (Alm. *Die Hamburgische Dramaturgie*)<sup>7</sup> (1769) adlı eseriyle mümkün olmuştur. Bununla birlikte Alman tiyatro entelijansiyasının 18. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın sonuna kadar tiyatro kuramı üzerine yapmış olduğu katkıları bir bütünlük içinde değerlendirmek gerekir. Bu uzun tarihsel süreçte dramaturji ve dramaturgun önem ve değerinin giderek yükseldiğine de tanık oluruz. Lessing'in çağdaş dramaturjiye kazandırdığı belki de en önemli ilke, dramaturjinin -dolayısıyla dramaturgun- görevinin yalnız metinle sınırlı olmadığı/olamayacağı, dramaturgun eleştirel gözünün metinle birlikte sahneye koyma uygulamalarında da aktif bir şekilde çalışması gerektiğidir. Çağdaş dramaturjinin asli mottolarından biri olacak bu ilke metin kadar uygulamanın da dramaturjik analizin merkezinde olması gerektiğini ifade eder (s. 35).

Lessing dramaturjiyi, genel anlamıyla, dramatik sanat alanında oyun kurma ilkelerini oluşturma tekniği ya da estetiği olarak kabul etmiş; tiyatrodaki kurumsal pozisyonundaki fonksiyonu bir kenara, asli sorumluluğunun tiyatro izleyicisinin sanatsal ve entelektüel kapasitesini arttırmak olduğunu düşünmüştür (Akt. Romanska, 2015, s. 2).

Alman entelijansiyası içinde başlayan *tiyatro için yüksek estetik standartlar belirleme misyonu* Avrupa'nın farklı ülkelerinde kabul görerek yayılmıştır. Bu süreçte kurumsal yapısı bakımından yeniden organize edilen ve neredeyse tüm bileşenleriyle yeniden tanımlanan tiyatronun bu düşünsel mirası, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde çok yönlü tiyatro yönetmenleri tarafından sahiplenilmiş ve günümüz çağdaş tiyatrosunun temelleri atılmıştır. Bu bakımdan 20. yüzyıl tiyatrosu *yönetmen ağırlıklı tiyatro* olarak da adlandırılmaktadır (Nutku, 2001, s. 46). Tiyatroda yönetmenin belirleyici olmasıyla birlikte dramaturjinin alanı ve sınırlarıyla dramaturgun görev tanımı ve fonksiyonu üzerine tartışmaların daha somut bir hal aldığı gözlemlenmektedir. Bu tartışmaların odağını oluşturan kişiler olması bakımından, yönetmen unvanıyla öne çıkarak tiyatro sanatını tüm bileşenleriyle yeniden dizayn eden tiyatrocuları bu aşamada hatırlamak gerekir.

Dramaturji bağlamında değerlendirilecek olursa, bu dönemde birçok tiyatro insanının farklı düzey ve ilgilere önemli katkıları olmuştur. Bu isimlerin başında şüphesiz Bertolt Brecht (1898-1956) gelir. Brecht'in dramaturjiye katkılarını anlamak için onun teatral uygulama tercihlerine bakmak gerekir. Bu tercihlerin her biri günümüz tiyatro ve dramaturji anlayışının şekillenmesinde ayrı ayrı etkili olmuştur. Ancak, onun bazı uygulamaları tiyatro sanatını radikal bir şekilde değişime zorlamıştır. Bunlardan ilki, *içerik ilericiyken biçim gerici kalmamalıdır* mottosunu rehber alarak tiyatrodaki *biçim* nosyonu ile ilişkilenen tüm öğeleri yeniden yorumlama girişimidir. Ona göre, "sanatta biçime ve

---

<sup>7</sup> *Hamburg Dramaturjisi* ilk bakışta bir tiyatro günlüğü biçiminde olmakla birlikte elli civarında makale ve Lessing'in tiyatroya dair görüşlerini içeren dört yüz kadar maddenin yer aldığı geniş kapsamlı bir metindir (Nutku, 2001, s. 39). Metni tarihsel olarak özel kılan yanı, tüm bu makale ve belirlemelerde bazı açılardan sanat felsefesi alanına da girerek, tiyatro estetiği zemininde yoğun tartışmalar yapması ve dramaturji alanıyla ilgili devrimci fikirler içermesidir. Bu kavrayış, dramaturjinin felsefi ve kurumsal boyutlarını bir araya getirmektedir (Luckhurst, 2005, s. 45).

biçimin gelişmesine önem vermenin gerekmediğini söylemek saçmalamaktan başka bir şey değildir” (akt., Nutku, 2001, s. 64). İkinci önemli katkısı, kutsal yahut dokunulmaz oyun metni anlayışını esnetmesidir. Brecht dramaturjisinde bu uygulama *tarihselleştirme* kavramıyla tanımlanır. Brecht için oyun metni, tüm zamanlar için hükmü olan bir tarihsel varlık değildir. Daha ziyade, zaman içinde yer almış *tarihsel olay* olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla tarihsel analize, revizyona ve yeniden keşfe açıktır. Tarihselleştirme, belirli bir sosyal sistemi başka bir sosyal sistemin görüş noktasından değerlendirmeyi içerir (Turner ve Behrndt, 2008, s. 48). Üçüncü olarak, Brecht dramaturjisi olay örgüsü ve özdeşleşmeye dayalı Aristotelesçi dramatik yapı konvansiyonunu reddetmiştir (Benjamin, 2002, s. 31). Bu konudaki dramaturjik çalışmaları günümüz postdramatik, metin merkezli olmayan tiyatronun temelini oluşturur. Dördüncü ve son olarak, öncesinde Meyerhold’un da kullandığı *yabancılaştırma efekti* (Alm. *verfremdungseffekt*) yoluyla seyirci ve oyun arasındaki görünmez duvarı kaldırmaya yönelik dramaturjik uygulamalardır. Böylece, Antik Yunandan günümüze kadar uzanan seyircinin konforlu pozisyonu Brecht dramaturjisinin eleştirileriyle zemin kaybetmeye başlamıştır (Brecht, 2011).

Brecht dışında Konstantin Stanislavski (1865-1938), Max Reinhardt (1873-1943), Vsevolod Emiliyevich Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966) gibi isimleri de anmak gerekir. Bu isimler doğrudan veya dolaylı olarak dramaturjinin gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Dönemin tiyatrocuları ortak özellikleri bakımından değerlendirildiğinde toplumsal/politik hassasiyetlerinin yoğun olduğu görülür. Bu durum dönemin tinsel atmosferiyle de ilgilidir. Ancak, genel olarak bu dönemin tiyatrocularının yaşamları ve sanatları içselleştirdikleri ideolojik angajmanlarla kurmaya çabaladıkları söylenebilir. Onlara göre bir panayır eğlencesi olmaktan çok öte olanaklara sahip bir sanat olan tiyatronun gelişmesiyle, toplumun entelektüel irtifasının artması arasında bir kader birliği vardır. Bu niyetle, tiyatroyu ontolojik olarak oluşturan ve şimdiye kadar dokunulmaz kabul edilen tüm bileşenler tartışmaya açılmıştır. Tarihsel ve dramatik olarak oyun metni, sahneleme ve rejî, sahne plastiği, oyuncu ve oyunculuk yöntemleri vb. gibi birçok konuda çok yaratıcı fikirler ortaya atılmış, yöntemler geliştirilmiştir. Dikkat edilecek olursa tüm bu tartışmalar kuşkusuz dramaturjinin alanı dâhilindedir. Tiyatroda toplumsal ve estetik saiklerle düşünselliğin artmasıyla, bir disiplin olarak dramaturjinin belirleyiciliği ve gücü artmış, sınırları belirginleşmiştir (İpşiroğlu, 2013). Dramaturji, tiyatronun kendi mahsulü üzerine düşünmesinin yanı sıra, tiyatronun kendi kendini düşünmesinin bir yolu haline gelmiştir.

### ***Dramaturjide Güncel Durum: Yeni Dramaturji(ler)***

Köklü bir tarihsel geleneğin üzerine konumlanan günümüz dramaturjisi, Trencsényi ve Cochrane’a (akt. Danan, 2014) göre üç temel karakteristiğe sahiptir: post-mimetik, kültürlerarası ve süreç-odaklı (s. xii).

Post-mimetik yaklaşım, baskın dramatik model olarak kabul edilen mimetik temsilin ve temsile dayalı tiyatro kültürünün zemin kaybettiği savından hareket etmektedir. Ancak bu yaklaşıma göre geleneksel dramatik temsil tümüyle yitirilmiş yahut reddedilmiş değildir. Bununla beraber yeni dramaturji nosyonunun tutumunu, geleneksel olanla arasında bir *mesafe koyma, eleştirel bir duruş inşa etme* olarak anlamak daha uygundur. Bu çoğulcu atmosfer içinde artık merkezi ve tekil bir dramaturji anlayışı bir kenara bırakılarak, yeni dramaturji arayışının da ötesinde, yeni dramaturjiler talep edilir olmuştur.

Kültürlerarası yaklaşım ise uzunca bir zamandır katıksız ve monolitik bir kültürde yaşamıyor oluşumuzun zorunlu bir sonucudur. Modern dünyada tüm kültürler için geçerli olan kaçınılmaz durum, kendinden farklı kültürler ve değer sistemleriyle çevrili olarak yaşama zorunluluğudur. Merkezinde anlama, yorum ve temsil olan tiyatro, sinema gibi

dramatik sanatların, bu kültürel anlam ve değer bariyerlerini aşmak için işe yarar bir hermeneutik aksiyon geliştirmesi gerekmektedir (Kaynar, 2015, s. 393). Yeni dramaturji nosyonu bu gerçekliğin farkında olarak, sadece metin anlama ve yorumuna dayalı geleneksel hermeneutik eylemin alanını genişletmeyi önermektedir (Trencsényi ve Cochrane, 2014, s. xii). Dolayısıyla yeni dramaturji, farklı kültürleri ve değer sistemlerini anlamak ve yorumlamak için bir müzakere alanı olabilir.

Üçüncü ve son olarak, süreç-odaklı dramaturji dramatik prodüksiyonu biçimlendiren etik, estetik, ekoloji gibi kategorik değerlendirme ve düşünme formlarını, sürecin etiği, estetiği veya ekolojisi olacak şekilde yeniden yorumlayarak her prodüksiyon için ayrı ayrı işleyecek, çoğulcu bir anlayışı yürürlüğe koyar. Yeni dramaturji nosyonunu ilk dile getirenlerden biri olan Marianne Van Kerkhoven, bir oyunun anlamı, niyeti, biçimi ve özünün oyunun çalışma sürecinde ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Buna göre dramaturji, sadece bir oyunun dünyasının anlam yapısını ortaya çıkarmanın aracı değildir. Bu fonksiyonunun ötesinde dramaturji, sanatçının görüş noktasından kendisi için kaotik sayılabilecek gerçeklikten topladığı öğeleri bir arayış pratiğiyle geçici veya olası düzenlemeler şeklinde ortaya koyar. Bu yeni dünya resminde nedensellik ve doğrusallık değerini yitirir. Psikolojik olarak izah edilebilen karakterler ve olay örgüsü risk altındadır. Sanatsal yapı unsurları arasında bir hiyerarşiden artık söz edilemez. Kerkhoven, *postmodern* olarak nitelendirdiği bu yeni tiyatro-yapım prosedürünü estetik kategoriler, sosyal ilişkiler ve performansın felsefi işlevleriyle şekillenen bir alanda kavramsal olarak ortaya çıkan ve uygulanan bir pratik olarak yorumlamaktadır (Trencsényi ve Cochrane, 2014, ss. xii-xiii).

Yeni dramaturji anlayışı içinde dramaturgun pozisyonu üçüncü göz yahut eleştirmen olmaktan öteye taşınmıştır. Yeni dramaturg, bir kolaylaştırıcı ve küratör olarak iç içe geçmiş farklı kültürler ve değer sistemleri arasında müzakereyi yürüten birincil özne olma sorumluluğu taşımaktadır (Trencsényi ve Cochrane, 2014, s. xiii).

## **Dramatik yapı**

### ***Konvansiyonel Dramatik Yapı ve Sinema***

Bugünden geriye doğru bakıldığında Aristoteles'in *Poetika*'daki yaklaşımının esasen yapısalcı bir tavır olduğu söylenebilir.<sup>8</sup> Aristoteles, Yunan tragedyelerinin tekil örneklerini gözeterek, tüm tragedya yazımında işleyen yapısal unsurları ortaya çıkarmaya çalışır. *Eylem yoluyla taklit* olarak tanımladığı *dramayı* belli bir işleyişi olan ve parçalardan oluşan, kurallı, anlamlı bütün olarak görür. Bu bütünü çözümleyebilmek için kavramlar türetir, kullanımda olan kavramları felsefi olarak içeriklendirir ve kategorik ayrımlar yapar (Aristoteles, 2004, s. 23). Aristoteles'e göre (2004) tragedyanın altı unsurundan<sup>9</sup> en önemlisi olayların birbirleriyle uygun bir şekilde bağlanması, yani *olay örgüsüdür*. Çünkü Aristoteles'e göre (2004) tragedya "kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır;

<sup>8</sup> Yapı, kendini oluşturan parçaların anlamlı bir kontekst veya düzenli bir bütün oluşturacak şekilde bir arada oluşudur. Yapısalcılık, anlamlı bir bütün veya düzenli bir işleyiş arz eden yapıların tekil örneklerinden yola çıkarak, örneklerin tümünde işleyen temel yasallıkları ve ilkeleri ortaya çıkarma girişimidir. Yücel (2005) önde gelen yapısalcı düşünürleri referans alarak, yapısalcılığın bir betimleme tarzı, öğretisi, felsefe yahut bir açıklama olmayıp bilimsel işleyişi olan bir *açıklama yöntemi* olduğunu dile getirir. Bu doğrultuda Yücel (2005) şu belirlemede bulunur: "Bundan ötürü, araştırmacının düzensiz, karmaşık bir olaylar yığını altında ezilmemek, önemliyi önemsizden, belirginini belirsizden ayırbilmek için yapısalcı olması kesin bir zorunluktur" (s. 175-176). Yapısalcılık bir açıklama yöntemi olarak bir zorunluluk taşıyor olabilir; fakat anlamlı bir bütün veya düzenli işleyiş ve oluş arz eden olgular için *yapı* hep karşılaştığımız bir fenomen olmaktadır.

<sup>9</sup> Tragedyanın altı unsuru: taklit araçları: dil, müzik; taklit tarzı: dekorasyon; taklit nesnelere: olay örgüsü, karakter, düşünceler (Aristoteles, 2004, s. 23).



hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil(dir)” (ss. 23-24). Aristoteles’in olay örgüsü nosyonunu açıklama şekli dramatik yapı kavrayışımızın klasik veçhesini oluşturmuştur. Dramatik sanatlarda, özellikle biçimle ilişkilendirilen unsurların Aristotelesçi yapı fikri eşliğinde değerlendirilmesi yaygınlaşmış ve güçlü bir konvansiyon haline gelmiştir. 18. yüzyıl son çeyreğinden itibaren dramaturji alanında yaşanan gelişmeler tiyatrodan Aristotelesçi konvansiyonun etki alanını daraltmış olsa da sinemanın yedinci sanat olarak ortaya çıkması, sesin-sözün sinemaya dâhil olması ve klasik dramatik yapı fikrinin güçlü bir şekilde benimsenmesiyle, Aristotelesçi konvansiyon sinemada zemin kazanmıştır. Sinema sanatında Aristotelesçi anlatı formunu esas alan konvansiyon, gücünü ve etkisini günümüzde de korumaktadır (Potter, 2015, s. 360). Ana akım sinema endüstrisinde bu dramatik yapı tercihi ve müdahalelerin biçimine baktığımızda, uygulamaların çoğunlukla klasik dramatik yapı konvansiyonuna uygunluğunun denetlenmesi şeklinde gerçekleştiği gözlemlenir.

Aristotelesçi dramatik yapı anlayışını dayanak alarak varyasyonel şemalar türetme çalışmalarının erken örneklerinden biri olarak Gustav Freytag (1816-1895) gösterilebilir. Freytag, *Freytag piramidi* de denilen şemasıyla (Karabulut, 2015) dramatik yazında olayların ilerleyişi ve birbirlerine bağlanışında işleyen ilkeleri formüle etmeyi dener.<sup>10</sup> Freytag’ın dramatik yapıya analitik yaklaşım biçimi sinemada senaryo teorisyenleri tarafından sahiplenilmiştir. Freytag’ın sinema teorisine etkisi tiyatroya olduğundan daha yüksektir.

Potter (2015), sinemada dramatik yapı nosyonunun Aristotelesçi konvansiyona angaje olmasının sebeplerinden biri olarak alanda etkin olan senaryo teorisyenlerini gösterir. Syd Field, Robert McKee, John Truby, Michael Hague, Chris Vogler, Linda Seger, Ken Chubb, Amnon Buchbinder, Tom Shoebridge, Scot Morison gibi alanda hatırı sayılır tanınırlığı ve etkisi olan isimler senaryo danışmanlığı yapmakta, akademide dersler vermekte, senaryo yazımıyla ilgili kılavuz metinler ve kitaplar yazmaktadırlar. Yaptıkları işi her ne kadar *dramaturji* olarak adlandırmaları da bu film dramaturgları, sinematografik hikâye anlatıcılığı konusunda katı bir dramatik yapı fikrini benimsemişlerdir. Örneğin Syd Field – Freytag ile benzer şekilde– senaryoyu yapısal olarak kategorize ederken üç-eylem-kuralı metodunu kullanır. Bu metodu tiyatrodan ödünç aldığı söyler (s. 360). Esasen bu metodun kökeninde yine Aristotelesçi dramatik yapı öğretisi vardır.

Ana akım sinemanın klasik dramatik yapı fikrini bu denli güçlü bir şekilde sahiplenmesinin sebeplerini tek bir yaklaşımla anlamaya çalışmak elbette mümkün değildir. Bu olgu, antropolojiden sosyal psikolojiye ve iktisada kadar uzanan bir dağarcıkta farklı okuma ve değerlendirmeler eşliğinde soruşturulmalıdır. Örneğin, Aristoteles *katharsisi* tanımlarken “tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristoteles, 2004, s. 22) diyerek tragedya –dolayısıyla tiyatroya– ahlaki bir sorumluluk yüklemekle kalmayıp aynı zamanda sanat izleyicisine de hazza dayalı konforlu bir alan tahsis etmiştir. Endüstriyel büyüklüğü sanatsal olanaklarını

<sup>10</sup> Freytag piramidi dramatik yapıyı üç ana bölüme ayırmaktadır: *Giriş* bölümü kışkırtıcı etkinin ortaya çıktığı bölümdür. Eylemin en üst seviyeye çıktığı bölüm *doruk*, dramatik eylemlerle ilgili çözümleri gördüğümüz bölüm de *sonuç* olarak tanımlanır. Freytag’ın dramatik yapı yaklaşımını özgün kılan, bu bölümlerin birbirine bağlanışında ortaya çıkan dramatik unsurları da kategorize etmiş olmasıdır. Freytag, giriş, doruk ve sonuç bölümleri arasındaki dramatik eylem akışını *yükselen eylem* ve *düşen eylem* olarak adlandırmıştır. Ayrıca dramatik yapının dinamik yürüyüşünün, *kriz anları* olarak kavramlaştırdığı dramatik eylemlerle sağlandığını ifade etmiştir. Freytag, giriş bölümünün başında ortaya çıkarak yükselen eylemi yapılandırılan kriz anını *kışkırtıcı etki* olarak adlandırır. *Trajik etki*, doruk bölümünü takip eden ve düşen eylemi başlatan kriz anıdır. Son olarak, *belirsizlik etkisi* izleyiciyi sonuca hazırlayan dramatik eylemler olarak tarif edilmektedir. Böylece Freytag piramidi beş bölüm ve üç kriz anından oluşan bir dramatik yapı şeması olarak karşımıza çıkmaktadır (Karabulut, 2015).

denetim altında tutacak ölçüde güçlü olan ana akım sinema için müşteri-izleyiciyi konforlu alanından çıkarmak, izleyici ile sanat yapıcı arasındaki kadim mutabakatı riske atmak olacaktır. Bu risk endüstriyel sinema için taşıması güç bir yükür. Ancak bu durum, sanatsal sığılaşma, özgünlük arayışının yitimi, belirli yapısal şablonlara sıkışmış tür sinemaları gibi birtakım olumsuz sayılabilecek sonuçlar da ortaya çıkarabilmektedir.

Sinemada klasik dramatik yapıyı temel alan açıklamaların dışında farklı yaklaşımlar da olmuştur. Chris Vogler ve John Truby, dramatik metnin bir diğere başat unsuru olan *karakter* üzerinden dramatik ilerleyişi anlamayı denerler. Her iki film dramaturgu da kültürel antropoloji çalışmalarıyla ünlü Joseph Campbell'ın (2013) mitler üzerine geliştirdiği fikirlerden oldukça etkilenmişlerdir. Truby, Field'ın üçlü-eylem-kuralı yaklaşımını mekanik bulduğunu ifade ederek karakterin eylemlerin ahlaki boyutlarını merkeze alan yirmi iki adımlı *organik yapı* fikrini ortaya atar (Potter, 2015, s. 361). Mitlerdeki prototipik karakterlerin yolculuk yahut arayış sürecinin yapısal bir desen oluşturduğu fikrinden hareket eden bu yaklaşımın klasik dramatik yapı fikriyle çelişmediği, daha çok onu ilerlettiği ve tamamladığı söylenebilir.

Ana akım sinemada klasik dramatik yapı konusunda fikir üreten güncel senaryo eğitimcileri ve kuramcılarını normatif, kuralcı ve formüllere dayalı bir dramaturjik yaklaşımı benimsemişlerdir. Ana akım sinema dışında da klasik dramatik yapının işlediği başarılı film örneklerinde konvansiyonel yapısal desenler görülmektedir. Ancak bu filmlerde normatif tavrını aşan, derinlikli bir metin dramaturjisinin işletildiği de açıktır. Ashgar Farhadi'nin (2016) *Satıcı* ve (2021) *Kahraman* filmleri buna ilişkin önemli, güncel örneklerdir. *Satıcı* Arthur Miller'ın (2002) ünlü oyunu *Bir Satıcının Ölümü*'nün serbest uyarlamasıdır. *Kahraman* ise klasik dramatik metnin en önemli unsurlarından biri olan *trajik kahramanın* dolaylı bir anlatımla soruşturulduğu bir filmidir. Bir başka güncel örnek olarak olarak Yorgos Lanthimos'un (2017) *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi gösterilebilir. Lanthimos bir röportajında film ile ilgili şu ifadeleri kullanıyor:

Senaryo yazmaya ve öykü üzerine düşünmeye başladığımızda, Euripides'in Iphigenia Aulis'te tragedyasıyla olan paralelliği fark ettik ve Batı kültürü içinde böylesine köklenmiş bir şeyle diyaloga geçmenin ilginç olacağını düşündüm. Hayatta devasa dilemmalarla karşı karşıya kalan insanlar vardır ve kurban/feda etme kavramını çok sayıda soru doğurur. (akt. Birler ve Türk, 2022, s. 177)

Derinlikli bir metin dramaturjisinin işletildiği bu filmlerde metinler arası göndergeler çağdaş dramatik metin örneklerinden tragedyalara kadar uzanan bağlamlar yaratır. Bu bağlamlar biçim ve içeriği kapsayan katmanlı bir eser dünyası ortaya çıkarmaktadır. Böylesine eserler ortaya koymak için formüllere dayalı, normatif bir dramatik yapı yaklaşımını tek başına yeterli olmayacaktır. Burada ihtiyaç duyulan, tiyatrunun uygulayageldiği çok yönlü dramaturji çalışmasıdır. Çünkü tiyatrodaki uygulanan dramaturji, eleştirel ve bir ölçüde spekülative, insan bilimleriyle irtibatlı bir entelektüel perspektife sahip, dramatik metin nosyonunu antikiteden çağdaş örneklerle kadar geniş bir tarihsel yelpazede kavrayan ve tüm bu yaklaşımı metin tasarımıyla oyuncu yönetimine kadar her uygulama aşamasında somutlayabilen çok yönlü bir yaklaşımdır.

### ***Sinemada Postdramatik Arayışlar: Postmodern Sinema***

Sinemada klasik dramatik yapı dışında kalan arayışlar literatürde *postmodern sinema* başlığı altında değerlendirilmektedir. Konuyla ilgili akademik çalışmalar ise çoğunlukla *film çalışmaları* başlığı altında yapılmaktadır. Film çalışmaları alanı neredeyse tüm insan bilimlerini içine alan disiplinler arası bir ortamdır. Sinema sanatı ve örnekleri genellikle felsefi/sosyolojik bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmalarda esasen dünyayı felsefi ve sosyolojik olarak anlama çabasının daha temel bir motivasyon olarak öne çıkmaktadır.

Bu durumun sinema teorisi için birtakım dezavantajlar yaratıp yaratmadığına geniş ölçekte bakmak gerekir. Tiyatroda da film çalışmalarına benzer işlevde *tiyatro çalışmaları* alanı olmakla birlikte, tiyatro sanatının kendi kendini anlama çabasına dönük çalışmalar daha özelleşmiş bir alan olan dramaturji disiplini altında yapılmaktadır. Sinemada dramaturji etkin bir disiplin olarak kabul görmediğinden, ana akım sinema dışında kalan, konvansiyonel olmayan avangart eğilimler ve uygulamalar *film çalışmaları* disipliniyle tüm insan bilimlerine açık şekilde tartışılmak durumunda kalmaktadır (Lang, 2019, s. 7). Bu eğilim insan bilimleri için oldukça avantajlı olmakla birlikte, sinemanın salt bir sanat olarak kavranması konusunda dağınıklık yaratmaktadır ve bu durum en çok postmodern sinema tartışmalarında karikatürize olmaktadır. Çünkü postmodernizm salt sanata dair bir açıklama olmaktan öte toplumsal ve etik veçheleri olan, bazen bir teori bazen de bir olgu olarak ele alınan, kimilerince tarihsel bir süreç yahut bir sürecin (modernizm) devamı olarak görülen, çok yüzlü ve bir ölçüde müphem bir belirlemedir (Hayward, 2000, ss. 274-278). Bu muğlaklığı postmodern *tavrın* yahut *durumun* özünden kaynaklanan kaçınılmaz bir durum olarak da değerlendirebiliriz.

Postmodern sinema kategorisi altında değerlendirilen filmlerin yapısal öznitelikleri tüm postmodern sanatı anlamak için kullanılan bazı kavramlar eşliğinde yapılmaktadır. Bu kavramlardan öne çıkanları metinlerarasılık, pastiş, parodi, kolaj ve montaj olarak sıralanabilir. *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) bu uygulamaların hemen hemen hepsini barındırması bakımından önemli bir örnektir. *Pulp Fiction*'da kullanılan dekorlarda Edward Hopper'ın resimlerine gönderme yapılır. Ayrıca Tarantino, Jean Luc Godard'ın filmsel metinlerine gönderme yaptığını kabul eder (Hayward, 2000, s. 364). Kutsal metinlerden ve başka filmsel metinlerden alıntılar parodi ve pastiş yoluyla bir metinler arasılık unsuru olarak kullanılır. Klasik dramatik akış tümüyle bozulmuş, kendi içinde tutarlı bir anlam dünyası oluşturacak şekilde yeniden kolajlanmıştır. Sinematografinin zaten asli unsuru olmakla birlikte montaj, kolajın hizmetine verilmiştir. Klasik anlatıda olduğunun aksine tek bir hikâye, tek bir kahraman ve çizgisel bir akış yoktur. Protagonist pergelin sabit ayağı olmaktan çıkmıştır. Kübist bir resim gibi, izleyicinin hikâyenin etrafında gezindiği, merkezi olmayan üç boyutlu bir yapı vardır.

David Lynch'in birçok filmi postmodern olarak nitelenen örneklerler içinde mekanik yapı-bozum uygulamalarını aşan, çok daha katmanlı anlatım biçimleri sunmaktadır. *Inland Empire* (Lynch, 2006) ve *Mulholland Çıkması* (Lynch, 2001) filmlerinde dramatik yapı için en önemli öge olarak gösterilen neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsü yoktur. Sinematografik imge –yahut kurmaca görüntü– hâkim güç olarak tüm diğer unsurların üstünde yer alır. Sinematografik imgeler bir hikâye anlatma amacıyla tasarlanmadığından, çizgisel bir dizilimden ziyade üst üste yığılmış haldedir. Sinematografik imgeler yığını olarak alımlanmaları bu filmlerin çok katmanlı bir anlam dünyası barındırdığı izlenimi uyandırmaktadır. Ancak, filmlerin bu çok katmanlı anlam dünyası salt kendi varlıklarıyla sahip oldukları tutarlı ve bütünlüklü eser dünyası değildir: İzleyicinin alımlamasıyla birlikte oluşan çağrışıma ve hafızaya dayalı fenomenolojik bir dünyadır. Tarantino'nun *mekanik* olarak bozduğu yapı Lynch'te *spekülatif* olarak bozulur. Bu ikisiyse birbirinden çok farklıdır.

David Lynch sinemasındaki gibi avangart yönelimler bazen kalıplara uymayan yeni öneriler barındırmaktadır. Sinema teorisi tüm yeni yaklaşımları *postmodern sinema* başlığının altına yerleştirmeye devam etmektedir. Tiyatro teorisi ise Lessing'den itibaren tüm yenilikçi denemeleri, yeni kavramlar ve kategoriler türeterek dramaturji disiplini altında tartışmaktadır.

## Metin

Çağdaş dramaturjinin terminolojisiyle değerlendirilecek olursa *metin* kavramının yaygın ve müphem bir kavrayışının olduğu görülmektedir. Bunun gerekçesi olarak metnin statüsü konusunda tiyatro teorisi ve uygulamalarında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan radikal dönüşümü gösterebiliriz. Joseph Danan'a göre (2014) bu dönüşüm en az 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan tiyatrodaki yönetmenlerin yükselişi olgusu kadar devrimseldir (s. 3); dahası, 20. yüzyıl tiyatro estetiği üzerine çalışan çok sayıda teorisyenin<sup>11</sup> de ifade ettiği üzere, esasen metnin statüsündeki kırılma tüm bu radikal dönüşümün temel belirleyeni olarak düşünülmelidir.

Yeni dramaturjide tasarım süreci metni aşan her türden olgu, kavram, imge, yaklaşım, vb. ile işleyebilmektedir. Dolayısıyla tiyatro ve sinemada metin olgusunu ele alırken konvansiyonel olarak nitelenen *dramatik metin* tanımlamasıyla, konvansiyon dışı uygulamaları ifade eden *postdramatik metin* tanımlamasını ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Bu perspektiften sinemada temel tasarım metni olan senaryo ile oyun metni arasındaki benzerlik ve farklılıklar daha açık bir şekilde görülebilecektir.

## Dramatik Metin ve Postdramatik Metin

Arıcı (2020), Aristoteles'e göre *anlatı (diegesis)* ve *eylem (mimesis)*<sup>12</sup> olmak üzere iki farklı taklit türü olduğunu söyler. Destanlardaki konuşma bölümlerinde olduğu gibi yazarın *bir başkası haline gelerek anlatmasına veya değişmeden aynı kalmasına* dayanan taklit *anlatı* olarak tanımlanırken, eylem yoluyla taklit *drama* anlamına gelmektedir. Bu temel kategorik belirleme, Aristotelesçi perspektiften *dramatik edebiyat* türünün tanımını vermektedir (ss. 25-26). Aslında *dramatik metin* derken kastedilen tam olarak bu yaklaşımın tanımladığı mimetik metin şablonudur. Dolayısıyla *dramatik metin* demek büyük ölçüde *konvansiyonel metin* demektir. Esasen postdramatik anlayış, buradaki tanımla dramatik metnin reddiyle kendini tanımlamaktadır.

Postdramatik kavramı Türkçede genellikle *metin-sonrası* olarak ya da *metin-ötesi*, *metin-aşırı* gibi ifadelerle karşılır. Kavramdaki *dramatik* vurgusundan da anlaşılacağı gibi burada *dramatik metin* kastedilmektedir. Oysaki Türkçedeki karşılıklar bu vurguyu içermez. Dolayısıyla *postdramatik* kavramını *dramatik-metin-sonrası* şeklinde anlamak daha doğru bir yaklaşım olabilir. Günümüz tiyatrosunda hatırı sayılır bir yaygınlık ve itibar kazanmış olan, ilk kez Hans-Thies Lehmann (2006) tarafından *postdramatik* olarak adlandırılmış tiyatro yapma biçimleri, klasik anlayışın sınırlarını aşmaktadır.

Postdramatik tiyatronun tartışmaya açtığı temel konulardan biri de genel olarak dramatik metnin özel olarak oyun metninin neliği ve statüsüyle ilgilidir. Buna göre, dramatik olmayan her türden metin, tasarım sürecine yön verebilir: düzyazı, şiirler, felsefi veya bilimsel makaleler, gazete yazıları, tarihsel dokümanlar hatta posta kartları vs. (Danan, 2014, s. 3). Oyun metni diğer tüm teatral öğelerin kendinden çıktığı bir *arkhe* değildir artık. Dolayısıyla oyun metnine atfedilen kutsallık ortadan kalkmıştır. Oyun yazarının yazdığı ve yönetmenin sahneye koyduğu, son tahlilde hep iki aşamalı bir pratik olarak tarif edilen tiyatro sanatı için bu sınırların da zorunluluk taşımadığı ortaya çıkmıştır. Danan'a göre (2014) şimdiye kadar *oyun inşa sanatı* olarak tanımlanan dramaturji de artık, *gösteri*

<sup>11</sup>Örneğin Elinor Fuchs, Hans-Thies Lehmann, Herbert Blau, Bonnie Marranca, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis tiyatrodaki metnin statüsündeki dönüşüme dikkat çeken teorisyenlerden yalnızca birkaçıdır.

<sup>12</sup> *Mimesis* ve *diegesis*: İlk olarak Platon'un *Ion* ve *Devlet* kitaplarında kullanılan, ancak esasen Aristoteles'in *Poetika*'sında tüm sanatların kategorizasyonunda kullanılmış temel kavramlardır. Aristoteles sanatsal ifadeyi iki ana başlık altında tarif eder. *Mimesis* eylemlerin ve olayların doğrudan anlatımını, *diegesis* sözlü temsile dayalı dolaylı anlatıdır. Tiyatro sahne üzerinde gerçekleşmesi ve göstermeye dayanması bakımından ağırlıklı olarak *mimetik*, sözlü temsili içermesi bakımından *diegetik* nitelikte bir sanattır (Akım, 2022, s. 16-24).



*inşa sanatına* dönüşmüştür. Postdramatik yaklaşım konvansiyonel oyun metni nosyonu ile birlikte, bu nosyonun sacayaklarını oluşturan, temsil, mevcudiyet, deneyim, reproduksiyon vb. gibi kavramları da tartışmaya açarak post-mimetik yaklaşımın önünü açmıştır. Postdramatik tiyatro uygulamalarında metnin tasarım süreciyle oyunun/gösterinin tasarım süreci iç içe geçebildiğinden, metin tasarımı, yapısal inşa ve uygulama aşamalarının içinde dağılmakta ve süreç asli unsur olarak öne çıkmaktadır. Ortaya çıkan teatral gösteriyi postdramatik kılan ise, bu süreçten bağımsız olarak, eserin konvansiyonel dramatik yapılara uymaması olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla, metin tasarımıyla prodüksiyonun/sahneye koyma sürecinin iç içe yürütülmesinin, ortaya çıkacak teatral eserin postdramatik olması için tek başına yeterli olmadığını da belirtmek gerekir. Bu yaklaşımın önde gelen isimlerinden Romeo Castellucci, Robert Lepage, François Tanguy, Angelica Liddell, Rodrigo Garcia, Robert Wilson, Tadeusz Kantor gibi tiyatrocular için metin –ki bu metin çoğunlukla dramatik olmayan nitelikte tercih ediliyor– teatral bütünü oluşturan diğer tüm öğelerle hiyerarşik olarak eşit düzeyde kabul edilir (ss. 6-12).

Sinemada postdramatik yapının postmodern sinema kategorisi altında uygulanageldiği iddiasının ardından postdramatik metin konusunda sinemanın pozisyonunun ne olacağı sorusu gelmektedir. Ancak bu soruyu cevaplamadan önce postdramatik metin tasarımı sürecinin uygulama/sahneye koyma süreciyle –yani sinema terminolojisiyle prodüksiyon süreciyle– bütünlük bir pratiğinin olduğunu unutmamak gerekir. Bu minvalde soruyu şu şekilde detaylandırmak gerekiyor: Sinemada senaryo yazımının prodüksiyon süreciyle beraber yürütüldüğü örnekler var mıdır? Az sayıda da olsa sinemada bu tarz uygulamaları görmek mümkün. Ancak, bu uygulamalarda metin tasarımı artık prodüksiyonun bir parçası haline geldiğinden senaryo çalışması prodüksiyonla birleşmiştir. Prodüksiyon süreci yazılmış, bitmiş bir senaryo metninin tahakkümü altında değildir artık. Dolayısıyla bu konuyu *metin* üst başlığı altında değil, *uygulama* üst başlığı altında tartışılacaktır. Bu bölümde ise konvansiyonel senaryo ve oyun metni ile dramaturji ilişkisine odaklanılacaktır.

### **Senaryo ve Oyun Metni**

Sinema sanatının ilk dönemi *sessiz sinema* olarak adlandırılır. Esasen bu dönemi *sözsüz sinema* olarak tanımlamak da mümkündür. Çünkü ilk döneminde sinema daha çok plastik ve mimetik nitelikleri baskın bir sanatken, sözün, diyalogun yani esasen *logosun*<sup>13</sup> sinemaya girmesiyle birlikte adeta metamorfoz geçirmiştir. Bu süreçte sinema sanatı *mimetik* niteliklerine ek olarak *diegetik* vasıflar da kazanmıştır. Böylece sinemada temel tasarım metni olarak kabul edilen senaryoda mimetik tarif-betimleme olarak tanımlanan *didaskali* yazımının önemi nispeten ikinci plana itilirken diyalog/söz senaryo metninin asli unsuru haline gelmiştir. Böylece, geçtiğimiz yüzyıldan günümüze metnin fonksiyonu ve statüsüyle ilgili tiyatrodaki radikal değişimler yaşanırken, sinemada Aristotelesçi dramatik metin anlayışı güçlü bir şekilde yerleşmiştir. Bu şemaya göre, özellikle ana akım sinemada, senaryo her durumda prodüksiyonu önceler. Uygulama metnin tahakkümü altındadır. Ana akım sinemada bu anlayışın yerleşmesinin temel sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

- Sinema medyumunun, yani kaydedilmiş hareketli görüntünün, ontolojik öznelikleri
- Film yapım sürecinin teknik uzmanlık alanlarıyla parçalanmış, sentetik ve eklektik bir doğasının olması
- Sinemanın hikâye-anlatıcılığına –tiyatroya nazaran- daha uygun bir sanat olması

<sup>13</sup> Heidegger, Aristoteles ve Platon'da *logos* mefhumunun çok anlamlı olduğunu, hep, akıl, yargı, kavram, tanım vb. olarak çevrildiğini, oysa her iki filozofta da *logosun* asıl temel anlamının *söz* olduğunu iddia eder (Heidegger, 2011, s. 33).

Bu sebepler sinemayla tiyatro arasındaki bazı farklılıkları belirlerken, diğer taraftan ortak bir disiplin olan dramaturjiyle iş birliğini de dizayn etmektedir. Sinema uygulayıcıları için dramaturji daha çok metin ile ilişkilendirildiğinden, dramaturjinin sinemaya aktif olarak katıldığı süreç genellikle senaryo yazım süreci olmaktadır. Senaryolar bazen bir tek senarist bazen de senaryo grupları tarafından yazılır. Kişisel sanatsal hassasiyetlere sahip *author* yönetmenler ise filmlerinin senaryolarını çoğunlukla kendileri yazar yahut senaryo grubuna dâhil olurlar. Senarist çoğu zaman kendi kendisinin dramaturgu olarak yazar. Ancak, özellikle bütçe, hedef kitle, izlenme sayısı gibi ticari kaygılarla, bazen de sanatsal hassasiyetlerle, *profesyoneller* senaryoların biçim ve içeriğine müdahale edebilmektedir (Başol, 2010). Bu tip durumlarda senaryoların ikinci bir dramaturjik kontrolden geçirilmesi uygulanabilmektedir. Senaryo danışmanlığı, senaryo doktorluğu, senaryo geliştiriciliği gibi farklı isimler alan ve sektörde önemli bir pozisyonu olan bu işin mesleki tanımı esasen dramaturgluktur. Yapılan iş de metin dramaturjisidir.

Diğer taraftan, sinemada metin (senaryo) geçicidir; başat olan, bir grup sinemacı tarafından oluşturulacak sinematografik görüntüdür. Sinematografik görüntünün başat unsur ve nihai amaç olması senaryoyu, oyun metni ve diğer dramatik metinlerden ontolojik öznitelikleri bakımından ayrılmaya zorlar. Sinematografik görüntünün temel ontolojik özneliği ise çoğaltılabilir olmasıdır. Walter Benjamin'in (1892-1940) ünlü makalesinde dikkat çektiği üzere, sanat eserinin dayandığı, onu biricik yahut çoğaltılabilir kılan medyumun ontolojik öznitelikleri, o sanat disiplininin sanatsal, üretken ve endüstriyel var olma koşullarını da belirlemektedir (Benjamin, 2002, s. 50). Çoğaltılabilir sanat eseri aynı gerçek zaman diliminde farklı uzam ve mekânlarda icra edilebilir, gösterilebilir, izlenebilir, var olabilir. Çoğaltılmış sanat eseri reproduksiyon değildir. Çünkü hiçbir kopyanın bir diğerine karşı sanatsal ayrıcalığı yoktur. Diğer taraftan sinema, tiyatro gibi performatif de değildir. Canlılık deneyimini içermez. Tüm bu sebeplerden dolayı, ontolojik ve tarihsel statü bakımından senaryo ve oyun metni birbirinden ayrılmaktadır. Senaryo, bir kelebeğin içinde büyüüp geliştiği koza gibi, tasarım/gelişim aşamasında film için hayati önem taşıyan; ancak, film çekilip bittikten sonra önemini yitiren bir unsurdur. Senaryo, bitmiş film içinde ontolojik düzeyde başkalaşmış şekilde, görsel ve işitsel olarak varlığını sürdürür. Senaryo artık kaydedilmiş ve çoğaltılabilir film görüntüsü içinde, *temsilin ilineği* olarak var olacaktır. Dolayısıyla sinematografik uygulama açısından senaryo, *tek kullanımlık* bir metindir diyebiliriz. Sinema tarihi içinde bir senaryonun birden çok kere filme çekilmesi örneği çok azdır. Edebiyat uyarlamaları dışında orijinal senaryo uyarlamaları ise genellikle daha önce çekilmiş filmi referans alır ve *yeniden çekim* olarak tanımlanır. Sinemada senaryoların tarihsel bir statüsü olmadığından, filme çekil(e)memiş bir senaryonun başarısız bir senaryo olduğu algısı yaygındır.

Tiyatroda ise ontolojik koşulların icranın değil, oyun metninin lehine işlediği görülür. Tiyatro oyunu/gösterisi yahut teatral sahneleme/performans, uygulayıcı ve izleyici için canlı bir deneyim olması bakımından yalnız icra halindeyken mutlak olarak var olma koşullarını gerçekleştirmektedir. Her icrasında bir belirip bir kaybolma özelliği, teatral olanın temel ontolojik özneliğidir. Tüm teatral unsurlar arasında oyun metni tek kayıtlı unsur olarak, zaman içine yerleşmiş, değişmez bir somutluk olarak varlığı sürdürür.<sup>14</sup> Oyun metni, türlü sahneye koyma olanağını içinde barındıran bir dramatik varlıktır. Bu ontolojik avantaj, sinemada olduğunun tersine, canlı teatral performansı oyun metninin *ilineği* haline getirir. Çünkü tarihsel somutluk olarak kalıcı olan oyun metnidir. Antik Yunan tragediyalarından günümüze kadar tüm oyun metinleri, konvansiyonel ya da

<sup>14</sup> Sahnelenen bir oyunun/gösterinin görsel-işitsel olarak kayda alınıp arşivlenmesi ve gösterilmesi olgusunu tiyatro sanatının temel ontolojik öznitelikleri bağlamında ayrıca değerlendirmek gerekir.

postdramatik, her anlayıştan sahneye koyma uygulaması için kaynak olabilir. Her icra bir yorumdur ve her yeni yorum yazılı metnin tarihe tutunmasını, yaşamaya devam etmesini sağlar.

## Uygulama

### ***Dramaturjide Ortaklaşa Yaratım Uygulamaları ve Doğaçlama Sinema***

Tiyatroda hem felsefi/estetik zeminde metnin statüsüyle ilgili yapılan tartışmalarda hem de her münferit oyunun anlam ve imge dünyasının tasarımında dramaturji belirleyici bir rol oynamaktadır. Günümüz tiyatrosunda dramaturjinin etkinlik alanı ve önemi daha da artmıştır. Çağdaş tiyatro, postdramatik, post-mimetik, performatif, konvansiyonel, klasik vb. gibi birçok tiyatro yapma biçimlerini içinde barındıran bir çeşitlilik sunmaktadır. Bu çeşitlilik içinde farklı yapılar arz eden teatral eserlerin tasarımı ve sahneye konması dramaturjinin tümünden kabuk değiştirmesiyle sonuçlanmıştır.

Bu yeni dramaturjik yaklaşımlardan biri Türkçeye *ortaklaşa yaratım tiyatrosu* olarak çevrilen *devising/devised theatre* uygulamalarıdır.<sup>15</sup> Bu uygulamalarda dramaturg, yardımcı yönetmen, sahne amiri ve bir ad-hoc<sup>16</sup> gibi rollerle prodüksiyondaki tüm paydaşlarla dramaturjik diyaloglar gerçekleştirir. Ayrıca provalarda yönetmenden sonra teatral tasarımının anlam dünyasına müdahale eder. Dramaturglar bir *dış göz* olarak prodüksiyon sürecine dâhil edilmektedir (Turner ve Behrndt, 2008, s. 168). Jackie Smart, teatral tasarım sürecinin ön planda olduğu uygulamalarda dramaturjinin bilişsel etkileşimin yanı sıra duygusal etkileşimi de düzenleyen bir disiplin olması gerektiğini ileri sürüyor. Dramaturji, ortaklaşa yaratımda –Smart’ın deyişiyle– *tansiyon* yaratan durumların çözüldüğü bir alan olmaktadır. Smart, en belirgin tansiyonun *uyuşmazlık* ve *tutarlılık* arasında yaşandığını ileri sürer. Ortaklaşa yaratımda güven, açıklık ve akışkan bir iletişim hattı kurulamadığı takdirde anksiyete ve güvensizliğin sürece hâkim olabileceğini iddia eder. Burada dramaturg bu süreci yürüten aktör, dramaturji de sürecin koordinasyon alanı ve ilkesel zemini olmaktadır (Smart, 2014, s. 102).

Sinemada da senaryo tasarımının prodüksiyonla paralel olarak yürütüldüğü uygulamaları görmek mümkündür. *Doğaçlama sinema* olarak kavramlaştırılan film yapım uygulamalarıyla ortaklaşa yaratım tiyatrosu arasında paralel bir işleyiş vardır. Hatta tasarım sürecinin prodüksiyonla beraber yürütülmesi gereken belgesel film yapımlarında da benzer bir iş akışıyla karşılaşmaktadır. Bu tarz film yapım uygulamalarında dramaturjik yaklaşım tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi işletilebilir. Ancak hem dramaturglar hem de sinemacılar bu fikre şimdilik uzak görünmektedirler. Bu uygulamaların, dramaturji disipliniyle herhangi bir kanaldan ilişkilendirilmeden, farklı kavramlaştırmalarla tanımlanmaktadır. Örneğin, IMDB<sup>17</sup> bu tür filmleri sınıflandırırken *improvised films* (doğaçlama filmler) tanımını kullanmaktadır. İlgili internet sayfasında bu tanımın açıklaması ise şu şekilde yapılmıştır: “Çoğunlukla doğaçlama veya konvansiyonel olmayan senaryo yazma süreçleri kullanılarak yapılan filmler” (IMDB, 2021). İlk bakışta bu tanım akla yatkın görünebilir. Ancak, *senaryo/tasarım sürecinin prodüksiyon süreciyle paralel yürütüldüğü film yapım yöntemi* gibi daha kategorik bir tanım eşliğinde düşünecek olursak, *doğaçlama film* gibi kapsayıcı bir belirlemenin nesnesini tam olarak yansıtmadığını da söyleyebiliriz. Film yapımının sofistike sürecini bilen bir profesyonelin ilk dile getireceği

<sup>15</sup> Terimin *ortaklaşa yaratım* şeklinde çevrilmesi üzerine bkz.: Uğurlu, 2014.

<sup>16</sup> “Ad-Hoc: *Amaca özel, niyete mahsus* anlamına gelen Latince ibaredir. Genelde bir soruna yönelik, geçici bir çözümü anlatmak için kullanılır. Bazen de bir yetersizliği ya da üstünkörü üretilen çözümleri vurgulamak için kullanılır. Örneğin geçici olarak kurulan mahkemeler ya da araştırma tetkik komisyonları *ad-hoc* komitelerdir” (Vikipedi, 2022).

<sup>17</sup> IMDB: International Movie Database

cümle “Film yapımının tüm süreçlerinin doğaçlama ile yürütülmesinin olanağı yoktur” olacaktır. Diğer taraftan, film teorisi literatüründe *doğaçlama film* kullanımının bir ölçüde kabul görmüş olduğunu da belirtmek gerekir. Örneğin Gilles Mouëllic (2013) *Improvising Cinema* adlı kitabının amacını “sinemaya özgü doğaçlama uygulamalarını serimlemek ve bu uygulamaların sinematografik ifade gücünü ortaya koymak” (s. 10) olarak özetlemiştir. Mouëllic (2013), i-) prodüksiyon öncesinde tüm hatlarıyla tasarlanmış bir senaryo ile çekim sürecini yürütmek ile ii-) senaryonun çekim süreci içinde şekillenmesine müsaade eden bir esnekliği tercih etmenin iki temel film yapım yaklaşımı olduğunu belirtir (s. 15). Doğaçlama film kategorisinde örnek olarak verdiği John Cassavates’in (1959) *Shadows* ve Jacques Rivette’nin (1969) *L’Amour Fou* filmlerinde senaryonun, bazen oyuncularla yaptıkları doğaçlama çalışmalar sırasında, bazen provalarda, bazen de daha radikal bir uygulamayla, çekimler sırasında ortaya çıkarıldığını ifade etmektedir (s. 17). Esasen tasarım (senaryo) ve uygulamanın (çekim) birlikte yürütüldüğü bu uygulamalar ile amaçlanan, sinemanın temel ontolojik yönelimi olan *gerçekliğin saf haline dokunma, ulaşma veya onu doğru temsil etme* arzusunu daha iyi gerçekleştirebilmektir. Bu amacı gerçekleştirebilmeye yönelik olarak, doğaçlama; oyunculuk, diyalog türetme, çekim planı ve kamera hareketleri gibi uygulamalarda “an’ın hâkim olduğu kararsız bir zamansallık” (s. 11) inşa eden bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Diğer taraftan Mouëllic (2013), film yapım prosedürünün tümüyle doğaçlamayla yapılamayacak ölçüde teknik ve sofistike bir süreç olduğunu da kabul eder (s. 13). Doğaçlama yöntemleri kullanılarak yapılan filmlerde ortaya çıkarılan sinematografik imge (görüntü) son derece gerçekçi olabilse de kurgu aşamasının devreye girmesiyle birlikte son aşamada ortaya çıkan filmin dramatik yapısının büyük ölçüde yine Aristotelesçi hikâye-anlatıcılığının klasik şablonuna göre kurulduğu da gözlemlenmektedir. Bu durumun Mouëllic’in (2013) örnek olarak verdiği filmler için de geçerli olduğunu belirtmek gerek. Dolayısıyla sinemada metnin (senaryonun) oluşturulma süreci yenilikçi bir dramatik yapıyı garanti edemiyor.

*Doğaçlama sinema* olarak kategorize edilen filmlerde uygulanan bu yöntemlerin geliştirilmesi aslında bir çeşit dramaturji çalışmasıdır. Oyuncu yönetimi ve diyalog tasarımı gibi daha sofistike uygulamalarla birlikte tüm bu süreç esasen dramaturjinin alanına girer. Ancak dramaturji ile sinema arasında bu bağlantı çoğunlukla kurulmamaktadır. Diğer taraftan, doğaçlamaya dayalı esnek bir tasarım anlayışı tercih edilmiş olsa bile, temel sinematografi teknikleri ve teknolojisinin film yapımında hatasız bir planlamayla uygulanması gerekir. Aslında bu planlamalar da bir ölçüde dramaturjik çalışmalar içerir.

### ***Dramaturgun Konumu ve Sinema***

Potter (2015), sinema alanında *dramaturji* teriminin çok nadir bir kullanımının olduğunu ve resmi olarak *film dramaturgu* diye bir unvanın da olmadığını ifade etmektedir. Dramaturguların tiyatrodan sinemaya doğru çalışma alanlarını genişletmelerine engel olan birtakım özel ve derin farklılıklar elbette bulunmaktadır ancak Potter’a göre, bu derin farklılıklar çoğu zaman terminolojiden kaynaklanan ayrılıklar gibi birtakım yüzeysel sebeplerle karışmaktadır. Bu durum iki sanat arasındaki geçirgenliği ve diyalogu engellemektedir. Ona göre, bu türden yüzeysel bariyerlerin aşılması durumunda, dramaturglar için her iki sanat dünyasında birçok sanatsal olanak ve faaliyet alanı ortaya çıkacaktır. Potter, klişeleşmiş birtakım ikilik ve zıtlıkların, dramaturglar tarafından tiyatro ve sinema arasında gerçekleştirilebilecek olası iş birliklerine engel olduğunu iddia etmektedir. Sinemanın görsel, tiyatronun sözel olduğu, sinema ve televizyonun ticari, tiyatronun ise seçkin sanat izleyicilerine yönelik olduğu, sinemanın gerçekçi, tiyatronun ise stilize bir sanat olduğu, sinemanın kalıplara dayalı, tiyatronun ise organik ve inovatif



bir yapısının olduğuna dair kanaatler yaygın olarak kullanılmakta, savunulmaktadır<sup>18</sup> (s. 359).

Dramaturjik çalışma ve uygulamalarda asıl sorumlu sayılan dramaturgun konumu da tiyatrodaki olduğunun aksine belirsizlikler içermektedir (Nutku, 2001, s. 84). Sinema, yapım özellikleri sebebiyle birçok uzmanlık alanına ayrılmıştır. Yapım sürecinin her aşaması, sofistike teknik bilgi ve beceriye sahip sanatçılar ve teknisyenler grubuyla yürütülür. Ancak tiyatronun aksine bu ortaklaşalık homojen değil, heterojen ve eklektik iş bölümü şeklinde uygulanmaktadır. Dolayısıyla sinemada dramaturjik uygulamalar parçalanmış olarak, farklı unvan ve meslek gruplarıyla temsil edilmektedir. Prodüksiyon şirketi sahibi, yapımcı, kurgucu, sanat ve görüntü yönetmenleri, senarist gibi film yapım sürecinin asli aktörleri dramaturgun yaptığı işi bir yönüyle sahiplenen ve uygulayan kişilerdir. Bu uzmanlık alanları anlama, yorum ve ifadeye dayalı spesifik dramaturjik çalışmaları içeriyor olsa da esasen yapılan işlerin dramaturjik boyutuna dair bir farkındalık eksikliği de görülmektedir. Örneğin, ünlü tiyatro dramaturgu Morgan Jenness (akt. Potter, 2015) belgesel film kurguculuğunun tiyatro dramaturjisiyle doğal bir uyumluluk gösterdiğini belirtir. Josh Fox'un (2008) *Memorial Day*, (2010) *Gasland* ve (2013) *Gasland II* belgesellerinde dramaturji/kurgu danışmanı olarak da çalışan Jenness, ünlü belgeselci Frederick Wiseman ile olan diyalogunu şöyle aktarmaktadır: "Wiseman bana film kurgucusu olmamı tavsiye edip duruyordu, ancak gerçekte kastettiği dramaturjiydi" (s. 360). Film yapım sürecinin eklektik ve sentetik doğası iş tanımları konusunda ayrı bir terminolojinin oluşmasının sebeplerinden biri olarak yorumlanabilir. Ancak bu durum sinema sanatı ile dramaturji arasındaki mesafeyi artırmaktadır.

### Sonuç

19. yüzyılın ilk çeyreğinde fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatı gerçekliğin doğru temsiliyle ilgili yüzyıllardır üstünde taşıdığı yükten ve sorumluluktan bir anda kurtulmuştur. Yine bu tarihlere rastlayan empresyonist devrim, resim sanatının özünün *gerçeklikle optik bir tutarlılık içinde doğru temsil* paradigmasını aşan bir zenginlik içerdiğini ortaya çıkarmıştır. Resim ve fotoğraf sanatlarının tarihsel karşılaşmasına benzer şekilde, 20. yüzyılın hemen başında hareketli görüntünün icadı, tiyatro sanatını mimetik temsilin tek uygulayıcısı olmaktan çıkarmıştır. Sözü/sesin de eklemesiyle birlikte sinema, diegetik ve mimetik kabiliyetleri bir arada taşıyan, kusursuz bir hikâye-anlatıcı-dramatik-sanat olma vasfı kazanmıştır. Tiyatronun mimetik temsili uygulayabilen yegâne sanat olmaktan çıkması ve bu konudaki sorumluluğunun büyük kısmını sinemanın devralmasıyla birlikte, teatral deneyimin özünü inşa eden, temsil, metin, beden, mevcudiyet, namevcudiyet, canlılık, deneyim, etkileşim gibi kavram ve olgular yeniden tartışılmaya başlanmıştır.

Tiyatro kendini bu düşünsel perspektif içinde yeniden inşa ederken dramaturji de zemin kazanarak uygulama ve tasarımın somut alanı haline gelmiştir. Tiyatro ve dramaturjinin birbirini büyüten bu iş birliğinin sinema ile dramaturji arasında gerçekleşmemiş olmasının sebepleri görüldüğü üzere çok boyutludur. Günümüzde film dramaturjisinin, film teorisi entelijansiyası tarafından kabul görmüş bir alan olmadığı anlaşılmaktadır. Benzer şekilde *film dramaturgu*, tanımı ve sınırları belirlenmiş profesyonel bir meslek unvanı olarak sayılmamaktadır. Diğer taraftan, hem sinema eğitmenleri hem de sektör profesyonelleri, klasik metin dramaturjisini, senaryo yazımında teknik kurallar ve mekanik yapısal desenler olarak anlama eğilimindedirler. Özellikle Hollywood film endüstrisi gibi

<sup>18</sup> Örneğin, tiyatronun en nihayetinde söze dayalı bir sanat olduğu savı, günümüz tiyatro teorisi ve uygulamalarını tümünden gözden kaçırmaktadır. Oysa tiyatro teorisi yüzyılı aşkın bir süredir söze-dayalı, metin-merkezli tiyatro anlayışıyla hesaplaşma içindedir.

yapılarda, filmin bütünsel anlam örgüsü, konteksti, ideolojik pozisyonu, söylemi vb. gibi türlü dramaturjik unsurlar ana akım estetik kabullerle gerçekleştirilmektedir. Sanatsal hassasiyetleri odağına almış film yapım pratiğindeyse, yaratıcı/yazar (*author*) yönetmen zihninde kurmuş olduğu konteksti ve deyim yerindeyse *gizli planlarını* tümüyle paylaşmak zorunda olmadığı inancındadır. Yanı sıra, süreç odaklı çağdaş dramaturjinin, film prodüksiyonunun eklettik doğası sebebiyle, farklı uzmanlık alanlarının inisiyatifine bırakıldığı görülmektedir. Burada tüm sürecin birleştirici öznesi olan film yönetmeninin film dramaturjisi konusundaki birikimi ve yaklaşımının belirleyici olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, söz konusu sinema olunca, yönetmenin, dramaturgun sorumluluğunu da yüklediği gözlemlenmektedir. Üstünde pek durulmasa da bu faktör, filmin başarısını önemli ölçüde belirlemektedir.

Stutterheim'in da (2019) belirttiği üzere, tiyatro teorisine dayalı olarak gelişmiş ve dramatik sanatlar konusunda çok yönlü bakış açıları inşa etmiş çağdaş dramaturji yalnız konvansiyonel hikâye-anlatıcılığına dayalı yapılarda değil, postmodern, post-yapısalcı, deneysel vb. gibi konvansiyon dışı sinemada da işleyebilecek bir deneyime sahiptir. Tiyatroda olduğu gibi dramaturji, sinemanın bir sanat olarak kendi kendini anlayabileceği, değişim ve dönüşümün kaçınılmazlığı içinde ortaya çıkan yeni sinemasal ifadeleri biçimsel ve içerik olarak denetleyebileceği bir disiplin olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu ilişkiyi ve iş birliğini geliştirecek ve *film dramaturjisi* alanını zenginleştirecek her türden çalışmaya büyük ihtiyaç olduğu görülmektedir.

#### Kaynakça

- Adlesic, T. (Yapımcı) ve Fox, J. (Yönetmen). (2010). *Gasland* [Film]. International WOW Company.
- Adlesic, T. (Yapımcı) ve Fox, J. (Yönetmen). (2013). *Gasland II* [Film]. HBO Documentary Films, HBO Documentary, International WOW Company.
- Akım, M. S. (2022). *Logostan kurtulmak: yirminci yüzyıl dramında karşı-anlatı*. (1. Baskı). Habitus.
- Arıcı, O. (2020). *Kurmacanın inşası*. (1. Baskı). Habitus.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. (11. Baskı). Remzi.
- Barish, J. A. (1981). *The antitheatrical prejudice*. University of California.
- Barton, B. (2015). Interactual dramaturgy intention and affect in interdisciplinary performance. M. Romanska (Ed.), *The routledge companion to dramaturgy* içinde (179-184). Routledge.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo kitabı - senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri*. (1. Baskı). Pana.
- Beauregard, G. (Yapımcı) ve Rivette, J. (Yönetmen). (1969). *L'amour fou* [Film]. Les Films du Lendemain
- Bender, L. (Yapımcı) ve Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). *Pulp fiction* [Film]. Miramax.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Yapı Kredi).
- Brecht, B. (2011). *Epik tiyatro*. Agora.
- Birler, Ö. ve Türk, D. (2022). Çağdaş tragedyalar: Farhadi ve Lanthimos sinemasına politik bir bakış. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 9 (1), ss. 175-202. DOI: 10.24955/ilef.1000077
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (2. Baskı). Kabalıcı.
- Danan J. (2014). Dramaturgy in 'postdramatic' times. K. Trencsényi ve B. Cochrane (Ed.). *New dramaturgy - international perspectives on theory and practice* içinde, ss. 3-17. Bloomsbury.
- Gray, H. (Yapımcı) ve Fox, J. (Yönetmen). (2008). *Memorial day* [Film]. International WOW Company, Artists Public Domain.
- Guiney, E. (Yapımcı) ve Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2017). *The killing of a sacred deer* [Film]. Film4, New Sparta Films, HanWay Films, Element Pictures, Limp.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: the key concepts*. Routledge.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman*. (2. Baskı). Agora.
- IMDB. (2021, 21 Nisan). *Improvised films*. <https://www.imdb.com/list/ls065499544/>
- İpşiroğlu, Z. (2013). *Dramaturgi - tiyatrodaki düşünsellik*. (1. Baskı). İkaros.
- Karabulut, T. (2015). Dramatik yapının analizinde Freytag tekniğinin kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 39(1): 37-54.

- Kaynar, G. (2015). Postdramatic dramaturgy. M. Romanska (Ed.), *The routledge companion to dramaturgy* içinde, ss. 391-396. Routledge.
- Lang, C. (2019). Foreword. K. Stutterheim (Author), *Modern film dramaturgy - an introduction* içinde (7-9). Peter Lang.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- Lessing, G. E. (2014). *Hamburgische dramaturgie*. Hofenberg.
- Luckhurst, M. (2005). *Dramaturgy - a revolution in theatre*. Cambridge University.
- Mallet-Guy, A. (Yapımcı) ve Farhadi, A. (Yönetmen). (2016). *The salesman* [Film]. Memento.
- Mallet-Guy, A. (Yapımcı) ve Farhadi, A. (Yönetmen). (2021). *A hero* [Film]. Memento.
- McEndree, M. (Yapımcı) ve Cassavates, J. (Yönetmen). (1959). *Shadows* [Film]. Lion International.
- Miller, A. (2002). *Satıcının ölümü*. Mitos Boyut.
- Mouëllic, G. (2013). *Improvising cinema*. Amsterdam University.
- Nutku, H. (2001). *Oyun sanatbilimi - dramaturgi*. (1. Baskı). Mitos ve Boyut.
- Potter, G. (2015). Dramaturgy and film. M. Romanska (Ed.). *The Routledge companion to dramaturgy* içinde (359-363). Routledge.
- Romanska, M. (2015). Introduction. M. Romanska (Ed.). *The Routledge companion to dramaturgy* içinde (1-15). Routledge.
- Sarde, A. (Yapımcı) ve Lynch, D. (Yönetmen). (2001). *Mulholland dr.* [Film]. Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory.
- Smart, J. (2014). The feeling of devising - emotion and mind in the devising process. K. Trencsényi & B. Cochrane (Eds.). *New dramaturgy - International perspectives on theory and practice* içinde, ss. 101-114. Bloomsbury.
- Stutterheim, K. (2019). *Modern Film Dramaturgy - An Introduction*. Peter Lang.
- Sweeney, M. (Yapımcı) ve Lynch, D. (Yönetmen). (2006). *Inland empire* [Film]. StudioCanal, Camerimage Festival, Tumult Foundation, Asymmetrical Productions, Inland Empire Productions (copyright holder), Absurda (uncredited).
- Trencsényi K., Cochrane, B. (2014). Foreword. K. Trencsényi, B. Cochrane (Eds.). *New dramaturgy - International perspectives on theory and practice* içinde (xi-xx). Bloomsbury.
- Turner, C. ve Behrndt, S. K. (2008). *Dramaturgy and performance*. Palgrave Macmillan.
- Uğurlu, G. (2014). *Tiyatro'da ortaklaşa yaratım ve Türkiye'deki yansımaları (devising theatre)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. (1. Baskı). Can.
- Wikipedi. (2022, 28 Eylül). *Ad Hoc*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ad\\_hoc](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ad_hoc)
- Wikipedi. (2022, 21 Aralık). *Lucian*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian>
- Wikipedi. (2022, 21 Aralık). *LOEB*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Loeb\\_Classical\\_Library](https://en.wikipedia.org/wiki/Loeb_Classical_Library)

# Tykhe

Tike: tr./ TÏkÏ: yun./ Tykhe: ing.

DÜZCE Őhrinin Konuralp beldesinde bulunan Tykhe heykeli; Orijinali MÖ 4. yüzyıla ait olan eserin Roma Dönemi'nde, MS 2. yüzyılda, yapılmış bir kopyasıdır. \*

\* Kaynak : İstanbul Arkeoloji Müzesi

Zeytin yapraklarıyla bezeli Şehir surlarını betimleyen taç

Kader, Őans, başarı tanrıçasıdır. Tanrı Okeanos'un kızlarından biridir.

Bereket boynuzu içinde meyveler

Zenginliğin simgesi çocuk: Plutos



Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını

< Ulusal - Hakemli e-Dergi >