

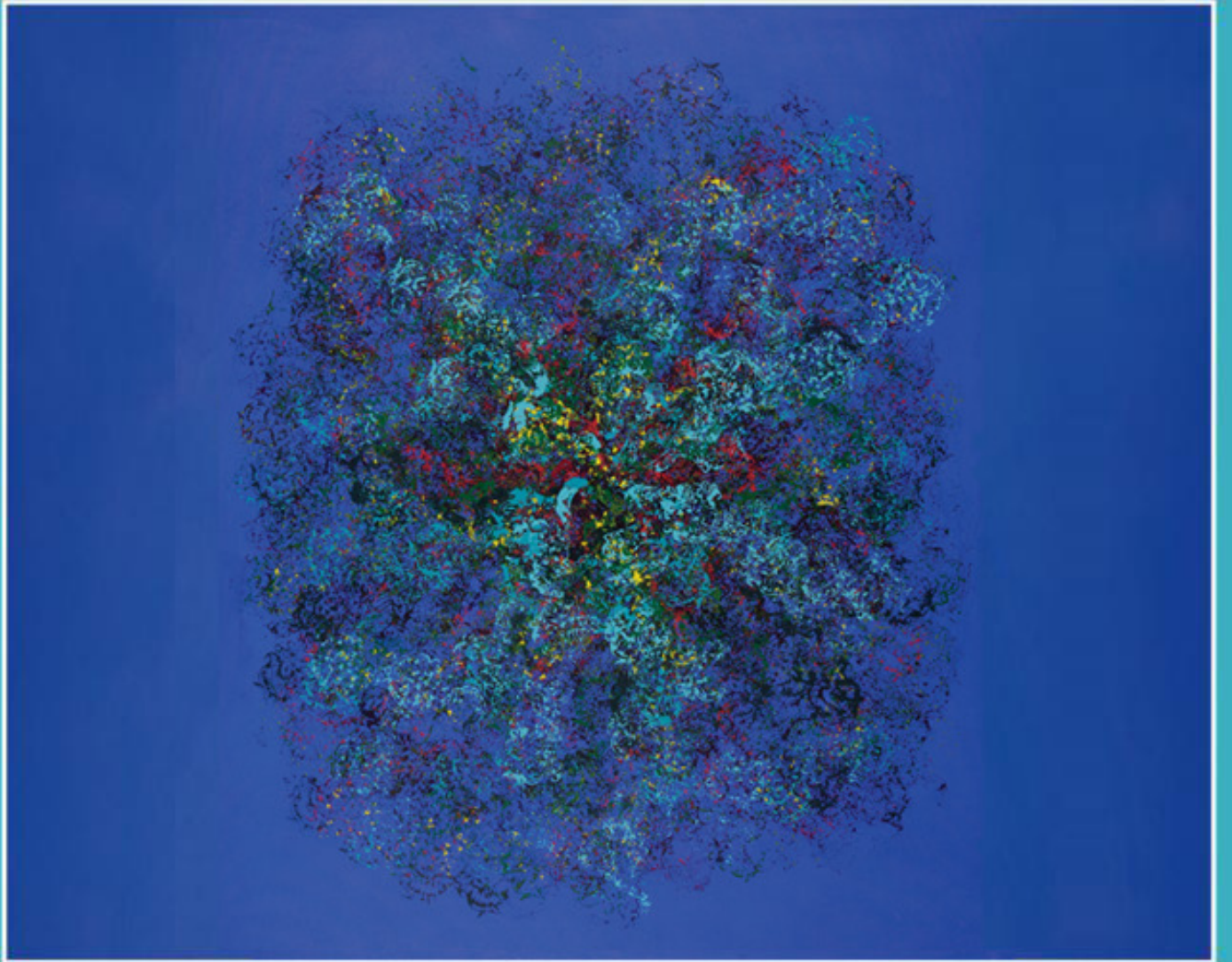


Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Formerly: Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Issue 42 • September 2023



Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Associate Editors

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Gülten GÜLTEPE 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Şeyma KURT 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Foreign Language Editor

Gülten GÜLTEPE 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Field Editors

Ayşe Pınar ARAS 

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
E-Mail: pinar.aras@atauni.edu.tr

Fulya BAYRAKTAR 

Department of Basic Sciences Arts, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye
E-Mail: fulya.bayraktar@hbv.edu.tr

Şemseddin DAĞLI 

Department of Painting, Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Fine Arts, Zonguldak, Türkiye
E-Mail: szdagli@hotmail.com

Barış DEMİRCİ 

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Türkiye
E-Mail: baris.demirci@mgu.edu.tr

Alaybey KAROĞLU 

Department of Painting, Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye
E-Mail: alaybey.karoglu@hbv.edu.tr

Mehmet ÖZKARTAL 

Department of Painting, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Isparta, Türkiye
E-Mail: mehmetozkartal@sdu.edu.tr

Yavuz ŞEN 

Department of Composition, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-Mail: yavuzsen@atauni.edu.tr

Mehmet TAKKAÇ 

Department of English Language Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Türkiye
E-Mail: takkac@atauni.edu.tr

Muhammet TATAR 

Department of Painting, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
E-Mail: mtatar@atauni.edu.tr

Süreyya TEMEL 

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye
E-Mail: sureyya.temel@kocaeli.edu.tr

Kapak Görseli: Tülin Onat, Karma, 2010, tual üzerine akrilik, 185 x 150 cm, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müze Koleksiyonu



Founder

İbrahim KARA

General Manager

Ali ŞAHİN

Finance Coordinator

Elif Yıldız ÇELİK

Journal Managers

Deniz KAYA

Irmak BERBEROĞLU

Arzu ARI

Publications Coordinators

Gökhan ÇİMEN

Alara ERGİN

İrem ÖZMEN

Derya AZER

Beril TEKAY

Nuri ÇALIŞIR

Project Coordinators

Doğan ORUÇ

Sinem Fehime KOZ

Project Assistant

Batuhan KARA

Contact

Address: Büyükdere Cad., 199/6 34394

Şişli, İstanbul, Türkiye

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Editorial Board

Roza AMANOVA

Kyrgyzstan -Turkey Manas University, Kyrgyzstan

Mustafa ARAPI

Tiran Amerikan College, Albania

M. Reşat BAŞAR

Department of Graphics, İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye

E-Mail: mresatbasar@aydin.edu.tr

Fulya BAYRAKTAR

Department of Basic Sciences Arts, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye

E-Mail: fulya.bayraktar@hbv.edu.tr

Şemseddin DAĞLI

Department of Painting, Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Fine Arts, Zonguldak, Türkiye

E-Mail: szdagli@hotmail.com

Barış DEMİRCİ

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Türkiye

E-Mail: baris.demirci@mgv.edu.tr

Abaz DIZDAREVIC

Yeni Pazar University, Serbia

E-Mail: abaz.dizdarevic@skupstina.me

Katarina DJORDJEVIĆ

Department of Physics, Belgrade Art University, Belgrade, Serbia

Kuandık ERALIN

Ahmet Yesevi University, Kyrgyzstan

Lela GELEISHVILI

Tiflis University, Georgia

Fehim HUSKOVIĆ

Üsküp Kiril Metodi University, Macedonia

Serkan İLDEN

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye

E-Mail: serkanilden@kastamonu.edu.tr

Yılmaz KAHYAOĞLU

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: yilmazk@atauni.edu.tr

Burhanettin KESKİN

Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, USA

E-Mail: bkeskin@olemiss.edu

Marina MOCEJKO

Belarusian State University, Belarusian

Mehmet ÖZKARTAL

Department of Painting, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Isparta, Türkiye

E-Mail: mehmetozkartal@sdu.edu.tr

M. Hanefi PALABIYIK

Department of Islamic History and Arts, Atatürk University, Faculty of Theology, Erzurum, Türkiye

E-Mail: hanefim@yahoo.com

Roza SULTANOVA

Tatarstan Science Academy, Tatarstan

Ahmet TAŞAĞIL

Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Türkiye

E-Mail: ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

Muhammet TATAR

Department of Painting, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: mtatar@atauni.edu.tr

Süreyya TEMEL

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

E-Mail: sureyya.temel@kocaeli.edu.tr

Yasin TOPALOĞLU

Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Türkiye

E-Mail: tyasin@atauni.edu.tr

Osman ÜLKÜ

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Türkiye

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AIMS AND SCOPE

Art and Interpretation is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Art and Interpretation is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March and September.

As of 2022, the journal has changed its title to Art and Interpretation.

Current Title (2022-....)

Art and Interpretation

EISSN: 2822-2865

Previous Title (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1302-2938

EISSN: 2687-4857

Art and Interpretation is covered in DOAJ, ERIH PLUS, TUBITAK ULAKBIM TR Index, CNKI (China National Knowledge Infrastructure) and EBSCO.

All content published in the journal is permanently archived in Portico.

Art and Interpretation aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in art.

The scope of the journal includes to Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science.

The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Art and Interpretation is an open access publication.

Starting on 2022, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2022 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://art-ataunipress.org/EN>.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://art-ataunipress.org/>.

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Publishing Service: AVES

Address: Büyükdere Cad., 199/6 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AMAÇ VE KAPSAM

Sanat ve Yorum, Atatürk Üniversitesi tarafından çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı olarak yayınlanan, açık erişimli ve yalnızca çevrimiçi olarak yayınlanan bir dergidir.

Sanat ve Yorum, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanan bir dergidir.

2022 itibarıyla derginin ismi "Sanat ve Yorum" olarak değişmiştir:

Güncel Başlık (2022-...)

Sanat ve Yorum
EISSN: 2822-2865

Önceki Başlık (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
ISSN: 1302-2938
EISSN: 2687-4857

Sanat ve Yorum, DOAJ, ERIH PLUS, TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin, CNKI ve EBSCO tarafından indekslenmektedir.

Dergide yayımlanan tüm içerikler Portico'da kalıcı olarak arşivlenmektedir.

Sanat ve Yorum, sanat alanında en üst bilimsel düzeydeki yazıları yayımlayarak literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Derginin kapsamı Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimi alanlarını içermektedir.

Dergi, etik kurallara uygun olarak hazırlanan özgün makale ve derlemeleri yayımlar.

Derginin hedef kitle, sanatın tüm alanlarına ilgi duyan ya da bu alanlarda çalışan araştırmacı ve uzmanlardır.

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan makalelerde ifade edilen beyanlar veya görüşler yazar(lar)ın görüşlerini yansıtmaktadır ve editörler, yayın kurulu ve/veya yayıncının görüşlerini yansıtmamaktadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, makalelerin içeriğinden sorumlu değildir ve bu makalelerde ifade edilen görüşlere zorunlu olarak katılmaz. Yazarların çalışmalarının doğru ve iyi araştırılmış olduğunu ve makalelerinde ifade edilen görüşlerin kendi görüşleri olduğunu sağlamak yazarların sorumluluğundadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, yazarlara çalışmalarını bilimsel toplulukla paylaşmaları için bir platform sağlamaktadır.

Açık Erişim Bildirimi

Sanat ve Yorum açık erişimli bir yayındır.

2022 yılından itibaren dergide yayınlanan tüm içerik, orijinal çalışmaya atıfta bulundukları sürece üçüncü tarafların içeriği ticari olmayan amaçlarla kullanmasına izin veren Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. Bu lisans, içeriğin ticari olmayan amaçlarla paylaşılmasına ve uyarlanmasına izin vererek dergide yayınlanan araştırmanın yayılmasını ve kullanılmasını teşvik etmektedir.

2022'den önce yayınlanan içerik geleneksel bir telif hakkı altında lisanslanmıştır, ancak arşiv hala ücretsiz erişime açıktır.

Yayınlanan tüm içeriğe <https://art-ataunipress.org/TR> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir.

Yazım Kuralları'nın güncel versiyonuna <https://art-ataunipress.org/> adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Yunus BERKLİ

Adres: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

E-posta: yberkli@atauni.edu.tr

Yayıncı: Atatürk Üniversitesi

Adres: Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Yayınevi: AVES

Adres: Büyükdere Cad., 199/6 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye

Tel: +90 212 217 17 00

E-posta: info@avesyayincilik.com

Web: www.avesyayincilik.com

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Editörden (42. Sayı)

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Mimarlıkta Güzel Kavramının Araştırılmasına Yönelik Bilgisayar Tabanlı Bir Çizgi Analizi Modeli Denemesi: Üç Mimar Sinan Yapısı A Model for Researching the Concept of Beautiful in Architecture: The Three Structures of Mimar Sinan Mehmet TEKİN, Erdem KÖYMEN, Serhat ANIKTAR.....	2
Sakarya'nın Fırça Tabela Ressamları: Cemalettin Vural ve Piliççi Ailesi Sign Painters of Sakarya: Cemalettin Vural and The Piliççi Family Murat ERTÜRK.....	17
Alejandro Jodorowsky Filmlerinin İç Mekânlarında "Ani Etki" ve Kavrama Ulaşma Süreci "Shock Impact" and Achieving Comprehension in the Interior Spaces of Alejandro Jodorowsky Movies Ayşe Gülçin URAL, Ferda YÜKSEL	24
Metin Erksan's "Avant-Garde" Television Movies Metin Erksan'ın "Avangart" Televizyon Filmleri M. Safa KARATAŞ.....	34
Soyut Kavramları Anlatan Çocuk Kitaplarının Görsel İletişim Bağlamında Bir İncelemesi An Analysis of Children's Books Explaining Abstract Concepts in the Context of Visual Communication Eray ÖZKAN.....	42
Hakkâri İli Geleneksel Örgü Eserleri Fotoğraf Sergisi Üzerine Bir Değerlendirme An Evaluation on the Photo Exhibition of Traditional Knitting Works of Hakkâri Province Hasan BUĞRUL.....	48
Somut Kültürel Miras Örneği Olarak Kemaliye Su Değirmeni Kemaliye Water Mill as an Example of Tangible Cultural Heritage Funda NALDAN	58
Netflix "Kuş Uçuşu" İsimli Dizi Örneğinde Kuşaklararası Alımlama Analizi Analysis of Intergenerational Reception in the Case of the Netflix "Bird Flight" Series Adem YILMAZ, Nihan ÇELİK YILMAZ.....	66
Mevsim İzlekli Vitrin Resimlemelerinin Görsel Göstergebilim Açısından İncelenmesi Research on Season-Themed Window Display Illustrations from the Point of Visual Semiotics Uğurcan ÇORBACI, Zülfükar SAYIN	78
REVIEW ARTICLE / DERLEME MAKALE	
Jessica Harrison'ın "Broken Ladies" Porselen Biblo Serisinin Kitsch Bağlamında Değerlendirilmesi Jessica Harrison's "Broken Ladies" Porcelain Trinket Series Evaluation in the Context of Kitsch Canan GÜNEŞ, Emel KORU	88
42. Sayı Hakem Listesi.....	98

Art and Interpretation

Mehmet Tekin, Erdem Köymen ve Serhat Anıktar'a ait "Mimarlıkta Güzel Kavramının Araştırılmasına Yönelik Bilgisayar Tabanlı Bir Çizgi Analizi Modeli Denemesi: Üç Mimar Sinan Yapısı" başlıklı makalede, yapıların çizgiselliğini sayısallaştıran özgün bir değerlendirme modeli geliştirilmiştir. Yapılan denemeler sonucu modelin, mimarinin geometrik açıdan değerlendirilmesine farklı ve yeni bir bakış sağladığı sonucuna varılmıştır.

Murat Ertürk'e ait "Sakarya'nın Fırça Tabela Ressamları: Cemalettin Vural ve Piliççi Ailesi" başlıklı makalede, 1940'larda Sakarya'da etkin olan tabela ressamı Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi ve kardeşleri ele alınmış, çalışmalarının belgelenmesi ve yerel grafik tasarım tarihine katkı sunması amaçlanmıştır. Sonuçta tabela ressamlarının kent belleğine katkıları ve bütünlüklü bir ulusal grafik tasarım tarihi için ilgili çalışmaların önemine değinilmiştir.

Ayşe Gülçin Ural ve Ferda Yüksel isimli yazarlara ait, "Alejandro Jodorowsky Filmlerinin İç Mekânlarda 'Anı Etki' ve Kavrama Ulaşma Süreci" başlıklı makalede; Jodorowsky filmlerindeki iç mekânlar, Eisenstein'in tanımladığı filmsel anlatı süreci bağlamında değerlendirilmiştir. Sinema iç mekânlarını farklı bir bakış açısıyla değerlendirilerek, kavramsal mekânın etkileri sorgulanmak istenmiştir. Çalışma sonucunda; Eisenstein'in ani etki aşamasının, kavrama ulaşma sürecindeki rolü, Jodorowsky filmlerinin iç mekânları üzerinden kanıtlanmıştır.

M. Safa Karataş'a ait "Metin Erksan'ın Avangart Televizyon Filmleri" başlıklı makalede Metin Erksan'ın sinema filmleri dışında TRT için yapımını gerçekleştirdiği televizyon filmleri ve bu filmlerin dinamikleri ele alınmakta olup makalede bu filmlerin öykü, zaman, mekân, sanat yönetimi, oyuncu tercihi ve sinematografi yönünden incelenerek filmlerin neden avangart olduğu ortaya konulmuştur.

Eray Özkan'a ait "Soyut Kavramları Anlatan Çocuk Kitaplarının Görsel İletişim Bağlamında Bir İncelemesi" isimli makalede, çocukların "soyut kavram" denilen olguyu anlamlandırmasında; resimli çocuk kitaplarının işlevi açıklanmış ve bir çocuk kitabı denemesi gerçekleştirilmiştir. Söz konusu araştırmanın bu alanda çalışan araştırmacılara kaynak sağlaması adına literatüre katkıda bulunması amaçlanmıştır.

Hasan Buğrul'a ait "Hakkârî İli Geleneksel Örgü Eserleri Fotoğraf Sergisi Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı makalede: Sergilerin el sanatlarının tanıtılmasındaki ve korunmasındaki önemine dikkate çekilmesi amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında sergilerin bilimsel olarak ele alınmasıyla sergi etkinliklerinin amacına ulaşmasında önemli katkılar sunacağı sayılabilir.

Funda Naldan'a ait "Somut Kültürel Miras Örneği Olarak Kemaliye Su Değirmeni" başlıklı makalede Erzincan'ın Kemaliye ilçesinde bulunan su değirmeni incelenmiştir. Tarıma elverişli olan ilçede çok sayıda doğal su kaynağı bulunmaktadır. İlçenin su kaynaklarına sahip olması doğal olarak su değirmeninin kurulmasına imkân tanımıştır. Tespit edilen bu değirmen geleneksel Kemaliye evleri mimari özelliklerini yansıtmaktadır. Yapı, ahşap hatıllı moloz taş duvar örgüsüne sahip cephe düzeni ile konut mimarisini anımsatmaktadır. Bu çalışmayla en azından bugüne gelebilmiş olarak tespiti yapılan su değirmenini belgelemek ve bilim dünyasının dikkatine sunmak amaçlanmıştır.

Adem Yılmaz ve Nihan Çelik Yılmaz yazarlarına ait "Netflix 'Kuş Uçuşu' İsimli Dizi Örneğinde Kuşaklararası Alımlama Analizi" başlıklı makalenin amacı Y ve Z kuşaklarının alımlama süreçlerindeki farklılıkları ortaya koymak ve ortaya çıkan farklılıklara hangi unsurların etkili olup olmadığını tespit etmektir. Araştırma sonucunda kuşakların özellikleri, cinsiyet, ön yargı gibi faktörlerin izleyicilerin anlamlandırma süreçlerinde etkili olduğu gözlemlenmiştir.

Uğurcan Çorbacı ve Zülfükar Sayın tarafından yazılan "Mevsim İzlekli Vitrin Resimlemelerinin Görsel Göstergebilim Açısından İncelenmesi" başlıklı makalede; resimleme yöntemleriyle tasarlanan vitrinler göstergebilimsel yaklaşımlarla irdelenmekte, vitrin tasarımında yetkin resimlemeciler ve grafik tasarımcılar ile çalışmanın öneminin ortaya konması amaçlanmaktadır. Araştırmada; alanında uzman grafik tasarımcılar ve resimlemeciler ile gereğince çalışılmadığı ulaşılan sonuçlar arasındadır.

Canan Güneş ve Emel Kuru yazarlarına ait "Jessica Harrison'ın 'Broken Ladies' Porselen Biblo Serisinin Kitsch Bağlamında Değerlendirilmesi" başlıklı makalede Kitsch ve Porselen konuları ele alınmakta olup makalede kitsch'in tanımı yapılmış ve bibloların kitsch bağlamında irdelenmesi amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında bu serinin kitsch olmadığı özgün eserler olduğu sayılabilir.

Yunus BERKLİ

Baş Editör



Mimarlıkta Güzel Kavramının Araştırılmasına Yönelik Bilgisayar Tabanlı Bir Çizgi Analizi Modeli Denemesi: Üç Mimar Sinan Yapısı

A Model for Researching the Concept of Beautiful in
Architecture: The Three Structures of Mimar Sinan

Mehmet TEKİN¹
Erdem KÖYMEN²
Serhat ANIKTAR²

¹Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen
Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık
Bölümü, İstanbul, Türkiye.

²Sabahattin Zaim Üniversitesi,
Mühendislik ve Doğa Bilimleri
Fakültesi, Mimarlık Bölümü,
İstanbul, Türkiye



öz

Mimarlıkta bilgisayar destekli yazılımların kullanımı her geçen gün artmaktadır. Yapıların tasarım ve üretim süreçlerinde kullanılan yazılımlar mimari eserlerin ortaya çıkarılmalarını teknik ve yapısal anlamda kolaylaştırmaktadır. Fakat üretilmiş mimari eserlerin içerdikleri estetik ve teknik güzellik olgularının nicel olarak değerlendirilmesi ve yorumlanmasında kullanılan yazılımlar oldukça sınırlı sayıdadır. Bu mevcut sınırlı alana yeni bir açılım yapılabilmesi amacıyla mimari eserlerin çizgisel oranlarını görseller üzerinden ölçebilen bilgisayar destekli bir model geliştirilmiştir. Çalışmanın ilk aşamasında güzellik kavramına ve mimarlıktaki yerine değinilmiş, olgunun araştırılmasında kullanılan bilgisayar destekli yazılımlardan örnekler ortaya koyulmuştur. Sonrasında Mimar Sinan ve çalışmada kullanılan üç eseri hakkında bilgiler verilmiştir. Daha sonra kompozisyonda çizgisellik konusuna değinilerek çalışmanın yöntemi olan çizgi analizi modelinin geliştirilmesi ve uygulaması anlatılmıştır. Cami analizlerinden önce model aracılığıyla farklı sanat dallarından eserlerin çizgi analizleri yapılmıştır. Bu analizlerde eserlerin görsel olarak algılanabilen düzlük, eğrilik, karmaşıklık ve düzen gibi birtakım özelliklerinin çizgi analizi verilerinde de okunabildiği izlenmiştir. Sonraki adımda ise üç Sinan camisinin iç mekân görselleri üzerinden çizgi analizleri yapılmış ve analiz sonuçları değerlendirilmiştir. Sonuçlar incelendiğinde, üç yapının farklı tasarım ve teknik özelliklere sahip olmalarına rağmen benzer açılardan çekilmiş dokuz adet fotoğrafında yatay, dikey ve diyagonal çizgi oranlarının birbirlerine çok yakın olduğu, aynı yakın oranların ortalama çizgi oranlarında da okunabildiği görülmüştür. Çalışmanın mimari sanat eserlerinin nicel değerlendirilmesi alanına farklı bir bakış açısı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlıkta güzel, Mimar Sinan, bilgisayar tabanlı model, çizgisel analiz

ABSTRACT

The use of computer-aided software in architecture is increasing day by day. The software used in the design and production processes of the buildings facilitates the discovery of architectural works technically and structurally. However, the software used to quantitatively evaluate and interpret the aesthetic and technical beauty phenomena contained in the produced architectural works is quite limited. A computer-aided model was developed that can measure the linear proportions of architectural works through visuals in order to make a new expansion in this limited area. In the first stage of the study, the concept of beauty and its place in architecture were mentioned, and examples of computer-aided software used in the research of the phenomenon were presented. Afterward, information is given about Mimar Sinan and his three works used in the study. Then, the development and application of the line analysis model, which is the method of the study, is explained by touching on the subject of linearity in composition. Before the analysis of the mosques, line analyses of the works from different branches of art were made through the model. In these analyses, it was observed that some of the visually perceptible features of the artifacts, such as flatness, curvature, complexity, and order, could also be read in the line analysis data. In the next step, line analyses were made on the interior images of the three Sinan mosques and the results of the analysis were evaluated. When the results are examined, it is seen that the horizontal, vertical, and diagonal line ratios are very close to each other in the nine photographs taken from similar angles, although the three structures have different designs and technical

Geliş Tarihi/Received: 09.09.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 27.03.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Mehmet TEKİN

E-mail: mimarmehmetekin@gmail.com

Cite this article as: Tekin, M., Köymen, E., & Aniktar, S. (2023). Mimarlıkta güzel kavramının araştırılmasına yönelik bilgisayar tabanlı bir çizgi analizi modeli denemesi: Üç Mimar Sinan yapısı. *Art and Interpretation*, 42(1), 2-16.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

features, and the same close ratios can be read in the mean line ratios. It is expected that the study will provide a different perspective to the field of quantitative evaluation of architectural works of art.

Keywords: Beautiful in architecture, Mimar Sinan, computer-based model, linear analysis

Giriş

Güzellik algısı insana doğuştan gelen bir özellik olarak verilmiştir. Aslında bir nesnenin güzel olup olmadığı teorik olarak nicel verilerle ölçülebilen birtakım somut oranlara bağlıdır. Fakat insanoğlu bu oranları matematiksel olarak ölçmese de doğduğu andan itibaren farkında olmadan baktığı nesnelerin güzel olup olmadığına karar verir. İnsanlık, tarih boyunca dünyadaki varlığının ilk zamanlarında farkında olmadığı bu kararın hangi algısal faktörlere ve hangi bilimsel verilere dayandığını araştırmıştır. Bu nedenle güzellik kavramı farklı bilim ve sanat dallarında çalışmalar yapan birçok kişi tarafından üzerine düşünülen ve tanımlanmaya çalışılan bir kavramdır.

Güzellik olgusunu bir "kavram" olarak değerlendirip felsefi bağlamda inceleyen ilk kişi Platon'dur (Ülger, 2013, s. 16). Platon'dan sonra da bu olgu tarih boyunca bu konu üzerine düşünen birçok kişi tarafından iyilik, doğruluk, yararlılık gibi çeşitli soyut kavramlarla ilişkilendirilmiştir ve güzel kavramı bu ilişkilerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Güzel kavramının nicel anlamda değerlendirilmesinde ise somut ölçüm yöntemleri söz konusudur. Bir nesnenin oransal bütünlüğü o nesnenin ahenk, denge ve güzelliğiyle ilişkilidir. Eğer baktığımız nesne oransal açıdan dengeli değilse onu çirkin olarak algılarız. Bu algının hangi somut verilere dayandığının belirlenebilmesi için çok eski tarihlerden günümüze kadar fibonacci sayıları ve altın oran, fraktal geometri gibi çeşitli oransal hesaplama yöntemi kullanılmıştır.

Mimari sanat eserlerindeki estetik ve güzellik kavramı ise teknik ve yapısal bağlamda birçok unsurun belirli bir düzen içerisinde ve doğru şekilde bir araya getirilebilmesiyle ilişkilidir. Mimarlıkta güzellik arayışı insan tarihinde medeniyetlerin başlangıcından itibaren ele alınan bir kavramdır ve bir yapıdaki güzellik sadece etrafımızı saran bir kabuk olmasıyla ilişkilendirilemez (Göğebakan, 2012, s. 79). Yapılarda işlev ve form arasındaki sorgulamalar bahsedilen güzellik arayışının örnekleridir. Mimari eserin tasarımında doğru çözümlenmiş planın sağladığı işlevsellik, çevresine ve yapım amacına uygun şekilde oluşturulmuş form ve yapı kompozisyonunun barındırdığı estetik unsurlar bir araya getirildiğinde o yapı güzel olarak tanımlanabilmektedir.

Çalışma kapsamında görsel kompozisyonları çizgisel bağlamda düşey-yatay ve diyagonal oranlarına göre değerleyen özgün bir model geliştirilmiştir. Model öncelikle farklı sanat dallarına ait eserlerin üzerinde denenmiştir. Arkasından modelin mimari bağlamı analizlerini elde etmek için Mimar Sinan'a ait Şehzadebaşı, Süleymaniye ve Selimiye Camii yapıları asıl araştırma kapsamı olarak belirlenmiştir. Bu kapsam belirlenirler, makalenin 2. bölümünde değinilen özellikleri doğrultusunda bu üç eserin, "kıyaslamalı bir analiz" açısından uygun olduğu düşünülmüştür.

Özetle ifade etmek gerekirse;

- Farklı strüktür özellikleriyle tasarlanmış fakat aynı işleve sahip yapılar olmaları,

- Bir mimarın farklı dönemlerindeki teknik ve estetik bilgi birikimini ve tasarım anlayışını yansıtmaları,
- Camiler hakkında Sinan'a atfedilen, "Çıraklık, kalfalık ve ustalık eserim..." derecelendirme söylemi,
- Çizgisel kompozisyonda zenginlik sağlayan ve düşey-yatay-diyagonal çizgi özellikleri barındıran çok sayıda yapı elemanı içermeleri

gibi sebeplerden dolayı bu üç Sinan yapısı, araştırma kapsamı olarak belirlenmiştir.

Güzel Kavramının Araştırılmasında Bilgisayar Tabanlı Yaklaşımlar

Bilgisayar destekli programlar sanatı oluşturma ve sergileme işlevlerinin yanı sıra üretimi gerçekleştirmiş sanatsal ürünün analiz etmek için de kullanılabilmektedir. Sayısız sanat eserinin üretildiği ve incelendiği dijital ortam analizlerinin tamamından bahsetmek elbette mümkün değildir. Fakat bu analizler görsel üzerinden altın oran ölçümleri, fraktal boyut hesaplamaları veya oluşturulmuş algoritmik yazılımlarla yapılan analizler gibi teknikler üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Örneğin Tekkanat (2006), altın oran-sanat ilişkisini ele almış ve dünyada farklı dönemlerde ve farklı yerlerde üretilmiş olan mimari yapıları ve bazı sanatsal eserleri altın orana uygunlukları bakımından incelemiştir.

Genç (2019), dijital ortamda fraktal sanat oluşturma süreçlerine değinmiştir. Ultra Fractar, Fractal Zoomer gibi bilgisayar tabanlı programlar ile oluşturulan sanatsal ürünlerin birtakım matematiksel modellemeler olduğunu, görsellerin sonsuza yakın detaylar içerdiğini ve bu programlar ile oluşturulan dijital eserlerin insanlar tarafından geleneksel yöntemlerle yapılmasının imkânsız olduğunu söylemiştir.

Kanatlar (2012), Sedat Hakkı Eldem'in farklı zamanlarda tasarlanmış olduğu yapıları fraktal boyutlarına göre analiz edip kıyaslamıştır. Bu yöntemle mimarın zamanla gelişen ve değişen tasarım yaklaşımını sorgulamıştır. Bu doğrultuda mimarın belirli kriterler esas alınarak seçilmiş konut yapılarını çalışma kapsamına almıştır. Bu yapıların görünüş çizimlerini geliştirmiş olduğu yazılımla fraktal boyutları bakımından incelemiştir. Piksel ölçme özelliği olan bu yazılımla yapıları farklı sayılarda karelere ayırıp bu karelerin dolu-boş oranlarını ölçmüştür. Ölçüm sonuçlarını daha sonra gözleme dayalı sezgisel sonuçlar ile karşılaştırmıştır. Karşılaştırma sonucu modern yapıda tasarlanan konut yapılarının fraktal oranlarının bu yapılarla kıyasla daha detaylı olduğu gözlenen yapılarla göre daha düşük olduğunu ortaya koymuştur. Çalışma, teknoloji kullanılarak yapılan sayısal analizlerin insan algılarını destekleyici nitelikte olduğunu ve yararlanılması faydalı olan yöntemler olduğunu göstermiştir. Üçüncü bölümde çalışma kapsamında geliştirilen model ile Eldem'in aynı yapısı analiz edilmiş ve Kanatlar'ın çalışmasına paralellik gösteren verilere erişilmiştir.

Aarabi ve ark. (2001), insan yüzünün güzel kavramına uygunluğunu incelemişlerdir. Yüz güzelliğini otomatik olarak ölçmek için geliştirdikleri algoritmik yazılım görsel üzerinde bir eliptik

şekil kullanarak önce yüz, gözler ve ağız olmak üzere üç temel bölümü tanımlamış ve yerini belirlemiştir. Sonrasında daha önce literatürde kabul görmüş ve yüz üzerinde bulunan ağız, gözler ve burnun birbirleriyle bağlantılı birtakım ölçüleri üzerinden bir oranlama yapmıştır. Bu oranlamalar sayesinde kullanılan 80 adet yüz görseli 3 en güzel ve 0 en az güzel olmak üzere sınıflandırılmıştır. Çalışmanın sonucunda yüz güzelliğini otomatik olarak doğru şekilde ölçen bir algoritma elde edilmiştir. Algoritmayla fotoğraflar üzerinden oran analizi yapılması ve analiz sonuçlarının güzellik olgusunun değerlendirilmesinde kullanılmış olması bakımından yöntem, çalışma kapsamında geliştirilen çizgi analizi yöntemine benzer bir nitelik taşıyarak ilham olmuştur.

Meddahi ve Boussora (2021), Cezayir'de bulunan koloni konutlarının dijital cephe çizimleri ve fotoğraf gözlemleri üzerinden estetik bir kıyas analizi yapmışlardır. Çalışma cephelerin biçimsel anlamda düzen ve karmaşıklık özelliklerine odaklanarak nicel bir ölçüm için analitik bir yaklaşım sunmaktadır. Analiz için bölgede bulunan binalardan 15 tanesi seçilmiştir. Binalar bölgenin ana aksı üzerinde bulunan aynı yüksekliğe sahip yapılarıdır. İlk aşamada cepheler tasarımdaki farklı hiyerarşi seviyelerini ölçmek için L1 (toplam kütle), L2 (ikincil kütle), L3 (elementler) olarak ayrıştırılmıştır. Zaman içerisinde birçok değişikliğe uğramasından dolayı süsleme unsurlarını içeren L4, sınıflandırmaya dahil edilmemiştir. Daha sonra matematiksel analiz yoluyla cephelerin karmaşıklık ve düzen ölçümleri yapılmıştır. Son aşamada yapılan ölçümler sonucunda cepheler düşük, ortalama, yüksek ve çok yüksek olmak üzere estetik değerleri bakımından tanımlanmıştır ve sınıflandırılmıştır. Bahsedilen şekilde yapılan sınıflandırma mimari yapıların nicel karşılaştırmalı analizi bakımından özgün bir yöntem olarak görülmüş ve bu çalışmadaki çizgi analizi yönteminin geliştirilmesi fikrine katkı sağlayan çalışmalardan biri olmuştur.

Uçan (2017), yöntemiyle 20. yüzyılda üretilen Türk ve Avustralya karikatürlerini yapay zekâ kullanarak nicel analize tabi tutmuş ve sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmayı Gillian Rose'un içerik analizi yöntemini kullanarak yapmıştır. Rose (2001), görsel analiz yöntemlerinden iyi göz, içerik analizi, semiyoloji, psikoanaliz, söylem analizi ve bu metotların karışımı olan diğer metotlar olarak bahseder. Bu yöntemlerin içinde içerik analizi diğerlerinden farklı olarak nicel verilere ve bilgisayar tabanlı kodlamalara dayanır. Bu yöntemin kullanıldığı çalışmada aynı dönemin eserleri olmaları ve karikatüristlerinin birbirini takip eden kuşaklara ait çizimlerden etkilenmeleri gibi sebeplerden kaynaklı olarak birbirlerine benzeyen ve fiziksel olarak birbirlerinden ayrıştırılmaları zor olan karikatürler seçilmiştir. Çalışma sayesinde sanat eserlerinin değerlendirilmesinde unsurlar olan benzerlik ve özgünlük kavramının değerlendirilmesi için bilgisayar destekli bir yaklaşım ortaya konulmuştur. İçerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilen ve nicel kıyaslanmanın yapıldığı bu çalışmada analiz kapsamında seçilen eserlerin ortak özellikleri olan fakat farklı yaklaşımlarla tasarlanan eserler olması, bu çalışmada çizgisel analiz kıyaslaması için seçilecek mimari eserlerin belirlenmesi aşamasında katkı sağlamıştır.

Bilgisayar tabanlı yazılımlar, tarihi yapıların görsel belgelemeleri için uygulanan fotogrametri işlemlerinde de kullanılmaktadır. Vatan (2005), malzemeleri ve geometrileriyle karmaşık yığma yapılardan biri olan ve Mimar Sinan tarafından tasarlanan Eğrikermer'i "Sonlu Elemanlar Yöntemi" olarak adlandırılan bir yöntemle analiz etmiştir. Bilgisayar destekli olarak uygulanan bu analiz yönteminde karmaşık yapılar belirli ölçülere sahip iki ve üç boyutlu küçük parçalarla tanımlanmaktadır. Analiz kapsamında önce Eğrikermer'e ait birtakım görseller fotogrametrik yöntemlerle

elde edilmiştir. Sonrasında elde edilen veriler üzerinde birtakım sayısal düzenleme yapıldıktan sonra bilgisayar tabanlı bir program ile görsellerin analizi gerçekleştirilmiştir. Analiz yazılımı, yapının görsel verilerinin sayısal olarak tanımlanması, düzenlenmesi ve değiştirilmesinin hızlı ve etkin şekilde yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Çalışmanın sonunda analiz yönteminin geliştirilmeye açık olduğu, mimarlık ve fotogrametri disiplinlerinin bir araya getirilerek üç boyutlu analiz yöntemlerinin geliştirilebileceği söylenmiştir. Vatan (2005)'in çalışması kapsamında gerçekleştirilen nicel analiz yöntemi kompleks bir yapıyı daha küçük bileşenlerinin sayısal oranlarına göre incelemesi bakımından bu çalışmada geliştirilen çizgi analizi yöntemine benzerlik göstermektedir.

Güzel kavramının araştırılması konusunda yapılan bilgisayar tabanlı çalışmalar çok sayıda çeşitlendirilebilir. Bu açıdan dijital ortamda sanat üretimi kadar dijital sanat analizinin de sınırlarının teknolojiyle paralel olarak sürekli genişlediği açıktır.

Mimar Sinan'ın Üç Eseri: Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camileri

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç, ekonomi ve bilimsel açıdan tarihinin zirvesinde bulunduğu dönemlerde, bu gücü yansıtacak mimari eserleri tasarlama görevi yaklaşık yarım asır kadar mimar-başı olarak görev yapan Sinan'a verilmiştir. Sinan, bu süre zarfında inşa edilen yaklaşık dört yüz kadar eseri içerisinde üç tanesini ayrı bir yere koyarak tanımlamıştır. Bunlar çiraklık eseri olarak tanımladığı Şehzadebaşı, kalfalık eserim dediği Süleymaniye ve birinci sıraya koyarak ustalık eseri olarak tanımladığı Selimiye'dir.

Şehzade Camii, Mimar Sinan tarafından tasarlanan ilk selatin camii olma özelliği taşımaktadır ve mimarın ilk önemli anıtsal eseri olarak kabul edilir (Biçer Parlak ve ark., 2020, s. 94). Kare ve dengeli bir yerleşime sahiptir. Merkezi kubbesi dört yarım kubbe ile desteklenmiş ve dört büyük taşıyıcı üzerinde bulunan sivri kemerlere oturtulmuştur. Yapının kubbesi pandantif elemanlarla geçilmiş ve mekân üstünde oluşan köşelerde birer küçük kubbe ile üst örtüsü bitirilmiştir. Camide girişler ana akslar üzerindedir. Bu tasarım mekân bütünlüğü algısını güçlendirmiştir (Gül, 2019, s. 164). Bu yapıda kendine has bir piramidal örtü sisteminin ilk örneğini deneyen Sinan, örtünün en önemli destek bileşeni olan payanda elemanlarını revaklı galerilerin içine saklamıştır. Mekânsal bütünlük anlamında kubbenin geldiği seviye, ilk defa Şehzade Camii'nde küçük ölçüde uygulanmıştır. Bundan dolayı Mimar Sinan bu eserini "çiraklık eseri" olarak nitelemiştir (Ökten, 2017, s. 16). Şehzade Camii, Sinan döneminde sonraki büyük camilerin mimarlarına da ayrıca referans olmuştur. Sinan'ın meydana getirdiği büyük ölçekli ilk külliye operası açısından Şehzade Camii planının ve planına bağıntılı diğer yapıların da ayrı önemi vardır (Aslanapa, 1992, s. 13). Şehzade Camii'nin Mimar Sinan'ın mesleki gelişiminde ortaya koyduğu eserler sıralamasında bir sıçrama noktası olduğu görülmektedir. Kütle, plan ve iç mekân öğeleri gibi konularda önceki tasarımlarından farklılaşmış ve tasarımı fark edilir şekilde değişiklik göstermiştir.

Mimar Sinan'ın "kalfalık eseri" şeklinde nitelendirilen Süleymaniye Camii, 1550-1557 yılları arasında yine Kanuni Sultan Süleyman tarafından inşa ettirilmiştir. Bu cami Şehzade Camii'nin daha büyük bir alanda inşa edilmiş daha gelişmiş bir tasarımıdır. Bu yapıda Sinan, Şehzade Camii'nde öğrendiklerini daha geniş bir ölçekte uygulamıştır (Biçer Parlak ve ark., 2020, s. 95). Cami dört taşıyıcı üzerinde konumlandırılan bir ana kubbe, ikişer adet çeyrek kubbe ile genişletilen iki yarım kubbe ve yan bölümlerde bunları destekleyen on adet küçük kubbeden oluşmaktadır. Ölçüsel anlamda Ayasofya'ya yakın bir tasarımı olan cami, kullanılan daha ileri teknoloji sayesinde Ayasofya'dan daha güçlü bir iç mekân

etkisine sahiptir. Camideki yan kubbeler eşit büyüklükte tasarlanmamıştır. Bir büyük bir küçük şeklinde bir tasarım mevcuttur. Bu sayede yapıdaki monotonluk etkisi kırılmıştır ve bu kubbelerin örttüğü yan bölümler uyumlu bir şekilde iç mekânın bir parçası hâline getirilmiştir. Bu sayede geniş ve ferah bir iç mekân elde edilmiştir (Benian, 2011, s. 45). İç mekânı örten ana kubbenin çapı ile simetrik iki adet yarım kubbenin yarıçapları toplanınca, ibadet eden insanları altında toplayacak 51,8 m'lik temiz ve ferah bir açıklık ortaya çıkmaktadır. Ana kubbenin sağ ve sol tarafındaki kemerlerin altında ise 19 adet büyük pencere ve dört küçük dairesel pencereye sahip iki adet büyük duvar bulunmaktadır. Bu sayede tek örtü altındaki bu geniş mekân aydınlatılmıştır. Ayrıca caminin dış duvarına kadar, daha sonra toprak seviyesine kadar kademeli durdurma duvarları vardır. Caminin 4 köşesinde de kare kaidelelerin üzerinde 4 kubbe bulunmaktadır. Kubbe ve taşıyıcı yerleşimi, dikey pencereleri, masif ve şeffaf elemanları ile cami dıştan bakıldığında mükemmel bir dengeye sahiptir (Aktuğlu ve ark., 2009, s. 3). Kubbe, yarım kubbeler, kemerler, demir taşıyıcılar, tuğla ve taşların kompozisyonundan oluşan bir taşıyıcı sistem tek bir örtü altında eşsiz bir mekân oluşturmak için kullanılmıştır. Süleymaniye, taşıyıcı sisteminin tüm bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda çağının çok başarılı yapı üretim sistemlerinden birine sahiptir (Aktuğlu ve ark., 2009, s. 5). Süleymaniye'de Şehzade Camii'ne kıyasla ana kubbeye eklenen yarım ve diğer küçük kubbelerle temiz açıklıklı iç mekân genişliği ve yüksekliği artırılmıştır. Ana kubbenin sağ ve sol tarafındaki geniş duvarlardaki pencere açıklıkları sayesinde iç mekân daha iyi aydınlatılmıştır.

Selimiye Camii ise Mimar Sinan'ın "ustalık eseri" olarak adlandırıldığı ve 80 yaşında inşa ettiği yapısıdır. Külliyesi ile beraber mimarlık tarihindeki en geniş alanı kaplayan cami 31,30 m çapında ve 43,28 m yükseklikteki ana kubbesi ile dikkat çekmektedir (Biçer Parlak ve ark., 2020, s. 96). Sinan, bu camide iç ve dış strüktür elemanlarını mimari organizasyonun estetik öğeleri hâline getirmiştir (Kısa Ovalı ve ark., 2016, s. 35). Ana kubbe 8 adet ana taşıyıcı kolon üzerine konumlandırılmış ve bu kolonlar 6 m genişliğindeki kemerler ile birbirine bağlanmıştır. İç mekânda 40x60 m genişliğinde bir ibadet alanı ve yaklaşık olarak aynı ölçülere sahip ortasında şadırvan bulunan ve küçük kubbelerle çevrelenmiş bir avluya sahiptir. 18 sütun ve 16 kubbe ile çevrili bu iç avlu diğer camilerden farklı bir ritim sergilemektedir. Son cemaat yerine bitişik ve daha yüksek olan beş kubbe diğerlerinden kalın olan altı sütun tarafından taşınmaktadır. Bu yapı dizisi sayesinde boyutsal anlamda ana kubbe ile hiyerarşik bir ilişki oluşturulmuştur (Kısa Ovalı ve ark., 2016, s. 36). Caminin ana kubbeye bitişik dört adet minaresi vardır. Selimiye Camii'nin kubbe çapı Süleymaniye Camii'nden büyük olmasına rağmen daha hafiftir. Bunun nedeni Selimiye'nin strüktürel tasarımının daha basit olmasıdır. Bu da Mimar Sinan'ın Süleymaniye'nin inşasından sonra geçen süre içerisinde kubbeyi daha hafif yapı elemanları ile taşıtmayı öğrenmiş olduğunu göstermektedir (Aktuğlu ve ark., 2009). Strüktürel çözümün basitliği Selimiye'nin tasarımında bir başka avantaj daha sağlamıştır. Bu avantaj daha iyi bir aydınlatmadır. Mimar Sinan'ın mimarideki en önemli buluşlarından biri kârgir karkas sistemini geliştirmiş olmasıdır. Bu sistemi Selimiye'de kullanmıştır. Bu keşfe kadar yığma teknikle yapılan duvarlarda kalınlıklar bir metreden fazla olabiliyordu. Fakat bu sistem yükü ana kolonlar ve kemerler ile direkt temele indirebildiğinden duvarlar incelmış ve daha fazla pencere ile daha iyi bir aydınlatma imkânı ortaya çıkmıştır (Berkin & Salbacak, 2013, s. 157). Bununla beraber Süleymaniye'nin tasarımında ana kubbeyi destelemek için çok sayıda tam ve yarım kubbe kullanılmıştır. Bu kubbeler ana kubbenin etrafında başka yan hacimler

oluşturduğundan ana mekâna direkt giren ışığı bir miktar engellemektedir. Fakat Selimiye'de ana kubbe sekiz ana taşıyıcı ve bu taşıyıcıları çevreleyen kemerler ile desteklenmiştir. Kemerlerin arasında kalan ve taşıyıcı özelliği sağlamak zorunda olmayan duvarlar çok sayıda pencere açma imkânı oluşturmuştur. Bu da iç mekânın daha iyi aydınlatılmasını sağlamıştır.

Kompozisyonda Çizgisellik

Aristo çizgiyi dolu ile boş arasındaki sınır olarak tanımlamıştır. Tüm sanat dallarında yansıtılmak istenen tasarımın en güçlü ifade araçlarından biridir. Yalın ve basit olmasına rağmen usta bir sanatçının elinde kusursuz bir anlatım ögesi hâline gelebilmektedir. İlk çağlardan beri insanlar çizgi ögesini duygularını ifade etme, anılarını ölümsüzleştirme, iletişim kurma gibi birçok amaç için kullanmışlardır. Zaman içerisinde bu kullanımlar sanat ve tekniğin ifade biçimlerinin gelişmesiyle daha profesyonel hâllerine karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Tasarımda çizgi ögesi farklı özellikler içermektedir. Bu özellikler genişlik ve uzunluk gibi ölçü özellikleri, düz, dalgalı ve kırık gibi tip özellikleri, yatay, dikey, diyagonal, oval, çembersel ve dik olmak üzere yön özellikleri, çizginin tanımladığı form bağlamında yer özelliği ve kendisini oluşturan aracın özelliklerini yansıtmaları bakımından karakter özelliği olarak açıklanabilir.

Mimari yapılarda çizgi algısı oluşturan elemanlar ile tasarımı oluşturan kompozisyona yatay, düşey ve diyagonal etkiler verilmektedir. Örneğin Tadao Ando'nun tasarlamış olduğu "Modern Art Museum'da dış cephe elemanları kompozisyonda düşey bir çizgisellik algısı oluşturmaktadır. David Chipperfield'in "American's Cup Building" binasında ise döşeme elemanları yapıda yatay bir çizgisellik oluşturmıştır. Mario Botto'nun "Museum Jean Tinguely Basel" yapısında yine döşeme ve cephe elemanları eğrisel bir etki oluştururken Juergen Mayer'in "Mensa Karlsruhe" isimli tasarımı taşıyıcı elemanları ile diyagonal bir kompozisyon algısı oluşturmaktadır (Köymen, 2008, s. 89). Bu yatay, düşey ve diyagonal elemanlarla tasarlanmış yapılar da insan algısında yukarıda belirtilenlerle benzer etkiler oluşturmaktadır. Farklı özelliklerde çizgisel kompozisyonlar insan psikolojisi üzerinde farklı etkiler oluşturmaktadır. Örneğin doğrusal çizgiler sabitlik, kırık çizgiler dinamizm ve heyecan, eğrisel çizgiler sakinlik, kuralı ve dağınık çizgiler belirsizlik ve istikrarsızlık hisleri uyandırmaktadır (Özek, 2000). Çizgisel kompozisyonun oluşturduğu bu hisler mekânın diğer tasarım faktörleri olan biçim, proporsiyon renk, tefriş vb. bileşenlerin oluşturduğu etkiler ile bir araya geldiğinde mekânsal algılamaya ortaya çıkmaktadır.

Üç boyutlu elemanlardan meydana gelen mimari yapılar kullanıcı ölçeğinden bakıldığında anlık olarak iki boyutlu çizgisel kompozisyonlar olarak görülür. Zihin hareketle birlikte bu kompozisyonların birleşimi sayesinde üç boyutlu objeyi detaylandırır ve daha net bir şekilde algılamaya başlar. Örneğin bir hacmin içinde farklı noktalarda durup baktığımızda her seferinde farklı bir çizgisel kompozisyon gözlemliyoruz. Mekânda gezindikçe beynimiz fotoğrafını çektiği iki boyutlu görselleri birleştirip analiz ederek ortamdaki derinlik, oran vb. faktörleri algılar. Bu algı mekân tasarımında kullanılan elemanların çizgisel oranlarının değişimiyle çeşitlenir. Çizgisellik mimari eserlerde farklı kullanımlarıyla farklı kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bu kompozisyonlar algısal olarak tekrar, armoni, karşıtlık, egemenlik ve denge unsurları oluşturabilir.

Modelin Geliştirilmesi

Modelin geliştirilmesi için yapılan araştırmalarda Rhinoceros3D/Grasshopper3D ortamına göre kurgulanan FIREFLY eklentisi,

görüntü işleme ve kontür tanıma niteliklerini barındırdığından dolayı dikkati çekmiş ve çalışmada bu eklenti üzerine yoğunlaşmıştır. FIREFLY; Grasshopper ve Arduino mikro denetleyicisi ile web kameraları, cep telefonları, oyun denetleyicileri vb. gibi giriş/çıkış (input/output) cihazları arasındaki boşluğu doldurmaya adanmış bir dizi kapsamlı yazılım aracıdır (Firefly, 2022).

Geliştirilen model dört temel çalışma adımı üzerinde ilerlemektedir (Görsel 1). Öncelikle analiz edilmek istenilen görsel, Grasshopper ortamına "bitmap" görüntü dosyası olarak alınmıştır. Sonrasında bu görsel, FireFly eklentisinin "Brightness saturation" ve "Contrast" komutları ile düzenlenerek, analiz edilebilecek şekle getirilmiştir (Görsel 2a).

İlk ayarlamaları yapılan görsel, FireFly'nin "Contour Vector" komutu ile işlenmiş ve görseldeki detaylar, "çizgi" elemanları olarak tanımlanmıştır. Bu hesaplamalarda öncelikle Firefly'nin "Contour Vector" komutuyla elde edilen çizgilerin "length" değerleri alınmış ve bu değerler kullanıcı kontrolü ile girilen yeni verilerle "Larger then" komutu kullanılarak kıyaslanmıştır. Bu kıyaslama sonucu belli bir tolerans değerine erişilip toleransın altında kalan çizgiler "Cull pattern" komutu ile hesaplamadan çıkartılmıştır. Örneğin görsel üzerinde 1 mm kadar yer kaplayan ve yakın planda çizgisel nitelikte olduğu hâline geniş ölçekte nokta elemanı gibi algınan çizgiler bu metotla elenmiştir. Bu gibi toleransa dayalı çıkartma işlemleri ile daha doğru değerlemeye gidilmiştir. Sonrasında "y" birim vektörü ile hesaplamaya giren çizgilerin arasındaki açıl değerler "angle between" komutu kullanılarak elde edilmiştir. Bu bölümde elde edilen açılardan eksi bandında kalanlar için mutlak değer hesaplaması ve temel modülasyon kullanılmıştır (Görsel 2b).

Bir sonraki aşamada ise çizgilerin yatay eksenle aralarındaki açılar kullanılarak bir "equality with tolerans" komutu kullanılarak toleranslı aralık hesaplaması yapılmıştır. Buna göre belli açılar arasında kalan çizgiler "düşey," "yatay" ve "diagonal" olarak tanımlanmıştır. Örneğin yatay düzlem ile arasında 85 derecelik açı bulunan bir çizgi, "düşey" olarak kabul edilirken, düşeyle düzlemle arasında 8 derece olan bir çizgi "yatay" olarak nitelendirilmiştir. Yatay ile arasındaki açının 45 derecelere yaklaşması durumunda ise çizgiye "diagonal" kimliği tanımlanmıştır. Modelde bu tolerans aralıkları parametrik olarak slider'lar kullanılarak işleme alınmış, bu sayede bu üç algının kişiden kişiye değişiklik göstermesi muhtemel farklılıklarının da hesaplanmasının yolu açık bırakılmıştır. Bu aşamada son olarak her üç çizgi tipinin görsel olarak ayırt edilebilmesi için çizgiler yeşil, mavi ve pembe olarak "Color Swatch" komutu ile renklendirilmiştir (Görsel 2c).

Son aşamada ise "düşey," "yatay" ve "diagonal" olarak tespit edilen çizgilerin sayım aşamasına geçilmiştir. Görselde algılanan üç tip çizgi, bir algoritma kurgulanarak kendi içlerinde sayılmış ve yüzdelik dilim olarak birbirleriyle oranlanmıştır. Bunun yanında çizgi tiplerinin birbirleri ile toplamaları arasındaki muhtemel bağlantılarının izlenebilmesi için ayrıca hesaplamalar yapılmıştır. Böylelikle "Düşey+Yatay," "Düşey+Diagonal" ve "Yatay+Diagonal" toplamaları ve yüzdelik dilimleri de ortaya çıkmıştır. Bu aşamada temel matematiksel hesaplamalardan olan "Addition," "Multiplication" ve "Round" komutlarından yararlanılmıştır (Görsel 2d).

Görsel 2'de ise model parçalarının Grasshopper3D'de birleştirilmiş son şekli ve Rhinoceros ortamında ürettiği sonuç görülmektedir. Sonraki aşamalarda, geliştirilen model ile çeşitli sanatsal ve mimari nesneler üzerinden analizler yapılacak ve modelin, çalışmanın asıl odağına sağlayacağı potansiyel katkılar üzerinde durulacaktır.

Model ile Yapılan Analiz Denemeleri

Öncelikle Görsel 3'te görülen akış şemasında belirtilen amaçlar arasından herhangi bir kıyaslama ya da dayanak unsuru olan bir veri içermeyen görsel analizi amacı kapsamında basit nitelikte çizgisel bir görsel oluşturulmuş ve analiz uygulanmıştır. Kullanılan görsel birbirine eşit uzunlukta ve aynı sayıda düşey, yatay ve diyagonal çizgiler içermektedir. Çizgisel gösterimde düşey çizgiler açık mavi, yatay çizgiler koyu mavi ve diyagonal çizgiler magenta renkleriyle ifade edilmiştir. Analiz sonuçlarında düşey, yatay ve diyagonal çizgisel oranlar sırasıyla %32, %35 ve %33 olarak birbirlerine çok yakın oranda ölçülmüştür (Görsel 4).

Bu bölümde model çalışmanın ana konusu olan üç yapının dışında bazı eserlerin analizlerini yapmak için kullanılmıştır. Eserlerde çıplak gözle algılanabilen ya da birtakım matematiksel verilerle ölçülebilen tasarım unsurlarının model analiziyle sorgulanması amaçlanmıştır.

Analiz 1

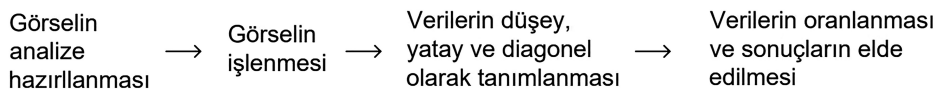
Kanatlar (2012)'in, Sedat Hakkı Eldem'in konut mimarisi üzerine fraktal boyuta dayalı nicel bir analiz yaptığından bahsedilmiştir. Geliştirilen bilgisayar tabanlı bir yazılımla yapılan analizde 1986 yılında çevre dokusuyla uyumlu olması nedeniyle Ağa Han Mimarlık Ödülü alan Zeyrek Sosyal Sigortalar Kompleksi ve çevresindeki yapıların fraktal boyut ölçümleri gerçekleştirilmiştir (Görsel 5). Bu yöntemle yarışma jürisi tarafından görsel olarak algılanan çevreyle uyum kriteri fraktal boyut analizi ile bilgisayar ortamında sayısal olarak sorgulanmıştır. Analiz sonucunda yapının dört bloğunun fraktal boyutları sırasıyla 1,74 – 1,74 – 1,63 – 1,68, çevre binalardan seçilen iki konutun fraktal boyutları ise 1,72 ve 1,78 olarak ölçülmüştür (Kanatlar, 2012, s. 84). Ölçümler jüri tarafından nitel olarak ifade edilen değerlendirmeyi nicel olarak doğrular niteliktedir.

Kanatlar'ın fraktal analizini gerçekleştirdiği yapı blokları ve konutlar benzer şekilde çalışma kapsamında kullanılan model ile analiz edilmiştir. Analiz sonuçları aşağıdaki gibidir.

Yapılan analiz sonucunda fraktal boyutları birbirine çok yakın olarak ölçülen SSK blokları ve iki konutun düşey, yatay ve diyagonal oranları benzer şekilde birbirine çok yakın olarak ölçülmüştür. Çalışma kapsamında kullanılan model ile yapılan analiz sonuçları incelendiğinde de çizgisel oranlar bağlamında yapıların uyum ve benzerlikleri görülmüştür (Tablo 1).

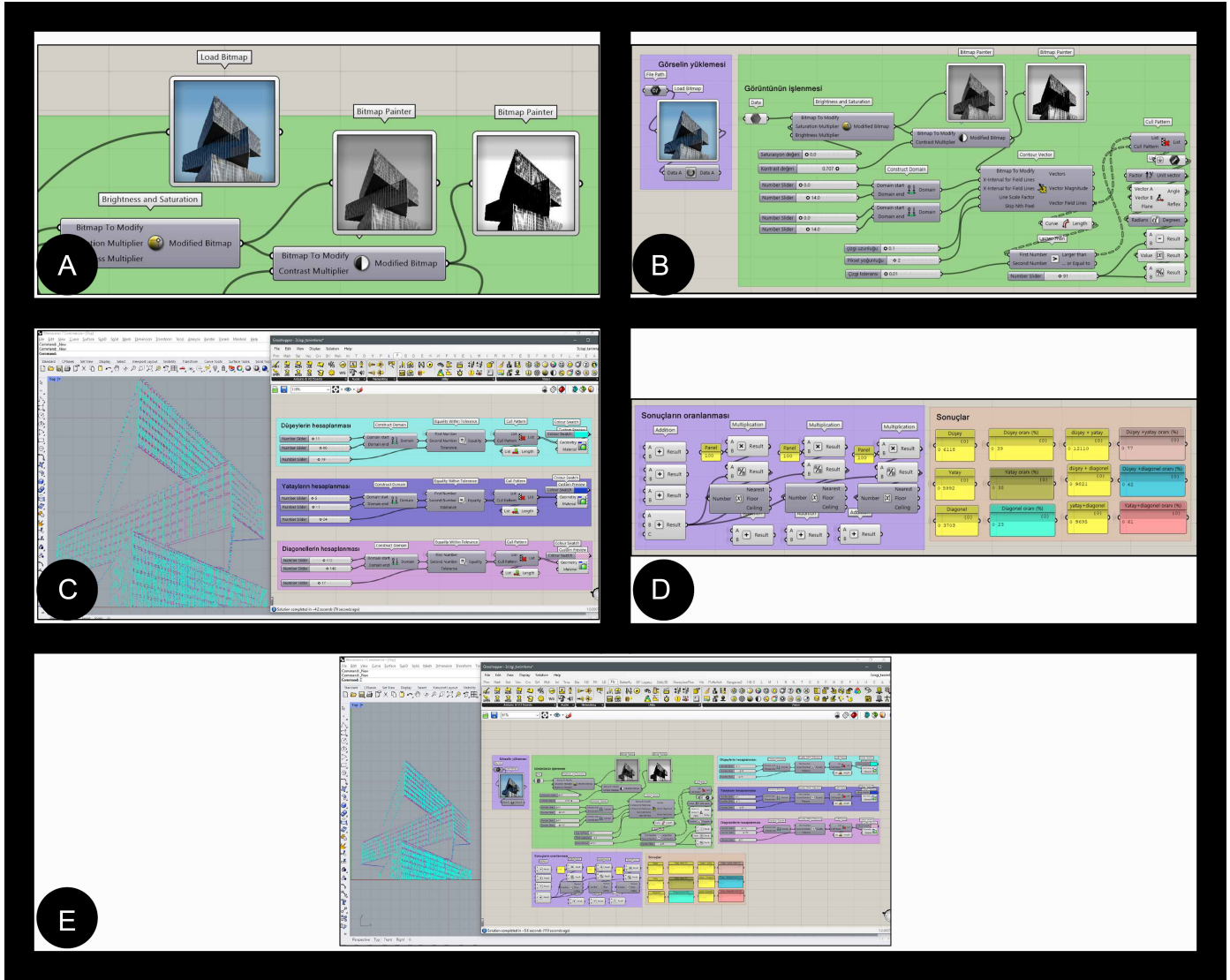
Analiz 2

Bu analizde Van Gogh tarafından çizilmiş olan iki resim incelenecektir. Bunlardan birisi diyagonal çizgilerin ağırlıklı olduğu "Yıldızlı Gece" tablosudur. Van Gogh bu eserinde renleri kullanarak çizgisel bir kompozisyon oluşturmuştur (Özkartal, 2009, s. 65).



Görsel 1.

Geliştirilen modelin çalışma adımları.



Görsel 2.

A. Görselin Analize Hazırlanması B. Görselin İşlenmesi C. Görüntü İşleme Sonucu Elde Edilen Verilerin "Düsey," "Yatay" ve "Diyagonal" Olarak Tanımlanması D. Görüntü İşleme Sonucu ile Elde Edilen Verilerin Oranlanması ve Sonuçların Elde Edilmesi E. Geliştirilen Modelin Rhino/Grasshopper Ortamındaki Görünümü.

İncelenecek diğer eser ise bir perspektif çizim örneği olan "Arles'deki Yatak Odası" tablosudur. Eserlerin çizgisel oranları Görsel 6'da gösterilmiştir.

Analiz sonucunda diyagonal çizgisel kompozisyonun ağır bastığı Yıldızlı Gece tablosunda %43 diyagonal, %28 yatay ve %28 düşey çizgi oranları izlenirken, nispeten daha doğrusal çizgilerle oluşturulan Arles'deki Yatak Odası tablosunda bu oranlar diyagonal %32, yatay %17 ve düşey %51 olarak ölçülmüştür.

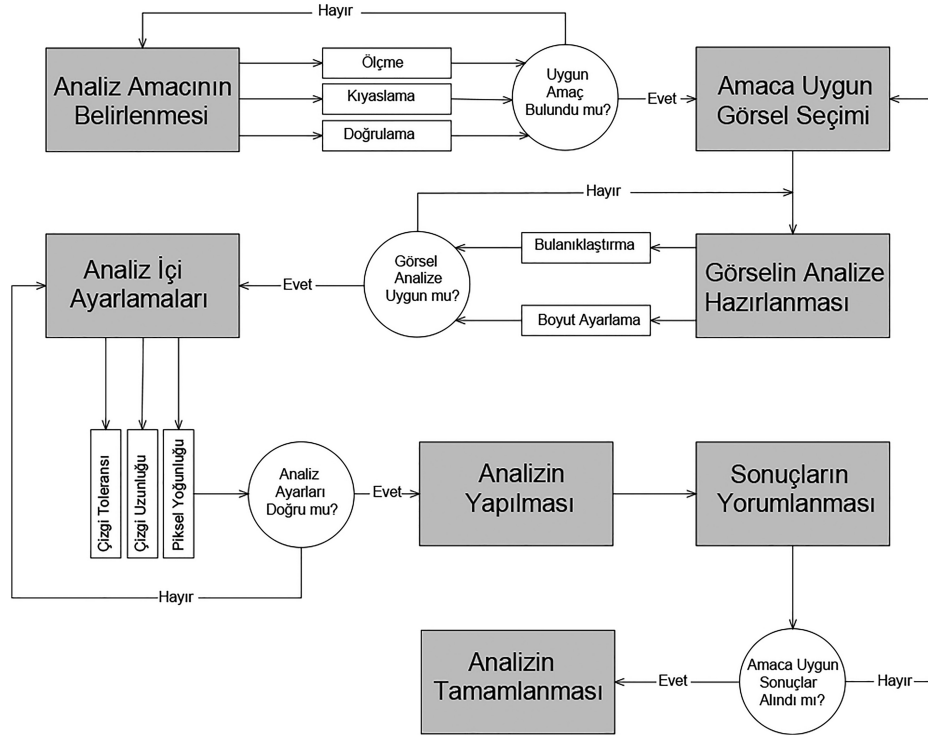
Mimarlıkta Güzel Kavramının Araştırılmasına Yönelik Bilgisayar Destekli Bir Çizgi Analizi Modeli Denemesi

Daha önce de değinildiği gibi mimari yapıların analizleri ağırlıklı olarak nitel değerlendirmeler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Estetik, işlevsellik, oran vb. parametreler genellikle kişilerin algıları üzerinden yaptığı çıkarımlarla yorumlanmakta ve yapıların bu parametrelere ilişkili özellikleri görsel verilerin insan algısıyla değerlendirilmesinin ardından sözel verilerle ortaya konmaktadır. Sayısal analizler ise altın oran veya fraktal boyut analizleri ile sınırlanmıştır. Bu nedenle çalışma kapsamında mimari yapıların

analizleri için farklı bir alternatif arayışına girilmiştir. Bu doğrultuda bilgisayar tabanlı bir yazılım geliştirilmiş ve bu yazılımla yapıların çizgisel kompozisyonlarının oransal analizlerinin yapılabilmesi amaçlanmıştır. Geliştirilen yazılımla yapılan analizler algıya dayalı nitel değerlendirmelerle sayısal analizlerin bir araya geldiği bir niteliktedir. Çünkü mevcut sayısal analizler iki boyutlu çizimler ve görseller üzerinden gerçekleştirilmektedir. Çalışma kapsamında oluşturulan analizlerde ise yapıların iç mekânlarında insan ölçeğinden çekilen fotoğraflar üzerinden bir analiz söz konusudur. Bu sayede yapıların kâğıt üzerinde görülen iki boyutlu tasarımları yerine insan gözü ile algılanan formlarının matematiksel olarak analiz edilebilmesi amaçlanmıştır.

Bulgular

Bu bölümde geliştirilen model ile Mimar Sinan'ın çıraklık, kalfalık ve ustalık söylemlerine konu olan Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camilerinin insan ölçeğinden çekilmiş iç mekân fotoğrafları üzerinden birtakım analizler yapılacaktır. Doğru bir kıyaslanmanın yapılabilmesi adına analizi yapılacak fotoğrafların benzer açılardan

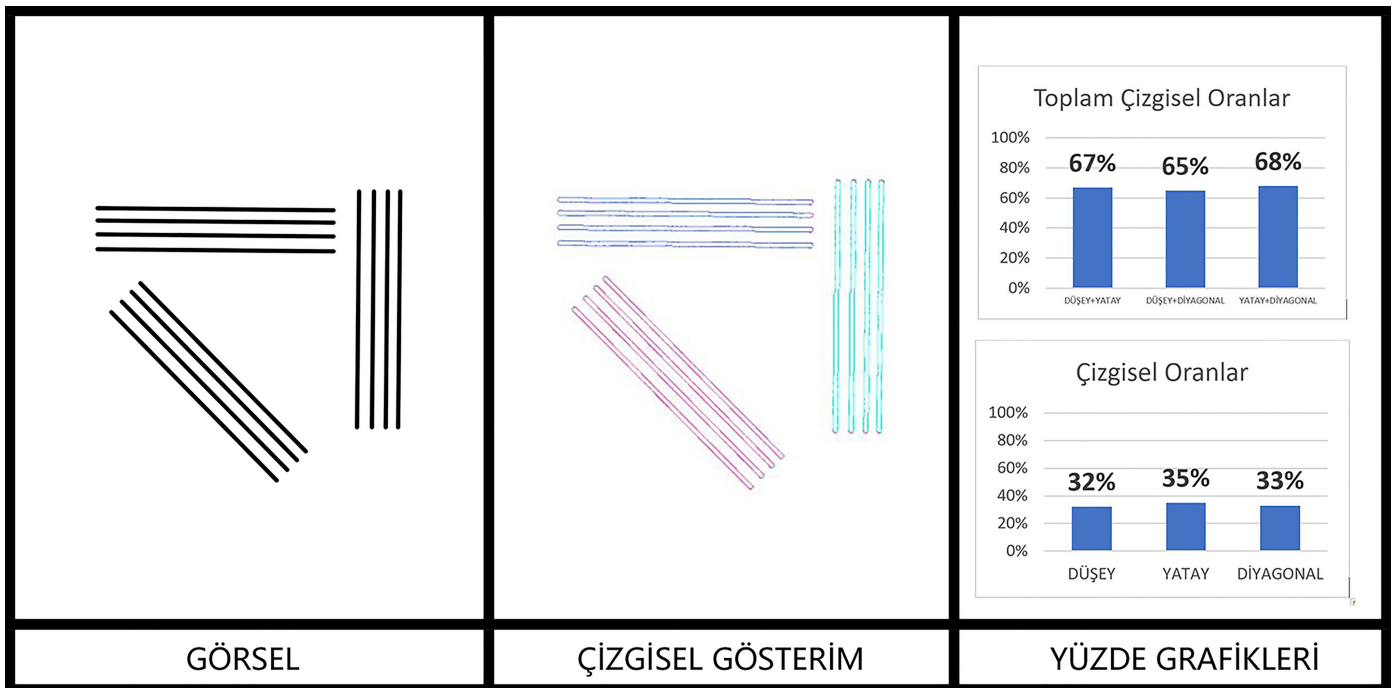


Görsetirilen Modelin Akış Şeması.

Geliştirilen Modelin Akış Şeması.

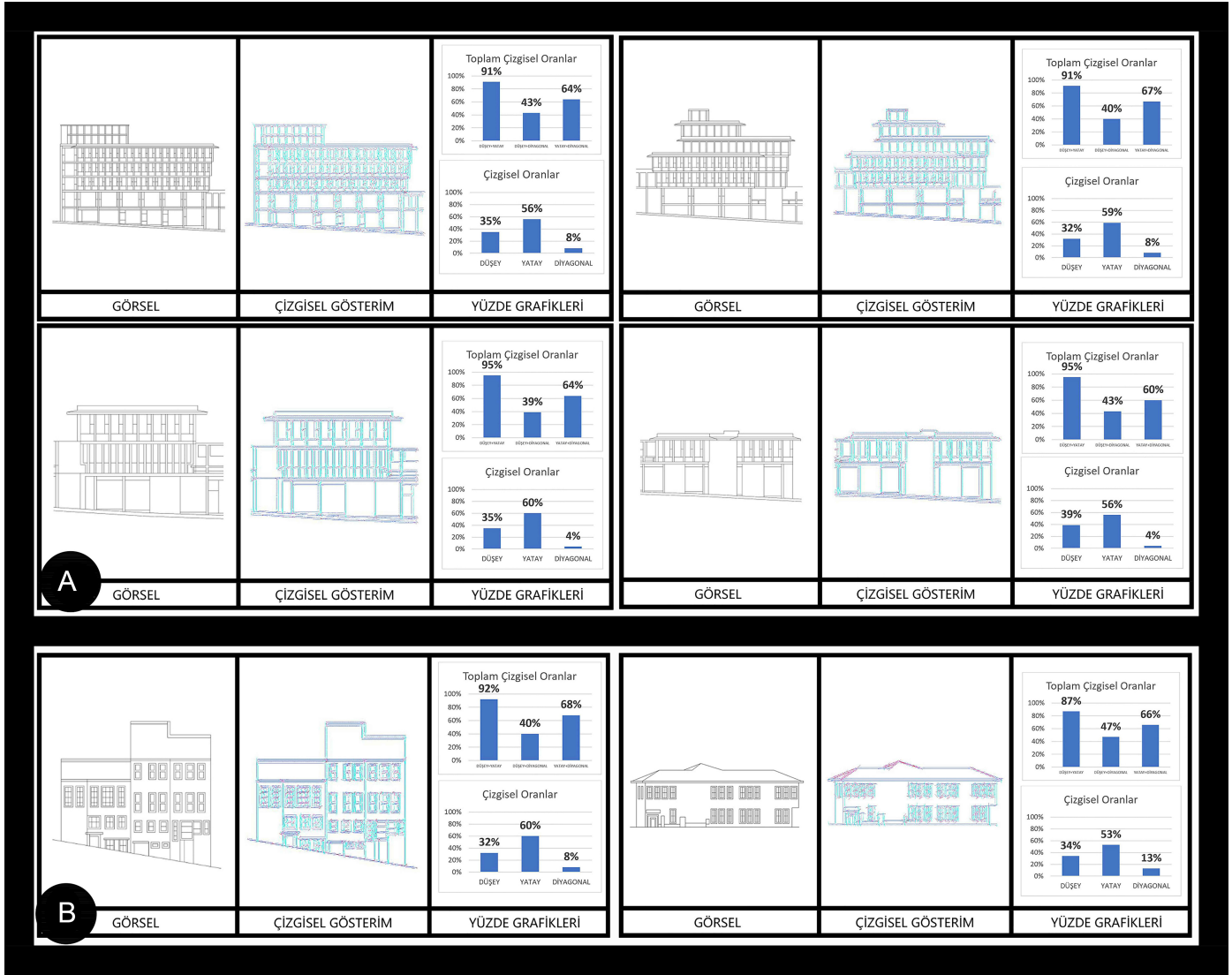
çekilmiş olmalarına dikkat edilmiştir. Verilerin genel tasarım kompozisyonu bağlamında elde edilebilmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle iç cephelerin geniş açıdan çekilmiş fotoğrafları kullanılmıştır. Yakın çekimli ve dar açılı fotoğrafların oransal anlamda yanıltıcı veriler sağlayacağı düşünüldüğünden bu fotoğraflar analizde

kullanılmamıştır. Kullanılan fotoğraflarda yapının ana strüktür ve tasarım bileşenlerine dahil olmayan ve yapıya sonradan eklenen aydınlatma elemanları, dolap, ayakkabılık, halı gibi tefriş elemanları ve duvarlara işlenen süslemeler bulanıklaştırılarak analiz kapsamından çıkarılmıştır.



Görsetirilen Modelin Akış Şeması.

Analiz Yapılan Çizgisel Görsel ve Sonuçları.



Görsel 5.

A. SSK Yapısı Blokları (Kanatlar, 2012) Analiz Sonuçları B. İki Adet Çevre Konutun (Kanatlar, 2012) Analiz Sonuçları.

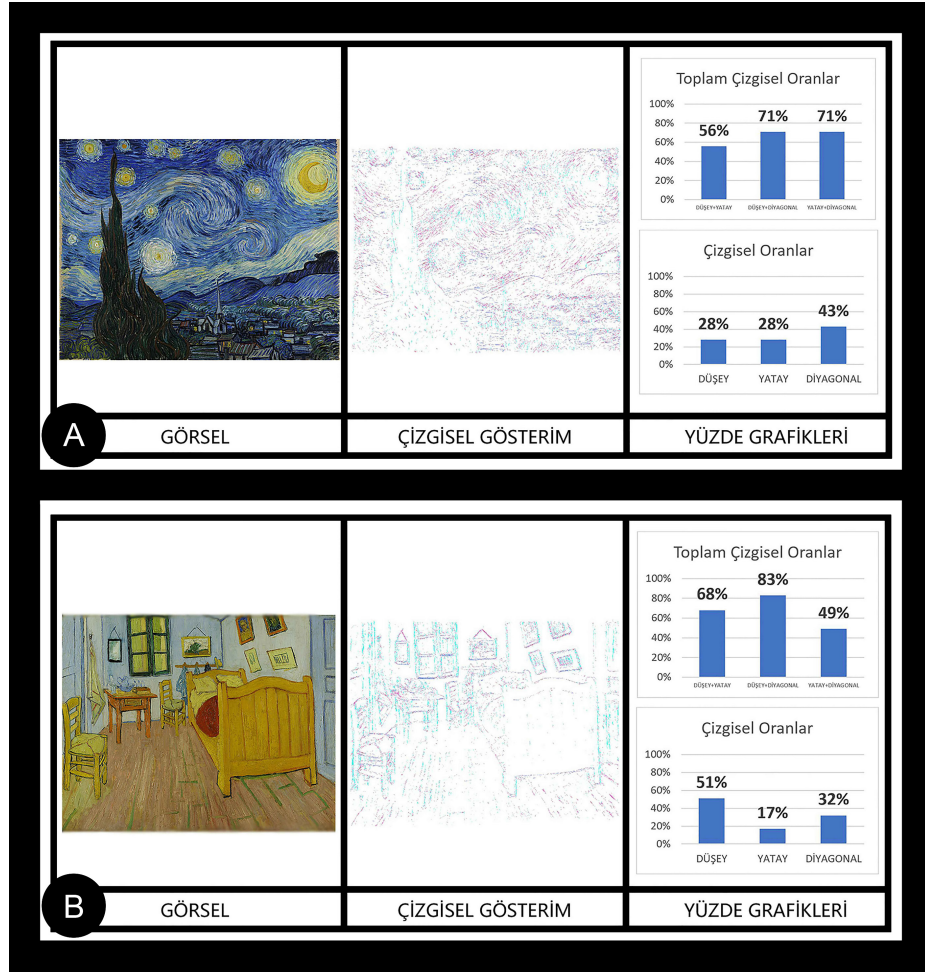
Yukarıdaki görsellerde, Mimar Sinan'ın farklı dönemlerde ve farklı strüktür özellikleriyle tasarlamış olduğu üç caminin düşey, yatay ve diagonal analiz sonuçları benzer açılardan çekilmiş eşit sayıda görselleri üzerinden sunulmuştur (Görsel 7–9). Analiz sonucunda yapıların ölçülen çizgisellik oranları ise Tablo 5, 6, 7, 8 ve 9'da gösterilmiştir.

Tablo 1.
Blok ve Konutların Fraktal Boyut ve Çizgi Oranları

	Fraktal Boyut	Düşey Oranı (%)	Yatay Oranı (%)	Diagonal Oranı (%)
1.Blok	1,74	35	56	8
2.Blok	1,74	32	59	8
3.Blok	1,63	35	60	4
4.Blok	1,68	39	56	4
1.Konut	1,72	32	60	8
2.Konut	1,78	34	53	13

Analiz sonuçları yapıların ortalama çizgi oranlarının birbirlerine yakın olduğunu ortaya koymuştur. Şehzade Camii'nde %39 olarak ölçülen ortalama düşey çizgi oranı Süleymaniye Camii'nde %38, Selimiye Camii'nde ise %40 olarak okunmaktadır. Benzer şekilde ortalama yatay çizgi oranlarının sırasıyla %22, %26 ve %25, ortalama diagonal çizgi oranlarının ise %38, %35 ve %35 olarak birbirlerine yakın değerlerde olduğu görülmektedir. Düşey, yatay ve diagonal oranlar kendi içlerinde değerlendirildiğinde ise oranlardaki en yüksek farklılık payı %4'lük bir fark ile Şehzade ve Süleymaniye Camilerinin yatay çizgi oranlarında okunmaktadır. Diğer oranlardaki farkın ise bu rakamdan daha az olduğu görülmüştür.

Tablo 6'da gösterilen sonuçlar incelendiğinde yapıların aynı açılardan çekilmiş görsellerinin çizgi oranlarının ortalama çizgi oranlarına benzer şekilde yakın olduğu görülmüştür. Örneğin Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camilerinde mihrap yönünde çekilmiş olan birinci görsellerinin çizgisel oranları incelendiğinde düşey çizgi oranları sırasıyla %40, %39 ve %40 olarak okunmaktadır. Benzer şekilde yatay çizgi oranları sırasıyla %23, %24 ve %23 olarak, diagonal çizgi oranları ise %37, %37, %37 olarak ölçülmüştür.



Görsel 6.

A. Yıldızlı Gece Tablosu Analiz Sonucu (Van Gogh, 1889) B. Arles'deki Yatak Odası Tablosu Analiz Sonucu (Van Gogh, 1888).

Camilerin ana kubbelerini de içeren beşinci görsellerinin analiz sonuçları incelendiğinde ise düşey çizgi oranları %42, %44, %42 olarak, yatay çizgi oranları %20, %21, %23 olarak, diyagonal çizgi oranları ise %38, %35 ve %35 olarak okunmaktadır. Diğer görsellerin analiz sonuçlarında da benzer şekilde birbirine yakın oranları görülmektedir. Düşey, yatay ve diyagonal çizgi oranları görseller bazında incelendiğinde en büyük farklar dokuzuncu görselde Şehzade ve Süleymaniye Camilerinin düşey ve yatay çizgi oranları arasında %8, üçüncü görselde Şehzade ve Selimiye Camilerinin diyagonal çizgi oranları arasında yine %8 olarak belirlenmiştir. Diğer görsellerin analiz sonuçlarındaki oranlar arasında ölçülen fark bu sayıdan azdır.

İç mekân görselleri üzerinden çizgisel analizi yapılan üç yapı strüktür özellikleri bakımından birbirinden farklı tekniklerle

tasarlanmıştır. Şehzade ve Süleymaniye Camilerinde dört adet ana taşıyıcı bulunurken, bu sayı Selimiye'de sekiz adettir. Ana düşey taşıyıcıların boyutsal özelliklerine bağlı olarak diyagonal ve yatay çizgisel özellikler barındıran kemerler, kubbeler, payandalar ve alın

Tablo 3.
Süleymaniye Camii Çizgisellik Oranları

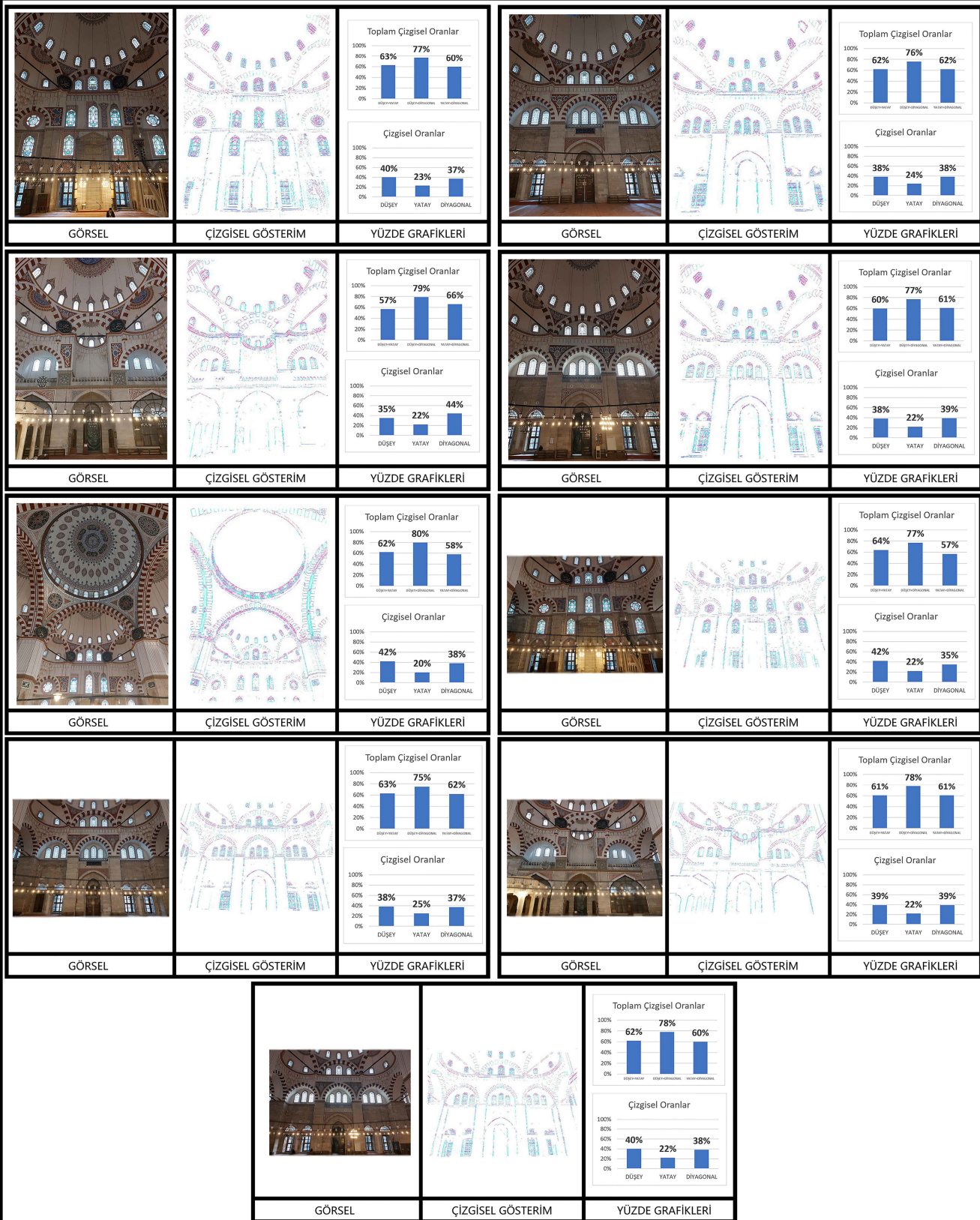
	Görseller Arasında En Düşük (%)	Görseller Arasında En Yüksek (%)	Tüm Görseller Ortalama (%)
Düşey Oranı	35	44	38
Yatay Oranı	21	32	26
Diyagonal Oranı	31	41	35

Tablo 4.
Selimiye Camii Çizgisellik Oranları

	Görseller Arasında En Düşük (%)	Görseller Arasında En Yüksek (%)	Tüm Görseller Ortalama (%)
Düşey Oranı	38	42	40
Yatay Oranı	23	26	25
Diyagonal Oranı	34	37	35

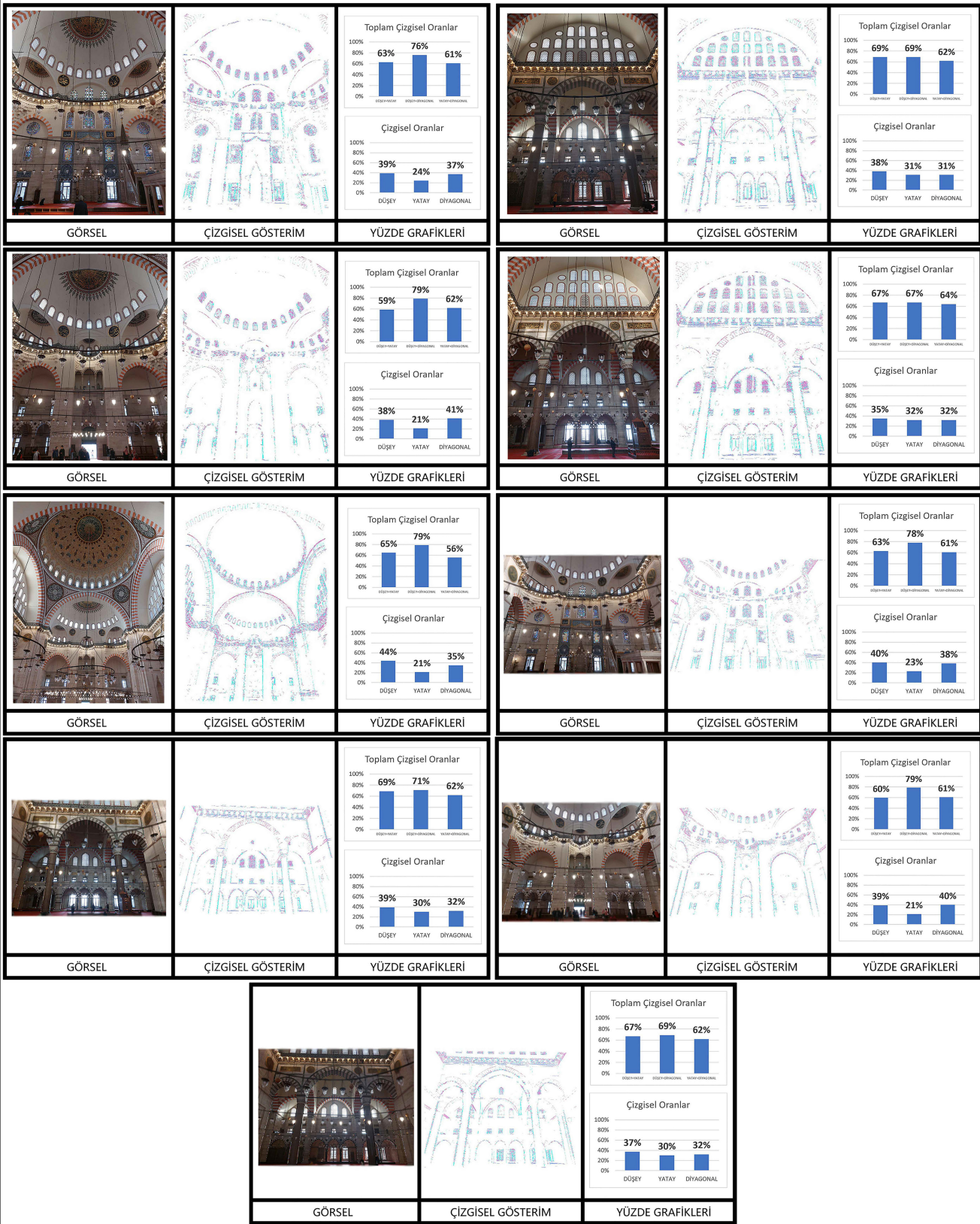
Tablo 2.
Şehzade Camii Çizgisellik Oranları

	Görseller Arasında En Düşük (%)	Görseller Arasında En Yüksek (%)	Tüm görseller Ortalama (%)
Düşey oranı	35	42	39
Yatay oranı	20	25	22
Diyagonal oranı	35	44	38



Görsel 7.

Şehzade Camii İç Mekân Görsellerinin Analiz Sonuçları. Şehzade Camii 9 Adet Görsel (Tekin, 2021a) ve Analiz Sonuçları.



Görsel 8.

Süleymaniye Camii İç Mekân Görsellerinin Analiz Sonuçları. Süleymaniye Camii 9 Adet Görsel (Tekin, 2021b) ve Analiz Sonuçları.



Görsel 9.

Selimiye Camii İç Mekân Görsellerinin Analiz Sonuçları. Selimiye Camii 9 Adet Görsel (Tekin, 2021c) ve Analiz Sonuçları.

Tablo 5.*Camilerin Ortalama Çizgisellik Oranları*

	Ortalama Düşey Oranı (%)	Ortalama Yatay Oranı (%)	Ortalama Diyagonal Oranı (%)
Şehzade Camii	39	22	38
Süleymaniye Camii	38	26	35
Selimiye Camii	40	25	35

duvarları da boyutsal olarak birbirlerinden farklıdır. Ayrıca yapılar da farklı sayılarda pencere bulunmaktadır. Tüm bu farklı boyutsal özelliklere karşın yapıların çizgisel oranlarındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Mimar Sinan'ın strüktürel ve mekânsal tasarımlarında altın oran kullandığı bilinmektedir. Bu Sinan'ın yapılarında benzer oransal ölçüler kullandığı anlamına gelmektedir ve analiz sonucunda okunan çizgisel oranların benzerliği bu çıkarıma paralellik göstermektedir.

Sonuç ve Öneriler

Günümüzde bilgisayar destekli dijital yazılımlar neredeyse her meslekî disiplin tarafından kullanılmaktadır. Bu yazılımların kullanılması zamandan ve enerjiden tasarruf sağlamakta, aynı

zamanda elde edilmek istenen verilere gerçeğe en yakın ve hata payını minimuma indirecek şekilde ulaşılmasını sağlamaktadır. Mimarlık disiplini de bu yazılımların kullanıldığı alanlardan biridir. Yapıların iki ve üç boyutlu tasarımlarının yapılabildiği yazılımlar tasarımcılara teknik anlamda pek çok kolaylık sağlarken hesaplamalı tasarım uygulamaları ve artırılmış gerçeklik gibi yazılımsal yöntemler içeren uygulamalar geleneksel yöntemlerle yapılabilmesi zor olan tasarımların ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır. Fakat üretimi tamamlanmış tasarımların değerlendirilmesinde kullanılan yazılımların çok sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında yapılan literatür taramasında mimari yapıların değerlendirilmesi için çoğunlukla insan algılamasına dayalı nitel yöntemler kullanıldığı izlenmiştir. Matematiksel somut veriler sağlayan değerlendirme yöntemlerinin ise altın oran ölçümleri ve fraktal boyut hesaplamaları etrafında yoğunlaştığı tespit edilmiştir.

Bu tespitler doğrultusunda literatüre, yapıların değerlendirilmesinde bilgisayar destekli ve matematiksel somut veriler sağlayan bir model kazandırabilme arayışına girilmiştir. Yapı tasarımını oluşturan bileşenler arasında “çizgi” ögesi seçilmiş ve araştırma kompozisyonunda çizgisellik kapsamında yoğunlaşmıştır. Bu doğrultuda görsel verileri işleyerek çizgi kompozisyonuna dönüştüren ve kompozisyondaki düşey, yatay ve diyagonal çizgi sayılarını

Tablo 6.*Camilerin Tüm Görseller Çizgisellik Oranları*

		Düşey (%)	Yatay (%)	Diyagonal (%)	Düşey+Yatay (%)	Düşey+Diyagonal (%)	Yatay+Diyagonal (%)
Görsel 1	Şehzade Camii	40	23	37	63	77	60
	Süleymaniye Camii	39	24	37	63	76	61
	Selimiye Camii	40	23	37	63	77	60
Görsel 2	Şehzade Camii	38	24	38	62	76	62
	Süleymaniye Camii	38	31	31	69	69	62
	Selimiye Camii	40	25	35	65	75	60
Görsel 3	Şehzade Camii	35	22	44	57	79	66
	Süleymaniye Camii	38	21	41	59	79	62
	Selimiye Camii	40	24	36	64	76	60
Görsel 4	Şehzade Camii	38	22	39	60	77	61
	Süleymaniye Camii	35	32	32	67	67	64
	Selimiye Camii	41	25	34	66	75	59
Görsel 5	Şehzade Camii	42	20	38	62	80	58
	Süleymaniye Camii	44	21	35	65	79	56
	Selimiye Camii	42	23	35	65	77	58
Görsel 6	Şehzade Camii	42	22	35	64	77	57
	Süleymaniye Camii	40	23	38	63	78	61
	Selimiye Camii	38	26	37	64	75	63
Görsel 7	Şehzade Camii	38	25	37	63	75	62
	Süleymaniye Camii	39	30	32	69	71	62
	Selimiye Camii	38	26	36	64	74	62
Görsel 8	Şehzade Camii	39	22	39	61	78	61
	Süleymaniye Camii	39	21	40	60	79	61
	Selimiye Camii	39	25	35	64	74	60
Görsel 9	Şehzade Camii	40	22	38	62	78	60
	Süleymaniye Camii	37	30	32	67	69	62
	Selimiye Camii	40	26	34	66	74	60

ve oranlarını matematiksel veriler şeklinde elde etmeyi sağlayan bir model geliştirilmiştir. Sonrasında model, birçok farklı sanat eseri üzerinde denenmiştir.

Sonraki adımda modelin mimarlık alanına yapabileceği potansiyel katkının ortaya koyulabilmesi için analiz edilecek mimari yapıların seçimi aşamasına geçilmiştir. Mimari yapılar arasında Mimar Sinan'ın üç adet cami yapısı üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yapılar İstanbul'da bulunan Şehzade ve Süleymaniye Camileri ve Edirne'de bulunan Selimiye Camii'dir.

Geliştirilen bilgisayar destekli çizgi analizi modelinin, yapıların güzellik kavramı bağlamında değerlendirilmesi açısından yeni bir bakış sağladığı düşünülmektedir. Her yapı kompozisyonu nihai tasarımı bir bütün olma özelliği gösterse de kendisini oluşturan daha küçük yapı bileşenleri içermektedir. Bu bileşenlerin çizgisel anlamda sayısal ve oransal veriler olarak elde edilmesi yorumcuya genel tasarım kompozisyonu hakkında nicel veriler sağlayarak yapının değerlendirilmesi noktasında veri yelpazesini genişletmektedir.

Bunların yanında geliştirilen analiz modeli birtakım sınırlılıklarla da barındırmaktadır. Yapılardaki güzellik algısı çizgisel unsurların yanı sıra malzeme, renk, doku ve ışık gibi birçok bileşene de bağlıdır ve tek başına çizgi analizi verileri yapıların değerlendirilmesinde yetersiz kalacaktır. Ayrıca insan algısı kendi içinde çok sayıda değişken barındırmakta ve karmaşık değerlendirme unsurları içermektedir. Örneğin çok sayıda düşey ve kısa çizgi yakın aralıklarla yan yana getirildiğinde kalın ve yatay bir çizgi olarak algılanmaktadır. Fakat bu görsel, çalışma kapsamında geliştirilen model ile analiz edildiğinde düşey çizgi verileri ortaya çıkacaktır. Bu sonuçlar da algısal olarak yanıltıcı özellikte olabilecektir. Bunlara rağmen analiz modeli ile elde edilen sayısal verilerin yapıların değerlendirilmesi noktasında fayda sağlayacak fikirler verebilir.

Analiz modelinin insan algısıyla daha uyumlu şekilde çalışacak şekilde geliştirilebilmesi ve daha etkin şekilde kullanılabilecek yeni dijital açılımların yapılabilmesi adına sunulan öneriler şunlardır:

- Geliştirilen analiz modeli yapay zekâ yaklaşımları ile geliştirilebilir. Bu sayede algılanan ve ölçülen çizgi oranlarındaki hassasiyet artırılabilir.
- Çizgiselliğe ek olarak malzeme, doku ve renk gibi faktörlerin algılanmasını sağlayan fonksiyonlar da modele eklenebilir. Bu sayede yapılardaki güzellik kavramının araştırılmasında daha kapsamlı bir bakış açısı yakalanabilir.
- Bahsedilen estetik unsurların yanı sıra plansal işleyiş özelliklerinin de algılanabileceği yazılımsal eklemeler yapılabilir. Bu sayede ölçülen yapısal güzellik verileri işlevsellik özelliklerini de kapsayacak şekilde genişletilebilir.

Değinilen konular göz önünde bulundurulduğunda analiz modelinin birtakım sınırlılıklar barındırmasıyla birlikte yapıların değerlendirilmesinde hesaplamalı tasarım alanına yeni bir açılım sağladığı ve bu alanda bir potansiyel taşıdığı görülmektedir. Ayrıca model farklı görsel sanatlardaki analizlerde de kullanılabilme özelliği taşımaktadır. Bu nedenler doğrultusunda çalışmanın bu alanda yapılacak daha kapsamlı çalışmalara katkı sağlaması ve üretecek yeni fikirlere zemin hazırlayacağı öngörülmektedir.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: The authors contributed equally to the study.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aarabi, P., Hughes, D., Mohajer, K., & Emami, M. (2001). The Automatic Measurement of Facial Beauty. IEEE International Conference on Systems, Man and Cybernetics. e-Systems and e-Man for Cybernetics in Cyberspace (Cat. No. 01CH37236) (Vol. 4, pp. 2644–2647). IEEE.
- Aktuğlu, Y. K., Altın, M., Tanac, M., Karaman Yılmaz, Ö., Seğer, M., Bozdağ, Ö., & Kahraman, İ. (2009). Süleymaniye mosque of mimar Sinan in Turkish architectural construction history. In *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Cottbus.
- Aslanapa, O. (1992). *Mimar Sinan*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Benian, E. (2011). Mimar Sinan ve Osmanlı Cami mimarisinin gelişimindeki rolü. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 44, 40–47.
- Berkin, G., & Salbacak, S. (2013). Sinan'ın dehası Selimiye: Akustik ve HOOP kuvvetleri. *Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 6(2), 153–161.
- Biçer Parlak, Z. Ö., Hasözhan, M., Aksoy, Z., & Çapuroğlu, H. (2020). A structural and spatial investigation on Mimar Sinan's Mosques. *Kafkas Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 13(2), 91–118.
- Firefly (2022). *Connect Instantly to the Outside World*. <http://www.fireflyexperiments.com/>
- Genç, C. (2019). *Fraktal geometri ile sanatsal pratikler* (Tez No: 574433, Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Gögebakan, Y. (2012). Estetik ve kentsel yapılanma üzerindeki etkisi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4), 73–84.
- Gül, M. (2019). Mimar Sinan'ın bezeme dünyasında Güney etkili Ablağ tekniğine Şehzade Camii üzerinden bir bakış. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, 161–178.
- Kanatlar, Z. (2012). *Fraktal boyuta dayalı mimari bir analiz: Sedat Hakkı Eldem ve konut mimarisi* (Tez No: 322495, Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kısa Ovalı, P., Kıran Çakır, H., Atik, D., & Arabulan, S. (2016). Comparasion of Hagia Sophia and Selimiye in context of space hierarchy related to privacy. *Artium*, 4(1), 27–42.
- Köymen, E. (2008). *Üç boyutlu animasyon filmlerde mimarlık* (Tez No: 177347, Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Meddahi, K., & Boussora, K. (2021). Aesthetic measures of Algiers' colonial facades. *Nexus Network Journal*, 23(3), 667–688. [CrossRef]
- Ökten, S. (2017). Osmanlı medeniyet yorumunda Mimar Sinan. *Üsküdar Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 17(1), 109–116.
- Özek, V. (2000). *Temel Tasar Ders Notları*. Trakya Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
- Özkartal, M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55–72.
- Payne, A. (2022). Contour Vector. <https://grasshopperdocs.com/components/firefly/contourVector.html>
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. Sage Publications.
- Tekin, M. (2021a). *Selimiye camii iç mekân görselleri* (Fotoğraf). Kişisel Görsel Arşivi.
- Tekin, M. (2021b). *Süleymaniye camii iç mekân görselleri* (Fotoğraf). Kişisel Görsel Arşivi.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışmaya yazarlar eşit oranda katkı sağlamıştır.

- Tekin, M. (2021c). *Şehzade camii iç mekân görselleri* (Fotoğraf). Kişisel Görsel Arşivi.
- Tekkanat, N. (2006). *Altın oranın kaynakları ve sanata yansıması* (Tez No: 206464, Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Uçan, B. (2017). *Karikatürün bilgisayar destekli analizi: Türkiye-Avustralya mukayesesi* (Tez No: 482003, Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Ülger, E. (2013). Platon'un sanat kuramının düşünsel evrimi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 15–28.
- Van Gogh, V. (1888). *Bedroom in Arles* (Fotoğraf). Amsterdam: Van Gogh Museum. https://tr.wikipedia.org/wiki/Arles%27daki_Yatak_Odas%C4%B1#/media/Dosya:Vincent_van_Gogh_-_De_slaapkamer_-_Google_Art_Project.jpg
- Van Gogh, V. (1889). *The starry night* (Painting). New York, NY: The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889/
- Vatan, M. (2005). *Yığma yapıların sonlu elemanlar yöntemine dayalı analiz modelinin oluşturulmasında fotogrametrik verilerin kullanılması* (Tez No: 168500, Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.

Structured Abstract

The use of computer-aided software in architecture is increasing day by day. The software employed in the design and production processes of structures facilitates the emergence of architectural works in both technical and structural aspects. Building upon this foundation, the study investigates the utilization of software that benefits various fields within the discipline of architecture to evaluate architectural products.

Through a review of the literature, it has been observed that the available software tools for quantitatively assessing and interpreting the aesthetic and technical attributes of produced architectural works are rather limited. The evaluation of architectural structures often relies on qualitative human perception. Although human vision is capable of perceiving and interpreting design components such as aesthetics, functionality, or organization, these aspects are not based on mathematical concrete data and vary from person to person. Analytical methods based on mathematical data, while not providing definitive judgments on their own, do offer objective, concrete information about the properties of structures. However, it has been noted that such quantitative assessments are restricted to software that enables measurements like the golden ratio or fractal dimension analysis.

To address this limitation, a computer-assisted model has been developed in the context of this study, which can measure the linear proportions of architectural structures using visual imagery. The developed model has been employed to perform linear analyses of interior photographs of Mimar Sinan's architectural structures. Instead of utilizing two-dimensional technical drawings such as elevations and sections, the preference has been for photographs taken from angles that provide a human-scale perception. The aim is to develop software that enables the mathematical analysis of spaces perceived by human vision.

To achieve the goal, a computer-based line analysis model has been developed. This model, executed through the Grasshopper3D plugin, allows for the extraction of vertical, horizontal, and diagonal line ratios in terms of both counts and percentages from visual materials. Prior to the primary analysis, the model's functionality was validated by analyzing artworks from diverse artistic disciplines. Subsequently, interior photographs of three Mimar Sinan mosques were analyzed, all of which were captured from equal and comparable angles. The selection of these structures as the focal point of the study can be summarized due to their distinct structural characteristics while serving the same function, reflecting the technical and aesthetic knowledge of the architect across different periods, and containing numerous architectural elements that enrich linear composition, encompassing vertical-horizontal-diagonal line features.

Upon evaluating the mathematical data generated by the employed software, it is evident that the average linear proportions of the three Mimar Sinan structures, as captured from the same angles, are closely aligned. The average vertical line ratios were measured as 39% for Şehzade Mosque, 38% for Süleymaniye Mosque, and 40% for Selimiye Mosque. Similarly, the average horizontal line ratios were 22%, 26%, and 25%, respectively, and the average diagonal line ratios were around 38%, 35%, and 35%.

While every architectural composition presents itself as a cohesive whole in its final design, it is comprised of smaller components. The acquisition of these components' linear data as numerical and proportional values contributes quantitative insights to the evaluator about the overall design composition. However, the model has its limitations, as the perception of beauty in structures depends on various factors beyond linear elements, such as material, color, texture, and light. Moreover, human perception is intricate and multifaceted. Although the close alignment of linear ratios derived from the model analysis indicates a promising potential for quantitative evaluation, the model may yield results that are perceptually misleading. Despite these limitations, the numerical data obtained through the analysis model can offer valuable insights into the evaluation of architectural structures. The computer-assisted line analysis model developed herein is believed to offer a novel perspective on the evaluation of architectural products in the context of aesthetics. With further refinement to address the aforementioned limitations, more effective results in the assessment of architectural products could be achieved.

Sakarya'nın Fırça Tabela Ressamları: Cemalettin Vural ve Piliççi Ailesi

Sign Painters of Sakarya: Cemalettin Vural and The Piliççi Family

Murat ERTÜRK 

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım
ve Mimarlık Fakültesi, Görsel
İletişim Tasarımı Bölümü, Sakarya,
Türkiye



Öz

Grafik tasarım tarihi, büyük kentlerin ve büyük aktörlerin ön planda olduğu ve yerel aktörlerin çoğu zaman göz ardı edildiği ulusal bir perspektiften yazılır. Sektörün büyük kentlere kıyasla gelişmediği taşra bölgelerinde, formal bir sanat veya tasarım eğitimi almayan, mesleği usta-çırak ilişkisiyle öğrenen ressam tarafından yapılan ürünler, dar anlamda yerelin günlük görsel iletişim ihtiyacını karşılamaktadırlar. Geniş anlamda ise yerelin sosyal, kültürel, ekonomik ve estetik tercihlerini gözler öne sererek kentlerin görsel kültürünü oluştururlar. Bu nedenle yerelin görsel kültürüne katkı sunan aktörlerin özgeçmişlerinin ve çalışmalarının belgelenmesi hem ulusal grafik tasarım tarihinin yetkinleşmesi hem de kentlerin vernakülerine yönelik farkındalığı artırmak adına önemlidir.

Bu çalışmada, 1940'lardan itibaren Sakarya ilinde unvan levhaları, dükkân tabelaları, cam yazıları, apartman isimlikleri, duvar yazıları ve film afişleri yaparak adından söz ettiren tabela ressamı Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi ve kardeşleri ele alınmıştır. Adı geçen sanatçıların birinci dereceden akrabalarıyla yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılarak ilgili bilgi ve belgelere ulaşılmış, yerel grafik tasarım tarihinin yazım çalışmalarına katkı sunması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cemalettin Vural, fırça tabela, fırça tabela ressamı, Osman Nuri Piliççi, Sakarya

ABSTRACT

The history of graphic design is written from a national perspective where big cities and prominent actors are at the forefront and local actors are often ignored. In provincial regions, where the sector is not as developed as in big cities, products made by artists who do not receive formal art or design education, and learn the profession through master-apprentice relationships meet the daily visual communication needs of the local community in a narrow sense. In a broader sense, they create the visual culture of cities by revealing the locals' social, cultural, economic, and aesthetic preferences. For this reason, it is essential to document the backgrounds and works of the actors who contribute to the visual culture of the locality, both for the competence of the national graphic design history and to increase awareness of the vernaculars of cities. This study focuses on the sign painters Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi and his brothers, who have made a name for themselves by making nameplates, shop signs, window signages, building signs, wall signs, and movie posters in Sakarya province since the 1940s. Semi-structured interviews were conducted with the first-degree relatives of the artists above to access relevant information and documents. It aimed to contribute to writing the history of local graphic design.

Keywords: Cemalettin Vural, sign painting, sign painters, Osman Nuri Piliççi, Sakarya

Giriş

Bilgisayarın grafik üretim süreçlerine girmesinden evvel eli maharetli kişiler tarafından hazırlanan ürünler, yalnız görsel iletişim ihtiyacını karşılamakla kalmaz aynı zamanda yerelin sosyal, teknolojik, ekonomik ve estetik tercihlerinin biçimlendirdiği görsel kültürü de gözler önüne serer. Zaman içerisinde oluşan görsel kültür, geriye tipografik bir miras bırakır. Ancak bu miras önemsenmediği, kayıt altına alınmadığı, kentsel dönüşüm veya restorasyon süreçlerinde kolayca gözden çıkarılması nedeniyle yok olmaya yüz tutmuştur. Büyük kentlere kıyasla daha az nüfusa sahip kentlerde zamanın yıkıcı

Geliş Tarihi/Received: 24.10.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 03.05.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Murat ERTÜRK

E-mail: merturk@sakarya.edu.tr

Cite this article as: Ertürk, M. (2023).

Sakarya'nın fırça tabela ressamı:

Cemalettin Vural ve Piliççi ailesi.

Art and Interpretation, 42(1), 17-23.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.



Görsel 1.
Cemalettin Vural, 1922–2010 (Orhan).

etkisine, restorasyona ya da kentsel dönüşüme direnerek günümüze kadar ulaşan örnekler hâlâ bulunmaktadır.

Sakarya kenti özelinde çoğu imzasız ürünler arasından, nadiren de olsa bulunabilen imzalı örneklerle dayanarak sanatçıların adlarına ulaşılabilmektedir. 1940'larda henüz il olarak Sakarya adını almayan Adapazarı'nda ustalığıyla adından söz ettiren Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi ve Enver Yücebalkan' olmak üzere üç sanatkar bulunur. Bu kişiler yalnız tabela yazmakla kalmaz, duvar yazılarından film afişlerine apartman isimliklerinden resimlemeye kadar yerelin görsel ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Ayrıca usta-çırak ilişkisiyle yetiştirdikleri insanlar aracılığıyla mesleğin devamını sağlamış ve günümüze uzanan geleneği devam ettirmişlerdir.

Cemalettin Vural

Namıdğer *Boksör Cemal*, 1 Temmuz 1922 tarihinde Adapazarı'nda doğar. Babası Mustafa Vural (1897–1966), Batum'dan Artvin'e yerleşen, Kurtuluş Savaşı'nda milislere katılarak savaşa savaşa Adapazarı'na gelen biridir. Bahriye Hanım (1896–1981) ile evlenerek Adapazarı'na yerleşir. Cemalettin Vural, Nurettin (1920–2017) ve Nizamettin (d. 1931) isimli üç erkek kardeşin ortancasıdır. Cemalettin Vural (Görsel 1), ortaokul öğrencisi iken resim yarışmalarında ödüller alır, hayatı boyunca sanat ve spor ile iç içe olur ve geçimini

¹ Enver Yücebalkan'ın detaylı özgeçmişi, 19–20 Kasım 2018 tarihleri arasında Kütahya'da yapılan 1. Uluslararası Ahmet Yakupoğlu Kent, Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda sunulmuş ve bildirisi kitapçığında yayımlanmıştır. http://ahmetyakupoglu.org/bildiri_kitabi.pdf (Ertürk, 2018).



Görsel 2.
Cemalettin Vural tarafından yazılan Kunduracı Muzaffer Topaloğlu'nun unvan levhası (Ertürk, 2020a).

bu yolla sağlar (Ayten Orhan ile kişisel görüşme, 21.2.2020). Gençliğinde boks ve koşu yapar, Adapazarı'nda düzenlenen turnuvalara katılır ve ödüller alır (Nizamettin Vural ile görüşme, 27 Mart 2021). 1946 yılında Hatice Nurhan Bayrak ile evlenir, kendisinden üç çocuk sahibi olur.

Adapazarı Zirai Donatım Fabrikasında araba resimleri de yapmış olan abisi Nurettin Vural, aynı zamanda ünlü antrenör Yılmaz Vural'ın babasıdır (Yılmaz Vural ile kişisel görüşme, 27.3.2021). 1950'lerde kısa bir süre abisinin yanında Adapazarı Zirai Donatım Fabrikasında at arabalarını resimler. Fabrikanın ressam kadrosunda yüksek bir ücret almasına rağmen uzun süre çalışmaz, Uzun Çarşı'da Tozlu Cami'nin arkasında—şimdi av malzemeleri satan dükkânın yanında—kendi dükkânını açar. Yalnız unvan levhaları, tabelalar gibi kentin günlük iletişim ihtiyaçlarının yanı sıra fayton resimlemeleri de yapar. Ali Kayhan Piliççi'nin verdiği bilgiye göre Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi ve Enver Yücebalkan ile kentin meşhur üç tabela ressamından biridir. Kabiliyetinin yanı sıra moda uygun giyimi ile de dikkat çeker (Ali Kayhan Piliççi ile kişisel görüşme, 14.4.2021).

İmza atma alışkanlığı bulunmadığından, kendisinin yaptığı çalışmalara kişisel referanslarla erişebilmektedir. Örneğin Uzun Çarşı'nın eski esnaflarından Muzaffer Topaloğlu, Görsel 2'de görülen Kunduracı'nın unvan levhasını 1971 yılında Cemalettin Vural'a yaptırdığını söylemektedir (Yıldırım, 2020, s. 27). Vural, kentin görsel iletişim ihtiyaçlarının çözümüne yönelik ürünlerin yanı sıra resim de yapmış, yaptığı resimlerin bazılarını eşe dosta dağıtırken bazıları da dükkânların içini süslemiştir. Yeni Camii'nin yakınında bulunan Meşhur Köfteci Mustafa'nın dükkân içerisinde bulunan iki resim bu örneklerden biridir (Görsel 3).



Görsel 3.
Meşhur Köfteci Mustafa'nın içerisinde yer alan iki resim (Ertürk, 2020b).



Görsel 4.
Cemaladdin Vural'ın Ustalık Belgesi (Orhan).

1963 yılına kadar Adapazarı'nda iş hayatını sürdüren Vural, daha sonra çocuklarının öğrenimi nedeniyle İstanbul'un Kadıköy ilçesine yerleşir ve işine burada devam eder. Mürver Çiçeği ile Şemsiyap sokağının kesiştiği yerde bir dükkân açar, daha sonra Göksel Pasajı'nın içine taşınır (Ayten Orhan ile görüşme, 29 Mart 2021). İstanbul Grafik Resimler ve Tabela Sanatkârları Derneği'ne üye olarak 1981 yılında Ustalık Belgesi'ni alır (Görsel 4). Doktor tabelaları, apartman isimlikleri, reklam panoları, unvan levhaları yazmış, altın varak kullandığı işleri ile maharetini göstermiştir. 7 Ekim 2010 tarihinde hayata veda eden Vural, meslek hayatı boyunca Saadetin Cebeci (1947–2015) gibi ileride öncü olacak ressamları yetiştirir.

Piliççi Ailesi

Adapazarı'nda Piliççi ailesi, dört erkek kardeşin dördünün de fırça tabela ressamı olmasıyla öne çıkar. Kardeşlerin en büyüğü olan

Osman Nuri Piliççi (1934–3 Eylül 2009), fırça tabelacılığını "1940'lı yıllarda Adapazarı'nın meşhur esnaflarından Cevdet Ekmen'in Bankalar Caddesi üzerinde, özellikle sinema için inşa ettirdiği binada açtığı Yeni Sineması'nın (Tuna, 2007, s. 158) gişesinde bilet satan Sabri isimli birinden öğrenir. Askere gitmeden önce Atlas Sineması'nda çalışmaya başlar. Sinema içerisinde kendisine verilen odada, sinemanın afişlerini yaparken apartman isimliği, unvan levhası, cam yazısı gibi işlere de imza atar (Görsel 5-6-7). 20 yaşında askere gitmeden önce menajeri Fethi Pehlivan ile görüşüp Zeki Müren'i ilk defa konser vermek üzere 1950'lerin başında Adapazarı'na getirir, konserin tanıtımı için Zeki Müren'i kentin sokaklarında yürütür (Hakan Adil Piliççi ile sözlü görüşme, 22.9.2021).

1958 yılında Kapalı Çarşı'nın üst katında Metin Karagülle tarafından Melek Sineması açılır. Osman Nuri, Atlas Sineması'ndaki işinden ayrılarak Melek Sineması'nda çalışmaya başlar. Burada



Görsel 5.
Osman Nuri Piliççi Papatya Manifatura'nın tabelasını yazarken, 1950'lerin sonu (Piliççi).



Görsel 6.
Osman Nuri Piliççi Atlas Sineması'nın salonunda Güven Mozaik ve Parke Çini Yapımevi'nin tabelasını yazarken, 1950'ler (Piliççi).



Görsel 7.

Osman Nuri ve Ali Kayhan Piliççi Atlas Sineması'nda "Beklenen Şarkı" (1953) filminin afişini yaparken, 1957 veya 1958. (Piliççi).

çalışırken aynı zamanda kentin popüler sinemalarından 1961 yılının sonlarında Atatürk Bulvarı Karaosman Sokak'ta Halil İbrahim ve Hüsamettin Sezer tarafından kurulan Fitaş Sineması ile 1964 sonu 1965 yılının başında PTT Sokak Havuzlu Çarşısı'nın ikinci katında Metin Karagülle, Adnan Turgut ve bir emekli albay tarafından kurulan Yıldız Sineması'na (Tuna, 2007, s. 159) işler yapar. Yalnız fırça tabela ressamlığı ve film afişleri hazırlamakla kalmaz, aynı zamanda organizatörlük yaparak kente çeşitli tiyatro ve konserler getirir. Adapazarı'nda yaklaşık yirmi yıl çalıştıktan sonra 1976 yılında İstanbul'a taşınır ve orada kendi dükkânını açar. Kadıköy Altıyol'da Onur Çarşısı civarında *Parek Reklam* adında bir şirket

kurar, daha sonra kardeşiyle ortak olarak *Titiz Reklam* olarak ismi değişir. 2000 yılına kadar reklam ve organizasyon işlerini sürdürür.

Yeni Camii semtinin temsilcisi olarak Manifaturacı Şükrü Ateş'in başkanlığı ve Gazete Bayii Yakup, Ayakkabıcı Nazif Özüm, Giyasettin Benli ve birkaç kişi daha yönetiminde 1950 yılında kurulan Yıldırımspor ("Sakarya'da Futbol Tarihi," 2011), 1960 yılında Türkiye Amatör Ligi'nde şampiyon olur ve Adapazarı'nda döndüklerinde coşkuyla karşılanır. Görsel 8'de bu karşılamada kullanılan "Sizinle Öğünüyoruz." başlıklı bez afişte Osman Nuri Piliççi'nin imzası görülebilmektedir.



Görsel 8.

Türkiye Şampiyonu Yıldırımspor Adapazarı'nda karşılanırken, 1960 (Karaberber).



Görsel 9.

Osman Nuri ve Ayhan Piliççi kardeşler tarafından yazılan Nurlu Apartmanı'nın isimliği (Ertürk, 2020c).

Cumhuriyet Mahallesi Şal Sokak'ta bulunan Nurlu Apartmanı'nın isimliğinin dışında, Osman Nuri'nin kent içerisinde günümüze kadar ulaşmış bir çalışmasına rastlanmamaktadır. Nurlu Apartmanı'nın güçlü harflemelerle yazılmış apartman isimliğinin köşesinde Osman Nuri ve Ayhan imzası bulunmaktadır (Görsel 9).

Osman Nuri Piliççi, kardeşlerin en büyüğü ve ustasıdır. Kendisinden sonra yetiştirdiği kardeşi Ayhan Piliççi (d. 1939), 13 yaşında abisi Osman Nuri'nin yanında çalışmaya başlar. Burada Atlas Sineması'nda gösterime giren filmlerin afişini hazırlar. Görsel 11'de görülen 1956 tarihli fotoğrafta, Atlas Sineması'nın salonunda "Her Yerde Tehlike" adlı filmin büyük boy bez afişini hazırlarken görülebilmektedir. Görsel 12'de kentin önemli işletmelerinden Mazlum Şekerleme'nin Soğanpazarı'ndaki dükkânı için hazırladığı ve kusursuza yakın harflemesiyle dikkat çeken tabelanın en sağında



Görsel 11.

Ayhan Piliççi, Atlas Sineması'nın salonunda "Her Yerde Tehlike" (1955) filminin afişini hazırlarken, 1956 (Piliççi).

görülebilmektedir. Abisi Osman Nuri'nin İstanbul'a taşınmasının ardından, 1969 yılında Havuzlu Çarşı'da As Reklam adında bir dükkân açar. Burada yaklaşık 20 yıl çalıştıktan sonra Etçioğlu Pasajı'na taşınır. 1999 yılında 60 yaşında iken Adapazarı depreminin ardından emekli olarak dükkânını kapatır.

Ali Kayhan Piliççi (d. 1947), ilkokul eğitimini Cumhuriyet İlkokulu'nda orta öğrenimi günümüzde Sakarya Büyükşehir Belediyesi'nin bulunduğu Atatürk Ortaokulu'nda tamamlar (Yıldırım, 2020, s. 80). Liseyi ikinci sınıfta terk ettikten sonra diğer kardeşler gibi abisi Osman Nuri'nin yanında çalışmaya başlar. Unvan, uyarı, dükkân levhası gibi çeşitli tabelaların yanı sıra film afişlerinin hazırlanmasında abisine yardımcı olur (Görsel 10). Görsel 13'te henüz 13-14 yaşında iken abisi Osman Nuri'nin yazdığı Dekor Züccaciye'nin fırça tabelası önünde, Görsel 14'te Kapalı Çarşı'nın üstünde bulunan Melek Sineması'nda Osman Nuri Piliççi'nin yazdığı 1962 tarihli "Küçük Beyefendi" adlı filmin afişindeki yazıların gölgesini yaparken, Görsel 15'te ise yine Melek Sineması'nın girişinde 1964 tarihli "Meyhaneci" filminin kendi hazırladığı afiş önünde görülmektedir. 1971 yılında Cevatbey Pasajı'nda Dünya Reklam'ı kurar. 2008 yılında emekli olana kadar burada çalışır. Lider Reklam'ın kurucusu Arif Guşe, Polat Polatlı ve Menderes gibi nice çıraklar yetiştirir.

Hulusi Piliççi (1950-2020), Sakarya İlkokulu'nda ilköğretimini tamamlar. Ortaokula geçtiğinde ise eğitim hayatına ara verip



Görsel 10.

Ayhan Piliççi, Atlas Sineması'nda Filiz Fantezi Kumaş Mağazası'nın Osman Nuri imzalı tabelasının yanında (solda) ve İnanöz Yazıhanesi'nin cam yazısını yazarken (sağda), 1950'lerin başı (Piliççi).



Görsel 12.

Ayhan Piliççi (en sağda), Soğanpazarı'ndaki Mazlum Şekerleme'nin dükkânı için hazırlanan tabela önünde, 1960'lar (Piliççi).



Görsel 13.

Ali Kayhan Piliççi, Osman Nuri imzalı Dekor Züccaciye'nin tabelasının önünde (Piliççi).

çirak olarak iş hayatına atılır (Yıldırım, 2020, s. 80). Askere kadar abisi aynı zamanda ustası Osman Nuri'nin yanında çalışır. 1970 yılına kadar ağabeyinin yanında çalışmış daha sonra askerlik görevini yapmak üzere iş yerinden ayrılmıştır. 1972 yılında askerden döndükten sonra birkaç ay daha ağabeyinin yanında kalıp İstanbul'a taşınır (Yıldırım, 2020, s. 82). İstanbul'a gittikten sonra üç ortak Beyoğlu'nda bir tabela dükkânı açarlar. Kısa süren ortaklık sonrasında en büyük ağabeyi Osman Nuri Piliççi'nin yanına geçer. Ağabeyi ile Kadıköy'ün Bahariye Caddesi'nde *Titiz Reklam* adında dükkân açarlar. Yaklaşık üç yıl ağabeyi ile çalıştıktan sonra Kadıköy'ün Misakı Millî Caddesi'nde kendi dükkânını açar ve dört sene kadar burada çalışır. Daha sonra Bakırköy'e taşınır ve on yıl boyunca Mercedes'in Türkiye'de üretip yurtdışına ihraç ettiği otobüslerin üzerine fırça veya folyo ile logo ve yazılar yazar (Yıldırım, 2020, s. 82). 1999 yılında yaşanan depremde sonra memleketi Adapazarı'na geri döner. Aygün Pasajı'nda Final Reklam adıyla kendi dükkânını açar. 2020 yılında kansere yakalanır ve 29 Ekim 2020 tarihinde vefat eder.



Görsel 14.

Ali Kayhan Piliççi, Melek Sineması'nda Osman Nuri Piliççi'nin yazdığı "Küçük Beyefendi" filminin afişindeki yazıların gölgesini yaparken (Piliççi).



Görsel 15.

Ali Kayhan Piliççi, 1964 yapımı "Meyhaneci" filminin afişi önünde, 1966 (Piliççi).

Sonuç

Herhangi bir kentin sokaklarında önünden öylece geçilip gidilen elle harflemesi yapılmış bir fırça tabela, bir apartman isimliği veya bir uyarı levhası yalnızca görsel iletişim ürünü değil; aynı zamanda yerelin ihtiyaçlarını, iletişim dilini görünür kılan, kentin görsel kültürünün ve grafik tarihinin de bir parçasıdır. Ürünler kentsel dönüşüm gibi nedenlerden; ürünleri yapan sanatkarlar ise akademi tarafından tanınmadığı, yerel yönetimler tarafından umursanmadığı, kimilerince nostaljik unsurlar olarak görüldüğünden dolayı yok olmaya yüz tutmuşlardır ve genellikle ulusal grafik tasarım tarihine de eklenmezler. Oysa bu ürünlerin değeri, büyük tasarım yarışmalarında ödül almaları veya popüler tasarımcıların elinden çıkmasıyla değil; günlük hayatta kullanarak, kaydederek, koruyarak yani yerelin kendi geleneğini muhafaza etmesiyle inşa edilir. Bu nedenle yereldeki figürlerin araştırılması, özgeçmişlerinin, çalışmalarının gün yüzüne çıkarılması ve tüm bunların sosyal, ekonomik ve kültürel etkilerinin araştırılması ülkemizin bütünlüklü bir ulusal grafik tasarım tarihinin oluşturulması için önemlidir. Yerelin bulunmadığı bir ulusal grafik tasarım tarihi her zaman eksik kalacaktır.

Araştırma devam eden bir süreçtir. Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi ve kardeşleri hakkında yapılan bu araştırma sonrasında önümüzdeki yıllarda ortaya çıkacak yeni buluntular ile daha kapsamlı çalışmalara yol açacağı umulmaktadır. Adı geçen sanatkarların kariyerlerinin ve kentin görsel kültürüne katkılarının belgelenmesi, Sakarya'nın yerel grafik tasarım tarihinde yerlerini almaları açısından önemlidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ertürk, M. (2018). Sakarya'nın fırça tabela ressamı: Enver Yücebalkan. *I. Uluslararası Ahmet Yakupoğlu Şehir, Sanat ve Tasarım Sempozyumu*. (217-227). Kütahya.
- Ertürk, M. (2020a). Cemalettin Vural tarafından yazılan Kunduracı Muzaffer Topaloğlu'nun unvan levhası. [Fotoğraf]. Murat Ertürk Kişisel Arşivi.
- Ertürk, M. (2020b). Meşhur Köfteci Mustafa'nın içerisinde yer alan iki resim. [Fotoğraf]. Murat Ertürk Kişisel Arşivi.
- Ertürk, M. (2020c). Osman Nuri ve Ayhan Piliççi kardeşler tarafından yazılan Nurlu Apartmanı'nın isimliği [Fotoğraf]. Murat Ertürk Kişisel Arşivi.
- Karaberber, E. (1960). Türkiye şampiyonu yıldırımspor Adapazarı'nda karşılanırken [Fotoğraf]. Ekrem Karaberber Kişisel Arşivi.
- Orhan, A. (t.y.). Cemalettin Vural' (1922–2010) [Fotoğraf]. Ayten Orhan Kişisel Arşivi.
- Orhan, A. (t.y.). Cemalettin Vural'ın ustalık belgesi [Fotoğraf]. Ayten Orhan Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. (1966). Ali Kayhan Piliççi, 1964 yapımı "Meyhaneci" filminin afişi önünde [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Ali Kayhan Piliççi, Melek Sineması'nda Osman Nuri Piliççi'nin yazdığı "Küçük Beyefendi" filminin afişindeki yazıların gölgesini yaparken [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Ali Kayhan Piliççi, Osman Nuri imzalı Dekor Züccaciye'nin tabelasının önünde [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Ayhan Piliççi (en sağda), Soğanpazarı'ndaki Mazlum Şekerleme'nin dükkânı için hazırlanan tabela önünde, 1960'lar. [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Ayhan Piliççi, Atlas Sineması'nda Filiz Fantezi Kumaş Mağazası'nın Osman Nuri imzalı tabelasının yanında (solda) ve İnanöz Yazıhanesi'nin cam yazısını yazarken (sağda), 1950'lerin başı [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Ayhan Piliççi, Atlas Sineması'nın salonunda "Her Yerde Tehlike" (1955) filminin afişini hazırlarken, 1956 [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Osman Nuri Piliççi Atlas Sineması'nın salonunda Güven Mozaik ve Parke Çini Yapımevi'nin tabelasını yazarken, 1950'ler [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Osman Nuri Piliççi Papatya Manifatura'nın tabelasını yazarken, 1950'lerin sonu [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Piliççi, A. K. Osman Nuri ve Ali Kayhan Piliççi Atlas Sineması'nda "Beklenen Şarkı" (1953) filminin afişini yaparken, 1957 veya 1958 [Fotoğraf]. Ali Kayhan Piliççi Kişisel Arşivi.
- Medyabar. (2011). Sakarya'da futbol tarihi. <https://medyabar.com/haber/2704836/sakaryada-futbol-tarihi>.
- Tuna, F. (2007). Adapazarı Yazıları. Değişim Yayınları.
- Yıldırım, A. (2020). Görsel iletişim tasarımında vernaküler tipografi ve Sakarya örneği [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Structured Abstract

The graphic products, designed by talented people before the introduction of computers in production, respond to the need for visual communication and reveal the visual culture shaped by the locals' social, technological, economic and aesthetic preferences. There are still examples that have survived to the present day, resisting the destructive effects of time, restoration or urban transformation in less populated towns than large cities.

As a result of the study of signed products, which are rare among the predominantly unsigned products in the Turkish city of Sakarya, and the oral history studies conducted, it is understood that there were three commercial artists, Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi and Enver Yücebalkan in Adapazarı, which was not yet called Sakarya as a province in the 1940s. These people not only wrote signs but also met the visual needs of the region, from signs to film posters, from nameplates to illustrations. In addition, they ensured the continuation of the profession through the people they trained with the master-apprentice relationship, continuing the tradition that continues to this day.

In order to document the works of the artists mentioned in the article, the literature was analysed, and semi-structured interviews were conducted with them and their first-degree relatives. The data from the semi-structured interviews and the information are presented mainly in indirect quotations.

Cemalettin Vural, born on 1 July 1922 in Adapazarı, was involved in art and sports all his life and made a living out of it. In addition to his talent, he also attracted attention with his fashionable clothes. As he did not sign his works, they can be found through personal references. In addition to his products for the visual communication needs of the city, Vural also made paintings. Some of his paintings were given to his friends, while others were exhibited in shops around the city. Vural stayed in Adapazarı until 1963, when he moved to Istanbul to educate his children and continue his business. He became a member of the Istanbul Graphic Arts and Sign Painters Association and received his certificate of proficiency in 1981. He made signs, nameplates, and billboards and showed his skills in gilding. Vural, who died on 7 October 2010, trained many artists, such as Saadettin Cebeci (1947–2015), who would pioneer sign painting in Sakarya.

The feature of the Piliççi family is that all four brothers are sign painters. Before joining the military, Osman Nuri Piliççi (1934–3 September 2009), the eldest of the brothers, made film posters for Atlas Cinema, Melek Cinema, and Yıldız Cinema. In addition, by using the cinemas as a studio, he made signs, nameplates and window signages. As well as he also worked as an organiser, bringing various theatres and concerts to the city. After working in Adapazarı for about twenty years, he moved to Istanbul in 1976 and opened his studio. He continued advertising and organisational work until 2000. Apart from the Nurlu Apartment's nameplate on Şal Street, there are no surviving works signed by Osman Nuri in the city.

Osman Nuri was the eldest and the master of his brothers. His brother Ayhan Piliççi (b. 1939) started working for Osman Nuri at the age of 13 and making film posters for the Atlas Cinema. After his brother Osman Nuri moved to Istanbul, he opened As Reklam in 1969 and worked there for about 20 years. Ali Kayhan Piliççi (b. 1947) dropped out of school and, like the other brothers, started working for Osman Nuri. In 1971, he opened a studio called Dünya Reklam. He worked here until his retirement in 2008. He trained many apprentices, such as Arif Guşe, Polat Polatlı, and Menderes. Until 1970, Hulusi Piliççi (1950–2020) worked for the eldest brother and then left to join the military. In 1972, after returning from the military, he moved to Istanbul and opened Titiz Reklam in Kadıköy. After the earthquake in 1999, he returned to his hometown Adapazarı and opened his studio Final Reklam. He passed away on 29 October 2020.

A hand-lettered sign, a nameplate, or a window signage being passed by on the streets of any city is not only a visual communication product; it is also part of the city's visual culture and graphic history. They make visible the needs of the locals and the language of communication. This research on Cemalettin Vural, Osman Nuri Piliççi and his brothers will lead to more comprehensive studies with findings in the coming years. Documenting the careers of these commercial artists and their contributions to the city's visual culture is essential for them to take their place in the history of local graphic design and create an integrated graphic design history where local and national merge.

Alejandro Jodorowsky Filmlerinin İç Mekânlarında “Ani Etki” ve Kavrama Ulaşma Süreci

“Shock Impact” and Achieving Comprehension in the Interior Spaces of Alejandro Jodorowsky Movies

Ayşe Gülçin URAL¹ 
Ferda YÜKSEL² 

¹Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye

²Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye



****Bu çalışma, Ayşe Gülçin Ural'a ait 'Mimarlık ve Sinema İlişkisi İçerisinde Sürrealist Mekân Yaratma Konusunda Sinematografik Yaklaşımlar' (2017) başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.**

Geliş Tarihi/Received: 4.11.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 14.12.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Ayşe Gülçin URAL
E-mail: aysegulcinural@halic.edu.tr

Cite this article as: Ural, A., G. & Yüksel, F. (2023). Alejandro Jodorowsky filmlerinin iç mekânlarında “ani etki” ve kavrama ulaşma süreci. *Art and Interpretation*, 42(1), 24-33.

ÖZ

Mekân, sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır. Sinema sanatı mekânda bulunan semboller ve programatik bölümler aracılığıyla izleyicinin algısına ulaşır ve belli bir yön vermeyi amaçlar. Mimarlık ve sinema sanatlarının birbiri üzerindeki etkileri ve disiplinlerarası çalışmaların yoğunlaştığı gerçeğinden yola çıkarak bu çalışmada kavramsal mekân ve sinema sanatı arasındaki bağ irdelenmiştir.

Sergei Eisenstein'in yaklaşımında, filmsel anlatı sürecinin mihenk taşı olan “ani etki” esas alınarak, mekân ile bu ani etkiyi yaratmanın yolları aranmaktadır. Bu bağlamda örneklem olarak psikoterapist ve yönetmen olan Alejandro Jodorowsky'nin filmleri incelenmiştir. Jodorowsky'nin filmlerinde görsel imgeleri incelleme seçerek kullanması ve mekân yaratmada şaşırtma imgeleri üzerinden sinemanın kavramsal algısına yaklaşımı nedeniyle örneklem olarak seçilmiştir.

Araştırma, nitel araştırma yöntemi olan genel tarama modeli kullanılarak yürütülmüştür. Sinema mekânlarında ani etkiyi örnekledirerek, iki sanat dalının birbirleri üzerindeki kuvvetli etkileri desteklenmek istenmiştir. Bununla birlikte kavramsal mekânın, Eisenstein'in sinema yaklaşımının son noktası olan kavrama ulaşma sürecindeki rolünü örneklem üzerinden tespit etmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alejandro Jodorowsky, imge, mekân felsefesi, Sergei Eisenstein, sinema

ABSTRACT

Space is an integral part of cinema. The art of cinema reaches the perception of the audience through the symbols and programmatic sections in the space and aims to give a certain direction. Based on the effects of architecture and cinema arts on each other and the fact that interdisciplinary studies are intensified, this study examines the link between conceptual space and cinematic art.

Sergei Eisenstein's approach is based on the “shock impact,” which is the cornerstone of the film narrative process, looking for ways to create this shock impact with space. In this context, the films of Alejandro Jodorowsky, a psychotherapist and director, were examined as examples. Jodorowsky was chosen as an example because of his fine selection of visual images in his films and his approach to the conceptual perception of cinema through the images of surprise in creating space.

The research was carried out using the general screening model, which is a qualitative research method. By exemplifying the shock impact in cinema venues, it was intended to support the strong effects of the two branches of art on each other. And, it is aimed to determine the role of conceptual space in the process of reaching comprehension, which is the final point of Eisenstein's approach to cinema, through sampling.

Keywords: Alejandro Jodorowsky, image, philosophy of space, Sergei Eisenstein, cinema

Giriş

Mimari mekânın sağladığı hareket imkânı ve devamında sağlamış olduğu deneyim hafızamızda yer edinerak düşüncelerimize ve gündelik gerçekliğimizin şekillenmesine neden olmaktadır. Mimari mekânda reel olarak yaşadığımız mekân deneyimini, film mekânlarında görme duyumuz



sayesinde deneyimleriz. Mimarın mekânsal imgeler ve semboller ile yaşadığı deneyimi, yönetmen de izleyiciye mekânı kullanarak deneyimletmektedir.

Bu çalışmada; sinema, mimarlık, sanat disiplinleri arasındaki zaman-hareket bağıntıları, sinematografik yaklaşımla kavramsal mekân diyalektiği üzerinden incelenmiş ve aralarındaki ortak mekânsal dilin varlığı araştırılmıştır. Mekâna anlam yükleme konusunda nesne, imge, devinim, zaman, mekân ve kavram ilişkileri incelenerek; kavramsal mekân diyalektiğinin kodlarını sinematografik çerçevede sorgulamaya gidilmiştir. Ele alınan konu anlam yükleme açısından irdelenerek, mekânın kavramsal algı boyutuna işaret edilmek istenmiştir. Bununla birlikte; Eisenstein'in sinema yaklaşımının başlangıç noktası olan ani etki, ikinci aşama olan iç monolog ve son noktası olan kavrama ulaşma sürecinde iç mekânın rolünü örneklem üzerinden tespit etmek amaçlanmıştır. Mekânın filmsel anlatıdaki yerini tespit ederek, ani etki ve iç monolog sürecinde ne şekilde var olduğu ve önemi vurgulanmak istenmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılarak, Henri Lefebvre, Gilles Deleuze, Sergei Eisenstein ve Alejandro Jodorowsky'nin çalışma metinleri ve röportajları taranmıştır. Elde edilen bulgular hermönetik yöntem ile değerlendirilerek çalışmanın amacına ulaşmak istenmiştir. Henri Lefebvre'in mekân tanımlama ve mekânı ele alma biçimi olarak ortaya koyduğu üçlü mekân diyalektiği incelenmiş, mimari semboller ve imgeler irdelenmiştir. Hareket, deneyim ve algı konu başlıkları mekân üzerinden araştırılmıştır.

Gilles Deleuze'un yayınlarından sinema felsefesine bakış açısı incelenmiş ve Eisenstein'in sinemada ani etki, iç monolog ve kavrama ulaşma süreci olarak sıraladığı akış temel alınarak çalışma yapılandırılmıştır. Mekânın sinemasal kavrama ulaşma sürecinde hangi noktada durduğu, mekânsal semboller ve imge nesnesinin rolü tespit edilmeye çalışılmıştır. Kavrama ulaşma sürecinde 'ani etki'nin rolü ve bu etkiyi mekân ile yaratmanın yolları irdelenmiştir. Deleuze (2004, s. 16), Eisenstein için şöyle söylemektedir:

Ayzenştayn'ın, veya tüm öteki yönetmenlerin, ayrıcalıklı anları hala herhangi anlardır; basitçe söylendiğinde, herhangi an düzenli ya da tekil, sıradan ya da dikkate değer olabilir. Ayzenştayn'ın dikkate değer anları seçip alıyor olması, onun bu anları kesinlikle aşkın bir sentezden değil de, hareketin içkin bir analizinden çıkarıyor olmasını değiştirmez. Dikkate değer ya da tekil an diğerleri arasında herhangi bir an olmaya devam eder.

Deleuze'a göre sinema, diğer sanat dallarına göre farklı bir şeyi yapabilmektedir. Bu 'ani etki'dir. Deleuze, montaj sayesinde bunu yapan sinema sanatının izleyiciyi bu sayede sarsan bir ayrıcalığa sahip olduğunu düşünmektedir. Deleuze'a göre sinemada olan ancak diğer sanatlarda ve felsefede olmayan şey ani etkidir. Deleuze: "Sanki sinema bize şunu anlatır gibidir: Sizin içinizdeki düşünürü benimle, yani hareket imgesiyle doğuran etkiden kaçamazsınız" şeklinde yorumlar (Akt. Sütçü, 2015, s. 43). Buradan hareketle, imge, hareket ve algı olguları çerçevesinde mekân ve sinema ilişkisi incelenmiştir. Kavramsal mekâna farklı bakış açıları kazandırdığı düşünülerek; yönetmen Alejandro Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* (Kutsal Dağ) ve *Santa Sangre* isimli avangard türündeki filmleri incelenmiştir. İki filmde de tercih edilen gerçeküstü iç mekânlar ya da sarsıcı imgeler ile ani etki sürecinin ortaya çıkışı irdelenmiştir.

Mimarlık ve Sinema Ara Kesitinde Mekân

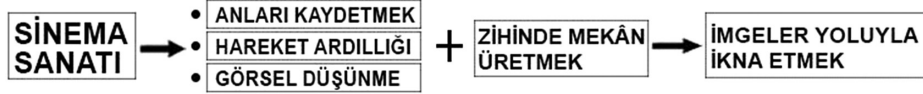
Sosyolog ve filozof olan Henri Lefebvre (2014, s. 33–35) kent ve mekân üzerine yapmış olduğu önemli çalışmalarda; mekân üretimini 'spatial triad' olarak adlandırmaktadır. Bu üçleme; algılanan mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekândır. Mekân Lefebvre'e göre stratejiktir, bu nedenle yabancılaşma ve gündelik gerçekliğin eleştirisi kavramlarının üzerine eğilmektedir. Lefebvre, "mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânları" olacak şekilde aktardığı üçlü diyalektik ile mekânı, toplumsal alana yansımaları üzerinden tartışmaktadır. Mekânsal pratikler; algılanan mekân ile bağlantılıdır. Mekânsal pratikler; bir yandan toplum mekânının üretimi, bir yandan da üretilen bu mekânın aktif halde kullanılmasıdır. Gündelik hayat içinde kullandığımız mekânlar bütününe kapsar. Mekân temsilleri; tasarlanan mekân ile bağlantılıdır. Mühendisler, mimarlar, şehir planlamacılar ve benzeri profesyonellerin mekânları; ideoloji, iktidar ve bilgi ile tasarlanmış mekânlardır. Temsil mekânları; gündelik pratiklerin içinde bulunan kodlamalara ve baskın soyutlamalara direnen, bu kodların eleştirisini üreten mekânlardır. Tasarlanan mekânın üretim şeklinin aksi bir şekilde hayal gücü, anılar, rüyalar, sembollerle kurulmuşlardır. Dolayısıyla; eylem ve tutku yaşanan durumların yuvasıdır. Akışkan, niteliksel ve değişkendir (Avar, 2009, ss. 7–16).

Yaşanan mekândaki belli imgeler ve semboller kullanıcı tarafından tek bir merkezden algılanmakta ve deneyimlenmektedir. İnsan zihni imgeler dünyasından ancak kendi zihni olan bu tek merkezin yönlendirmesi ile istediklerini veya tanıdıklarını seçmekte ve bu bağlamda düşünce geliştirmektedir. Mekân, seçilen imgelerin zihindeki elenme süreçleri için gerekli deneyimin oluşmasında etkilidir. Diğer bir deyişle, dolaylı yoldan algıyı ve düşünce biçimini etkilemektedir.

Sinema sanatında da mekân, imge yaratmada önemli bir rol üstlenmektedir. Sinemada görme duyumuz ön plandadır. Bir film izleyicisi görme duyusunu kullanırken aynı zamanda dokunma ve hareket fonksiyonlarını da kullanmaktadır. Mekân içinde kullanıcısının deneyimlediğine yakın bir tecrübeyi sinema izleyicisi de deneyimlemektedir. İmgeler ve semboller yoluyla hem sinemasal mekânı deneyimleyen izleyici hem fiziki mekânı deneyimleyen kullanıcı zihinsel hareketin etkisini, kinestetik hareketi geri kazanmaktadır. Mekânın her iki sanat dalında da öznedene benzer etki yarattığını varsaydığımız bu durumda; Lefebvre'in üçlü diyalektiğinde bulunan yaşanan mekân, bilinçdışı ile olan bağıni sinemada da kurmaktadır.

Zamanla sinemanın fark edilen bu etkisi, zamanı yakalayıp yeniden üretmeye ve belli bir anlam doğrultusunda mekânsal ifadeyi oluşturmaya başlamıştır. Yönetmen, yakaladığı zamanı ve mekânı uyandırmak istediği duygu ve düşünceler yönünde şekillendirerek izleyiciye sunmuştur (Görsel 1). Benjamin'e (2002, s. 72) göre: "Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş dev bir devinim alanı da sağlar".

Yönetmen izleyicinin fiziki mekânda edindiği deneyimlerden faydalanmakta ve bu eski bilgileri filmsel anlatıda izleyici ile bağ kurmak için kullanmaktadır. Eisenstein'e (1989, s. 2) göre: "Zaman'ı yakalayıp yeniden üreten ve izleyiciye sunan yönetmen gibi, mimarlık sanatı da mekânın yeniden üretimi ile kullanıcıya şekil verir. Mimari mekân kimi zaman yalnızca ihtiyaçlar doğrultusunda



Görsel 1.

Sinema sanatında ikna süreci (Ural, 2017).

yeniden üretilirken, kimi zaman tasarımcının vermek istediği izlenim ve duyguya göre yeniden üretilir.”

Sinema sanatında ise hem zaman hem mekân yeniden üretilmektedir. Hareket vasıtası ile tanımlayabildiğimiz zamanı yakalamak, onu yeniden üretmek, yeniden üretimi bir amaca dayandırmak ve yönetmenin bunu düzenlemesi sinema sanatının sanat olarak kabul edildiği önemli noktalardan biridir.

Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Coop Himmelb ve Jean Nouvel gibi mimari avangardın en değerli temsilcileri, mimarlık konusundaki yaklaşımlarda sinemanın önemini kabul etmiş durumdadır. Sinemanın zihindeki mekânları kurma, zihinsel alanları yaratma, insan zihni, düşünce ve duygusunun mimarisini yansıtmaları ile ilgilendiğini belirtmiştir (Pallasmaa, 2000, s. 1).

Mekânsal sembollerin rengi, malzemesi, konumlanması, eski ya da yeni olması izleyicinin zihninde yer edinmektedir. Sahnede bir kapı görmek ile bir kuvvet görmek izleyicide aynı duyguyu uyandırmaz. Film mekânlarının, karakterin izleyiciye doğru aktarılabilmesi açısından da büyük bir önemi vardır. Her zaman olmasa bile filmsel anlatıda mekân da karakter gibi bir role sahiptir ve karakterle ilişki içindedir. Buralarda yaşamını sürdüren karakterler arasındaki fark izleyicinin zihninde, kendi deneyimlerinin etkisiyle hızlıca belirlemekte ve izleyici film karakterini tanımaya başlamaktadır. Allmer'e (2010, s. 44) göre: “Mekân, kimliğiyle duygulara şekil verir; mekânın suçluya suçlu, güçlüye güçlü hissettirmek gibi bir tılsımı vardır. Sinema da mekânın sahip olduğu bu tılsımı sonuna kadar kullanır.”

İmgeyi seçebilmek için mutlaka daha önce bu imgeye ait bir deneyime sahip olunması gerekmemektedir. Kimi zaman edinilen stereotipler nedeni ile imgeler seçilmektedir. Gözlemci, mekânda var olan ve kendisi için anlamı olan imgeleri kaydetmektedir. Mimar, mekânı şekillendirerek bilinçli vurguladığı imgeler ile mekânda kullanıcı davranışlarını ve kullanıcıda yaratmak istediği duygu, düşünceyi yönlendirebilmektedir. İmgeler ile gözlemcinin zihni arasındaki bu karşılıklı alışverişin sonucu olarak mekân ve kullanıcı arasında bağ kurulmaktadır. Bu bağ sayesinde yeni mekânsal deneyimlerin de yolu açılmaktadır. Gözlemcinin eski bilgilerin ışığında seçtiği imgeler, yeni deneyimleri kaydetmesini sağlamakta ve yeni deneyimler ileride daha yeni deneyimlerin kaydedilmesine sebep olmaktadır. İmgeler evreninde gözlemcinin algısının genişlemesi tam da bu noktaya denk gelmektedir. “İmgeler arasında, kendini bir bellek olarak tanımlayan bir tinin bulunduğunu varsaymak gerekir. İşte bu tinde, derlediği imgeler arasında karşılaştırmalar, birleşimler yapar, kendi bedenini çevresindeki öteki imgelerden ayıran da odur. Gerçekten de, imgeler algılanır algılanmaz bellekte saptanır ve sıralanır” (Sartre, 2017, s. 45). Hareketimiz esnasında karşılaştığımız fiziksel öğeler, örneğin bir iç mekânda karşılaştığımız sirkülasyon elemanı bize hem yapı hakkında hem de kendisi hakkında bilgi vermektedir. Koridorlar, galeri boşlukları, iç bahçeler gibi pek çok programatik bölüm kullanıcısı için bir anlam oluşturmaktadır. Mekâna dair tüm bu algı durumlarının oluşması mekândaki hareketimiz ile başlamaktadır.

Hareket, mekânı algılamamızın ilk adımıdır. Filmsel anlatıda karşımıza çıkan mekân ya da mekânsal öge izleyicinin görme duygusu ile birlikte hafızasına nüfus etmektedir. İzleyici, mekânda reel bir şekilde tecrübe ettiği hareketi, filmsel anlatıda pasif olarak tecrübe etmektedir. Anılarımızı biriktirdiğimiz, belleğimize kaydettiğimiz mekânlar küçük bir hatırlatma ile tekrar canlanmaktadır. Sinema mekânında da, mimari mekânda da ilk karşılaşma bu his ve anılar ile yaşanmaktadır.

Kullanıcı, bedenini mekânda bulunan fiziksel unsurlara bağlı olarak hareket ettirerek hem “şimdiki zamanı” tanımlamakta, hem de mekânı algılayarak “anı” deposuna kaydetmektedir. Sonuç olarak; sinema sanatında olduğu gibi, plastik sanat olan mimarlığın da temelinde “hareket” vardır.

Sinema Sanatında İmgenin Rolü

Film eleştirmeni Andre Bazin (2011, s. 20) fotoğraf ve sinemayı ayırırken şunları söylemektedir:

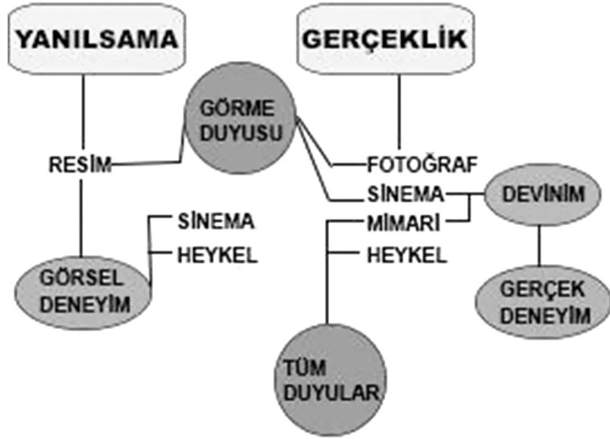
Fotoğraf sanatının yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır. Çürümeye böyle karşı koyar. Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesneleri korumaz. İlk kez olarak nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleri. Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır.

Gerçeklik kavramının zihin tarafından kabul edilebilir olması için devrim yakalanabilir olmalıdır. Zira kişi ve onu çevreleyen bütün evren hareket ve değişim halindedir. İnsan zihni bir şeyin gerçekliğini kabul etmek için bu hareketi görmek istemektedir.

İnsan zihninin dış dünyadaki imgelerle karşılaşma anı sinemadan farklı değildir. Kişi gündelik hayatında gözlemci konumdayken belli bir görüş açısına sahiptir. Etrafına tamamen hâkim olması mümkün değildir. Sinemada da aynı şekilde görüntüler izleyiciye yönetmenin bakış açısı olan kadrja alınarak sunulmaktadır. Ancak gerçeklikte, insan dış dünyayı tek bir merkezden algılamaktadır ve bu tek merkez insan zihnidir. Sinemada bulunan farklılık ise birçok merkezin olmasıdır (Görsel 2). Çeşitli açılardan yakalanan görüntülerin izleyiciye hangi bakış açısından sunulacağı ve hangi imge nesnelerinin vurgulanacağı yönetmen tarafından belirlenmektedir. Böylece izleyici normalde gözlemleyemeyeceği açıları tek görüntüde yakalayabilmektedir.

Dolayısıyla gündelik deneyimin oluşmasına sebep olan doğal algının illüzyonu kontrolsüz bir şekilde gelişmeye mecburken, sinematografik illüzyon izleyiciyi belli bir anlama götürmek için kontrollü bir şekilde oluşturulmaktadır. Deleuze, Bergson gibi düşünürler doğal algının gerçekleştirdiği illüzyon ve sinemanın yarattığı illüzyon arasındaki farkı şöyle açıklamaktadır:

Olaylar dizgisinin, belirlenen zaman dilimlerinin ve vurgulanmak istenen imgelerin devrim kazanmasını sağlayan sinematografik teknik ise kuşkusuz montajdır. Montaj sayesinde nesnenin düşünsel hacmi sinemaya dahil olmakta, anlatının gerekliliğine göre parçaların düzenlemesi ve sunumu yapılmaktadır. Deleuze, ‘montaj’ın üç imgeden oluştuğunu söyler.



Görsel 2.

Sanat dalları ve deneyimin, fiziksel, görsel ve duyular yoluyla algılanma süreçleri (Ural, 2017).

Montaj; algı, eylem ve duygulanım imgelerinin birleşimidir (Akt. Sütçü, 2015, s. 97).

Montaj sayesinde oluşturulan olaylar dizgisi izleyicisini sinemasal anlatıda anlama (Eisenstein'ın deyişi ile "kavram") götürmektedir. İzleyicinin bu süreçte anlatı ile ilgili bir fikri oluşmaktadır. Montaj sayesinde yönetmen çok tanıdık bir anı, çok özel bir "an" haline getirebilmekte ve hatta filmin konusuna dönüştürebilmektedir (Görsel 3).

Deleuze'a göre sinema; felsefe ve diğer sanatlardan farklı olarak izleyicide "ani etki" yaratmaktadır. Ani etki, yakalanan anların, imgelerin montaj yoluyla çarpıcı bir hâle dönüştürülmesi ve izleyicide beklenmedik bir etki yaratmasıdır. Ani etki, düşüncüyü harekete geçirmek için ihtiyaç olan itkidir. Ani etki ruhsal bir durumdur. Bu ruhsal durumun getirdiği beklenmedik etki, izleyiciyi düşünmeye zorlamakta ve düşüncüyü harekete geçirir. Eisenstein'ın

$$\boxed{\text{İMGESİMBOL-ZAMAN}} = \boxed{\text{KAYIT}} + \boxed{\text{MONTAJ}} + \boxed{\text{HAREKET}} = \boxed{\text{ANLAM}}$$

Görsel 3.

Sinemasal anlatıda montajın yeri (Ural, 2017).

Korkunç İvan filminde olduğu gibi, beklenmedik bir gölge normal film akışını parçalayarak, izleyiciyi düşünmeye zorlayabilir ya da duygu durumunu yükselterek ani etki yaratabilir (Görsel 4). Belli bir bilinç akışı ile izleyici daha önce düşünmediklerini düşünebilmekte ya da daha farklı bir düşünsel noktaya varabilmektedir. Bu süreçte yönetmenin varmak istediği bir anlam vardır.

Eisenstein, sinemayı imgeler yoluyla kavrama ulaşmada aracı olabilecek bir sanat dalı olarak tanımlamakta ve kavrama ulaşma sürecini üç aşamaya bölmektedir (Görsel 5). Ani etki ise bu sürecin başlangıç noktasıdır. Ani etki ile izleyici hem sarsılmakta hem de içinde bulunduğu dünyanın gerçekliğinden bir süre uzaklaşarak filmsel anlatıya katılmaktadır. Böylece izleyicinin edilgen rolü bırakmasının ve anlatının dünyasına katılmasının ilk adımı atılmış olmaktadır. Deleuze (2004, s. 233), Eisenstein'in bir röportajını şöyle aktarmaktadır:

Romm'un senaryosunu nasıl tasarımı, örneğin ilk imgeyi nasıl gördüğüdür. "Koridor, kapı, yakın plan, kapının önündeki çizimler" der Romm. Ayzenştayn şu sonuca varır: Pekala, yapacağınız tek şey bu bile olsa, çizimleri öyle bir çekin ki çarpıcı bir imge olsun... Burada kastedilenin şu olduğunu düşünüyoruz: Eğer küçük biçim *EDE* formülünü seçiyorsanız, o zaman hakikaten bir belirti olacak, bir belirti gibi iş görecektir bir imge oluşturun.

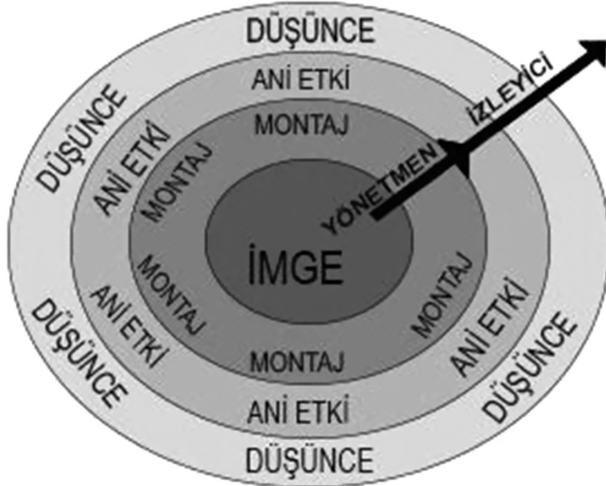
Anlama ulaşmak için başlanılan bu yolda, yönetmen tarafından bütünlük önce parçalanmalı, ardından bu parçalar tekrar aynı muntazamlıkta birleştirilmelidir.

Eisenstein, "Film Biçimi" isimli kitabında ani etkiden bahsederken; temel tiyatro biriminde saptadığını ve "çarpıcılık" ögesi olarak



Görsel 4.

Korkunç İvan Filmi, Eisenstein, 1944 (Filmaffinity, t.y.).



Görsel 5.
Ani etki oluşum süreci (Ural, 2017).

adlandırdığını belirtmektedir. Eisenstein (1985, s. 34), çarpıcılık dediği ögeye Japon tiyatrosunda, insan beyninin kışkırtılması demek olan genel bir toplama ulaştıklarını ve bunu içgüdüsel uygulamalarıyla yaptıklarını aktarmaktadır.

Bütün sanat dallarında ancak en çok da sinemada görünmesi gerektiğini iddia ettiği insan coşkusunu kaynak olarak alarak kişinin duygusuna seslenildiğinden ve ardından düzenlemeyi doğuran duygu karmaşasına gidildiğinden, bu duyguyu kendinden geçme olarak da tanımladığı yerler olmuştur. Ancak şunun altını çizmek önemlidir ki; burada "kendinden geçmek," hiç'e gitmek değildir. Kendinden geçmek, bir başka şeye, nitelikçe değişik bir şeye geçişi içerir (Eisenstein, 1985, s. 225).

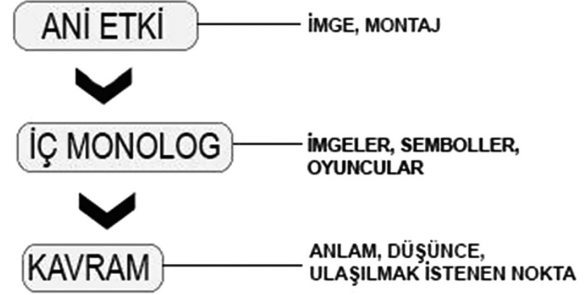
Eisenstein için ani etki'den sonra "iç monolog" aşaması gelmektedir. İç monolog aşaması, kavrama ulaşmadan önceki süreçtir, 'duyusal temsiller birliği'dir. Anlık değil, daha uzun soluklu bir düşünsel süreçtir. Mekân, mekânsal imgeler ve semboller bu noktada da yer bulmaktadır.

Hareket imgesine dayalı sinemada, ani etkiden sonraki aşama 'iç monolog'tur. Ani etki, iki fotoğraf imgesinin birbiriyle çarpışması sonucunda psikolojik, zihinsel olarak üretilen düşünceye göndermede bulunur. Buna karşılık, 'iç monolog', özgül bir yaratım karşısında izleyicinin kendisini 'duyusal temsiller birliğinin' içinde bulmasıdır (Sütçü, 2015, s. 118).

Pek çok başka öge ile birlikte, imge nesneleri bu süreçte de devreye girmekte, ani etkiyle sarsılan izleyicinin düşünsel akışı imgelerle birlikte yön bulmaktadır. İmge nesneleri, yönetmen tarafından sözlerden ve görüntülerden önce, izleyiciyi istenilen düşünsel akışa yönleltmek için belirlenmektedir. Mekânsal semboller de tüm imge nesneleri gibi, sinemasal anlatıda varılmak istenen anlama sürecinde etkili olmaktadır.

Ani etki ve iç monolog sürecinden sonra filmsel anlatıda varılması gereken yer 'kavram'dır. Yönetmenin, doğal algının seçebildiği imgelerle yetinmemesi ve montajla birleştirilen yeni imgeler oluşturması ile düşünce akışı sağlanmaktadır. Yönetmen isterse tamamen gerçekliğin dışında bir noktaya da varabilmektedir (Görsel 6).

Eisenstein sineması Deleuze'un sinemadan beklentisinin karşılığıdır. Eisenstein'in imgeleri dönüştürmesi, montaj ile yeni bir



Görsel 6.
Eisenstein kavrama ulaşma teorisi (Ural, 2017).

yaratıma ulaşması ve bunu bütünlüğe kavuşturması Deleuze'un felsefesi ile örtüşmektedir. Görsel 7'de Eisenstein'in *Grev* filminde olan kare izleyiciyi filmin içine çekmekte ve filmsel anlatıda yer alan kişilerle empati kurulmasını sağlamaktadır. Sahip olmadığı bir deneyime bu yolla sahip olan izleyici, ani etkiye maruz kalmış ve etkin role girmiştir. Filmsel anlatıdaki mekânsal etki ile birlikte düşünsel sürece giren izleyici, iç monolog aşamasına ve ardından ulaşmak istenen kavram aşamasına ilerlemeye hazırdır.

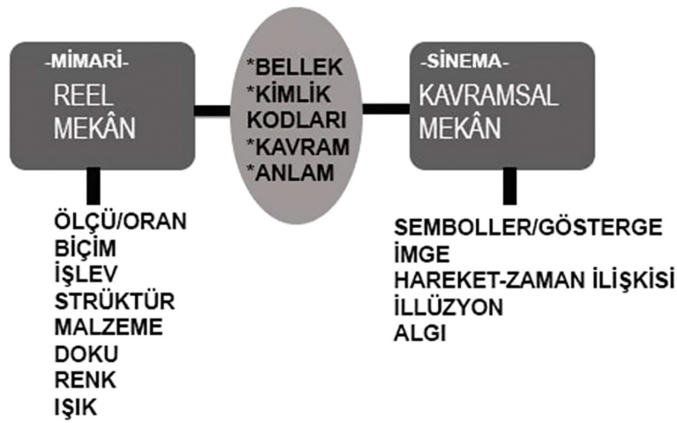
Deleuze için sinemanın "düşündürücü" bir gücü olmalıdır. Düşünce, imgesiz var olamayacağı için sinema sanatı imgeyi düzenlemekte, yeniden üretmekte ve tekrar sunmaktadır. İzleyici yani canlı imge, düzenlenmiş yeni imgeyle karşılaşmakta ve yeni bir düşünce geliştirmektedir. Bu noktada elbette izleyicinin kültürel durumu, alışkanlıkları, geçmiş deneyimleri etkisiz değildir. Ancak yönetmen oluşturmak istediği düşünceyi tüm bunları dikkate alarak ortak bir noktadan kurmalıdır. Bu durumda imge-düşünce ayrılmazlığı, devamında imge-kavram bağlantısını getirmektedir. Zekâ tarafından kavranan her düşünce imgesel kökenlidir denilebilir, ancak kavramın imgeye hapsolmediğini, imgeleri aştığını da unutmamak gerekmektedir.

Gerek gerçek hayattaki kullanıcıda gerek sinema izleyicisinde canlı imge ile hareketin teması sonucu zihinsel haritalar ortaya çıkmaktadır. Mekân, kullanıcıya aktif hareket imkânı sunarak, hareket ile canlı imgenin bağlantısı sayesinde özünde zihinsel haritalar yaratılmasını sağlamaktadır. Filmde ise hareket imgelerinin bağlantısıyla zihinsel haritalar meydana getirilmektedir



Görsel 7.
Grev filmi, Eisenstein, 1925 (Novaonline, t.y.).

İNSAN ETKİLEŞİM DURUMLARI



Görsel 8.

Reel mekân - Kavramsal mekân ve insan etkileşim durumları (Ural, 2017).

(Görsel 8). Deleuze'un sinema felsefesinin ilgilendiği nokta da burasıdır; sinema sanatının düşünce yaratma olanağıdır.

Deleuze'e göre; "Sinemada imge, iki temel noktaya ulaşmıştır: Biri, imgenin hareket otomasyonunu gerçekleştirmesi; diğeri imgenin zamansal perspektif kazanmasıdır. Bu açıdan hareket imgesi, hareketi; zaman imgesi de zamanı, düşünceye bağladığından, bunlar düşüncenin kartografları (zihin haritası) olarak anlam kazanır" (Akt. Sütçü, 2015, s. 105). Mekânda ise aktif bir deneyimleme süreci söz konusudur. Fakat aktif ya da pasif iki sanatta da düşünceler "hareket" özelliği ile yönlendirilebilmektedir.

Jodorowsky Filmlerinde Ani Etki

Mekânsal sembollerin, imgelerin etkisi ile izleyicinin ya da kullanıcının deneyim yaşama durumu yönetmenin veya mimarın şekillendirmesi ile oluşmaktadır. Sinemanın düşünceye ulaşma gücü ve sürrealist olarak kabul edilebilecek mekânların düşünce ile olan ilişkisi ortak bir yerden tezahür etmektedir. Her ikisi de farkında olmadığımız deneyimlerimiz ve duygularımızı tetiklemektedir. Buna deneyimlenmemiş deneyim de denilmektedir.

Deneyimlenmemiş deneyim, zihnimizde yüzer geçer bir yerde durmaktadır. Ortaya çıkmak için tetikleyici faktörlere ihtiyacı olmakta ya da benzer bir tecrübe ile zihinde belirlemektedir. Hal Foster (2004, s. 174), *Tasarım ve Suç* isimli kitabında: "Deneyimlenmemiş deneyim olarak, en azından anında deneyimlenmemiş, bilincin kaydına geçmek için fazla erken ya da fazla geç yaşanan deneyim, ancak zorlama bir şekilde tekrarlanabilecek ya da olay olup bittikten sonra parçaları birleştirebilecek bir deneyim" demektedir. Nasıl ki sinema sanatında mekâna ait görsel kodlara ihtiyaç duyuluyorsa, mimari mekânı yaratmada da geçmiş deneyimlerin görsel kodlarla ifade edilmesi, mimarlık ve sinema disiplinlerini ortak noktada buluşturmaktadır.

Ütopik veya dispotik bir filmdeki gerçeküstü mekânlar da deneyimlenmemiş mekânlar olmasına rağmen izleyici tarafından deneyimlenebilmektedir. Bu sinema teknikleri ile duyusalığın aklı fethettiği yapıların deneyimlenmesi mümkün hâle gelmektedir. Gerçekliğin pekiştirilmesi ihtiyacını gütmeyen filmlerdeki bu sürrealist mekânlar; multidisipliner çağdaş sanatçı olan Alejandro Jodorowsky filmlerinde sıklıkla görülmektedir. Örnekleme olarak belirlenen filmlerden 1973 yapımı *Kutsal Dağ* filmi, imge ve sembollerin alışlagelen dışında yerleştirilmesi neticesinde, anlatının pek çok anında şok etkisi yaratmaktadır. İç mekânların büyük çoğunluğunda kullanılan renklerin zıtlığı, aydınlatmanın şiddeti ve tonları ya da objelerin orantısız boyutları, aşına olunan mekân tiplerinin dışına çıkmaktadır (Görsel 9). Film akışının şaşırtıcılığı, mimari unsurların şaşırtıcılığı ile desteklenmektedir. Film-sel anlatıyı destekleyici konumda olan bu mekânlar, aynı zamanda Eisenstein'in bahsetmiş olduğu gibi: "*Bir kimseyi kendinden geçirmek, bir kimseyi dengesinden ve durumundan çıkarmak ve yeni bir duruma aktarmak, bütün bunlar kuşkusuz bir izleyiciyi kavrayabilecek her sanatın etkileyici koşullarında yer almaktadır*" (Eisenstein, 1985, s. 225). Jodorowsky'nin film mekânlarında da çarpıcılık öğesi net bir şekilde görülmekte, yönetmen bu yolla düşünceye ve duyguya ulaşmaktadır. Mekânlarla, karakterlerle ve anlatı süreciyle birlikte alışlageldik sınırları aşma veya ihlal etme söz konusudur. Buradan bakıldığında anlatının bütününde kullanılan şiddet öğeleri ya da absürd öğeler sınırları aşarak rahatsız edici bir etki yaratmaya odaklıdır. Örnekleme olarak seçilen iki Alejandro Jodorowsky filminde de bu rahatsız edicilik hali yalnızca hikâye akışına değil, mekân tasarımlarına da yansımaktadır.



Görsel 9.

Kutsal Dağ Filmi, Jodorowsky, 1973 (Tranchino, t.y.).



Görsel 10.

Kutsal Dağ Filmi, Jodorowsky, 1973 (Filmicmag, 2016).

Alejandro Jodorowsky'nin *Santa Sangre* ve *The Holy Mountain* isimli filmlerinde yaratılan sürrealist mekânlar; gerçekdışı imgelerle ve sembollerle bezenerek izleyiciyi tetikleyici bir unsura dönüştürülmüştür.

Santa Sangre filminde; Meksika'da Gringo Sirki'nde yaşayan Fenix'in yaşadıkları anlatılmaktadır. Fenix, kendisini kuş sanan ve akıl sağlığı yerinde olmayan bir karakterdir. Akıl hastanesinde bir ağaç üstünde hayatını sürdürmektedir. Geçmişe dönen sahnelerde, çocukluğunda başına gelenlere ve sirkte olanlara tanık olunmaktadır. Sonrasında hastaneden kaçan Fenix ve annesinin yaşadığı sahneler görülmektedir.

Kutsal Dağ filminde ise; ruhani bir lider ile karşılaşan karakterin başına gelenlere tanık olunmaktadır. Karakterin gezegenleri temsil eden bir grupla tanışması ve her birinin dünyaları sunulmaktadır. Sonrasında kutsal dağa doğru başlayan, gerçek ve hayalin arasındaki sınırın silikleştiği bir yolculuğa dair sahneler görülmektedir.

Bahsedilen filmlerde geçen mekânlar, alışıldık mekânlar değildir ve izleyiciyi gerçekliğe yakınlaştırmayı amaçlanmamaktadır (Görsel 10). Filmsel anlatıyı desteklemek, izleyicide beklenmedik etkiyi yaratarak düş dünyasına sokmak ve "düşünme" sürecini

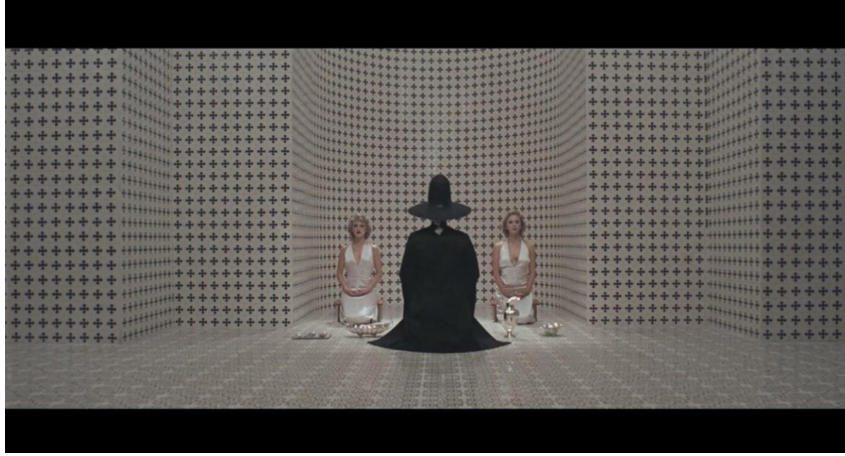
perçinlemek amaçlanmaktadır. Bir film mimarı olarak yönetmen, tasarladığı gerçeküstü iç ve dış mekânları ve sürrealist imgeleri vurucu bir şekilde kullanmıştır. Renkler, formlar, ışık tamamen işlevselciliği ve gerçekçiliği göz ardı ederek kurgulanmıştır. Yaratılan mekânlar, filmsel anlatının ulaşmak istediği anlam doğrultusunda tasarlanmıştır. Mekânlarda bulunan imgeler ya izleyicinin gündelik gerçekliğinde karşılaşmadığı imgelerdir ya da imgelerin birlikteliğiyle yaratılan etki izleyicinin daha önce deneyimmediği bir deneyim yaratma amacındadır. Bu noktada yaratılan gerçeküstü mekânlarda var olan imgeler, sabitlenen ayrı zaman dilimlerinin çarpışması ile kavrama ulaşmanın önünü açmaktadır (Görsel 11). Bunu gerçeküstü imgelerle yapmak çok daha zordur. Çünkü izleyici tanıdık olmadığı imgelerle ve mekânlarla karşı karşıya kalmaktadır.

Jodorowsky'nin *The Holy Mountain* ve *Santa Sangre* adlı filmlerinde halüsinasyon etkisi olduğu söylenebilir. Film mekânlarında sık sık gerçeküstü imgelerle karşılaşırız. Çoğu zaman ise mekân bütün olarak olağandışıdır. Alejandro Jodorowsky gerçeküstü mekânlar ile izleyiciyi yoğunlaştırmayı amaçlamaktadır. Halüsinasyon etkisi her zaman mekânlardaki renk, doku, desen ya da boyut zıtlığı ile değil kimi zaman bu mimari unsurların sürekli tekrarı ile sağlanmıştır. Aynı mimari unsurun sürekli tekrarı



Görsel 11.

Kutsal Dağ Filmi, Jodorowsky, 1973 (Wattpad, 2018).



Görsel 12.

Kutsal Dağ Filmi, Jodorowsky, 1973 (Filmaffinity, t.y.).

izleyici üzerinde hipnoz etkisi de yaratmaktadır. İlave olarak; hareketli ya da hareketsiz tüm mimari öğelerin kullanım biçimine dair ya da yerleştirmesine dair alışık olunanın dışında bir kullanım ya da yerleştirme oluşturulmuştur. Her iki teknik de izleyicide soru işaretleri yaratmakta ve düşünmeye sevk etmektedir (Görsel 12). Olağandışı karakterlerin içinde bulunduğu olağandışı mekânlar ile kuvvetli bir eleştiri anlatısı oluşturulmuştur. Otoritenin her çeşidine karşı geliştirdiği reddediş, bu filmlerde net bir şekilde gözükmemektedir. Reddedişi takiben yeni bir öneri gelmez ancak izleyicinin yoğun bir düşünce sürecine girmesi istenmektedir.

Bazı mekânlarda klostrifobik bir atmosfer var iken, bazı mekânlar fazla abartılmıştır. Filmlerinde kullandığı abartılı ya da klostrifobik mekânlar ile izleyicinin dikkati, anlatının üzerinde tutulmaktadır. 1989 yapımı *Santa Sangre* filminde hem abartılı hem de klostrifobik mekânlar ile anlatı desteklenmiştir. Aydınlatma renkleri, aydınlatma şiddetleri, bazı sahnelerde kullanılan yoğun beyaz ışık bu etkiye sebep olan önemli etkenler arasındadır. Benzer şekilde, kimi mekânlarda mobilyalar yok denecek kadar azken kimi mekânlarda tam bir eşya karmaşası hâkimdir. Az tefriş bulunan mekânlarda ise tefriş yerine gündelik hayatta

o mekânda yer almayacak obje ya da canlılar yerleştirilmiştir (Görsel 13). Mekânların çoğu, modern dünyaya yabancılaşmış film karakterlerinin kullandığı gerçeküstü mekân tiplerine örnek olarak gösterilebilir. Gerek kent içindeki sahneler gerek iç mekânlar daima gerçeküstü imgeler ile beslenmiştir. Bu filmlerin özellikle iç mekânları anlam yaratmaya yardımcı olarak kuvvetli bir şekilde kullanılmışlardır. İzleyicinin anlatıdan etkilenmesi ve kavrama ulaşma sürecine dahil olması için gerçeküstü mekânların ne derece etkili olduğu bu iki film üzerinden örneklendirilebilmektedir.

Ani etkiden beklenen sarsılma, Jodorowsky filmlerinde açıkça görülmektedir. İmge ve semboller ile gözlemciyi şok etmek ve ardından kavrama ulaşmak hedeflenmektedir (Görsel 14). Kendisi de bu durumu yapmış olduğu bir söyleşide, farklı bir dille şöyle aktarmıştır: “Kuzey Amerikalılar’ın psychedelic haplardan beklediğini ben sinemadan bekliyorum. Bu türden bir film yaparken aradaki fark şudur: Yönetmen hap almış bir kişinin tecrübe ettiği görüntüleri gösteren bir film değil, haptın kendisini yaratmalıdır” (Akt. Aydın & Uçar İlbuğa, 2019, s. 142). İzleyicinin bilinçaltına odaklandığı filmlerinde, deneyimlenmemiş olan mekân ve zaman, izleyicinin anlama ulaşma sürecinde yeniden üretilerek



Görsel 13.

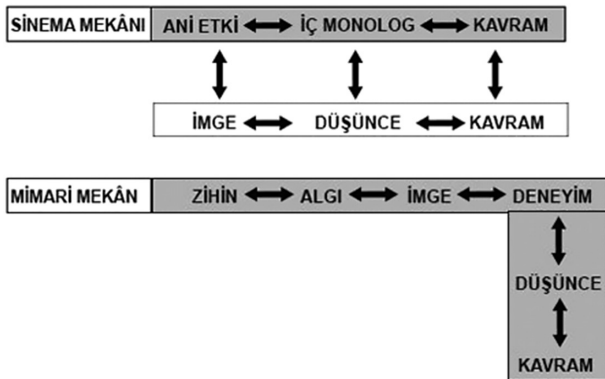
Santa Sangre Filmi, Jodorowsky, 1989 (Mad Museum, t.y.).



Görsel 14.
Santa Sangre Filmi, Jodorowsky, 1989 (The Guardian, 2012).

izleyiciye sunulmaktadır (Görsel 15). Bu şekilde “saf otomatizm” ile bilinçdışı mekânın da etkisini kullanarak ulaşmak mümkün olmaktadır. Aynı zamanda var olan mekânlar yeniden üretilerek eleştiri getirebilmekte, bu mekânsal eleştiriye ve yeniden üretime izleyiciler de tanık olabilmektedir. Gilles Deleuze’a (2004, s. 46) göre: “Uyuşumsuzluklar, bütünü bozmak şöyle dursun, bütünü edimidirler, kümeler ve parçaları üzerine bastıkları damgadılar, tıpkı gerçek uyumların karşıt eğilimi, parçaların ve kümelerin kendilerinden kaçan bütünüle birleşme eğilimini ortaya koyması gibi”.

Konuyu deneyim faktöründen ele alacak olursak, gerçeküstü imgeler ile elde edilen sinemasal anlatının da gerçek bir olay ya da mekân deneyimine yakın bir tecrübe yarattığı söylenebilmektedir. Gerek görmenin kinestetik etkisiyle, gerek Pallasmaa’nın söylediği gibi imgelerin beynimizde oluşumu ve görsel algımızın aynı noktada olmasıyla, gerçekliğe çok yakın bir deneyim yaşanmaktadır. Gianvito (2009, s. 23) şöyle ifade eder: “Film bir nehre benzer, montaj sonsuz derecede kendiliğinden olmalıdır, doğanın kendisi gibi”. Montaj bu doğallığı yakaladığı takdirde gerçeğe yakın bir deneyim yaşanabilmektedir. Böylece, deneyim ve imgesel kökenli tüm malzemelerin zekâ tarafından işlenmesi ile kavrama ulaşılmaktadır.



Görsel 15.
Mimari ve sinemasal mekânda kavrama ulaşma (Ural, 2017).

Jodorowsky’nin film mekânlarında da imgelerin sarsıcı etkisinin ustaca kullanıldığı ve ani etki ile başlayan, filmsel anlatının sürecinin ilk adımının atıldığı görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, mekân kavramı sorgulanarak, mimarlığın sinema sanatı ile olan ilişkisi incelenmiştir. Hareket ve deneyim bağlamında iki disiplin arasında ortak noktalar tespit edilmiştir. Mimari mekânın kullanıcıya sağladığı hareket imkânı ile mekânsal deneyimin kullanıcının gündelik pratiğinde doğrudan etkili olduğu sonucu çıkarılmıştır. Mimarlık ve sinema disiplinlerinin ortak kinetik-mekân-zaman ilişkilerinin, kavramsal sorgulama açısından keşfedilmemiş olan mekânın deneyimlenmesi için sağladığı imkânlar gözlemlenmiştir.

Eisenstein’in üç aşamalı filmsel anlatı sürecinde, mekânın sinemasal anlatının her anında var olduğu, ancak özellikle ani etki ve sonrasında gelen ve ikinci aşama olan ‘iç monolog’ aşamasında anlam kazandığı ifade edilmiştir. Ani etki ve iç monolog aşamasında izleyicinin, mekân, ışık, mekânsal semboller ve imgeler ile düşünsel süreçte ulaşmak istenen kavrama yönlendirildiği kanısına varılmıştır.

Yeniden başlayan deneyimleme süreci ile birlikte, yeni anılar ve bu mekânlara ait yeni duygular kaydedilmektedir. Sinema ile kazanılan bu yeni deneyimleme sürecinde iç mekânın önemi Eisenstein ve Deleuze’un sinema felsefesi ile tanımlanmış, Jodorowsky filmleri üzerinden hermönetik değerlendirilmesi yapılmıştır.

Jodorowsky filmleri incelendiğinde görülmektedir ki; mekânın bütünüyle ya da içinde bulunan bir imgeyle izleyicide kışkırtıcı bir etki yaratılarak, ani etki yakalanabilmektedir. İç monolog aşamasından önce, çarpıcı mekânlar ya da mekânsal semboller ile Jodorowsky izleyicisi ani etkiyi yaşamakta ve filmsel anlatı sürecine dahil olabilmektedir. Jodorowsky’nin, kavramsal sorgulama noktasında özellikle iç mekânları yoğun bir şekilde kullandığı; mekân-zihin ilişkisindeki yaklaşımları ile hareket, zaman ve kavramsal algı boyutlarını mimari öğelerde çarpıcılık yaratarak yönlendirdiği sonucuna varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – A.G.U., F.Y.; Tasarım – A.G.U., F.Y.; Denetleme – A.G.U., F.Y.; Kaynaklar – A.G.U., F.Y.; Malzemeler – A.G.U., F.Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – A.G.U., F.Y.; Analiz ve/veya Yorum – A.G.U., F.Y.; Literatür Taraması – A.G.U., F.Y.; Yazıyı Yazan – A.G.U., F.Y.; Eleştirel İnceleme – A.G.U., F.Y.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – A.G.U., F.Y.; Design – A.G.U., F.Y.; Supervision – A.G.U., F.Y.; Resources – A.G.U., F.Y.; Materials – A.G.U., F.Y.; Data Collection and/or Processing – A.G.U., F.Y.; Analysis and/or Interpretation – A.G.U., F.Y.; Literature Search – A.G.U., F.Y.; Writing Manuscript – A.G.U., F.Y.; Critical Review – A.G.U., F.Y.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Allmer, A. (2010). *Sinemekân – Sinemada mimarlık*. Varlık Yayınları.
- Avar, A. A. (2009). Mimarlık ve mekân algısı, Lefebvre'in üçlü- algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân diyalektiği. *TMMOB Mimarlar Odası Dergisi*, 17, 7–16.
- Aydın, Ş., & Uçar İlbuğa, E. (2019). Kendi kendisinin peygamberi bir sürrealist: Alejandro Jodorowsky. *SineFilozofi dergisi*, Özel Sayı, 139–160.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir*. Doruk Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. Yapı Kredi Yayınları.

- Deleuze, G. (2004). *Sinema 1, hareket-îmge*. Norgunk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M., Bois, Y., & Glenny, M. (1989). Montage and architecture. *Assemblage*, 10(10), 110–131. [CrossRef]
- Filmicmag (2016). *Analyze this: The holy mountain* [Fotoğraf]. Retrieved from <https://filmicmag.com/2016/03/18/analyze-this-the-holy-mountain/>
- Foster, H. (2004). *Tasarım ve suç*. İletişim Yayınları.
- Gianvito, J. (2009). *Şiirsel sinema – Andrey Tarkovsky*. Agora Kitaplığı.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. Sel Yayıncılık.
- Madmuseum. (t.y.). *Santa Sangre* [Fotoğraf]. Madmuseum. Retrieved from <https://madmuseum.org/events/santa-sangre>.
- Novaonline. (t.y.). *HIS 241 and 242 some recommended Russian movies* [Fotoğraf]. Retrieved from <https://novaonline.nvcc.edu/eli/evans/his241/materials/movies.html>
- Pallasmaa, J. (2000). Lived space in architecture and cinema. *In Situ. Fac. of Environmental Design*, 1(2), 3–8.
- Sartre, J. P. (2017). *İmgelem*. İthaki Yayınları.
- Filmaffinity. (t.y.). *Sección visual de Iván el Terrible* [Fotoğraf]. Retrieved from <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=820086140>
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. Sentez Yayıncılık.
- The The Guardian life insurance company of America (2012). *Santa Sagre review* [Fotoğraf]. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/20/santa-sagre-review>
- Tranchino, L. (t.y.). *Security check required* [Fotoğraf]. Retrieved from <https://tr.pinterest.com/pin/48554502219040950/>
- Ural, A. G. (2017). *Mimarlık ve sinema ilişkisi içerisinde sürrealist mekân yaratma konusunda sinematografik yaklaşımlar* (Tez No. 467852) [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi. Retrieved from <https://tez.yok.gov.tr>
- Wattpad (2018). *Bana oradan bi film söyle the holy mountain kutsal* [Fotoğraf]. Retrieved from <https://www.wattpad.com/279095240-bana-oradan-bi-film-s%C3%B5yle-the-holy-mountain-kutsal>

Structured Abstract

It is aimed to determine the role of interior space in the process of reaching the concept, which is the 'shock impact', the second stage, the inner monologue, and the final point, which is the starting point of the triple sequence conveyed by Eisenstein in the film narrative process. By determining the importance of the space in the film narrative, it was desired to investigate the ways of existence in the process of 'shock impact' and inner monologue. In Sergei Eisenstein's approach, based on the 'shock impact', which is the cornerstone of the film narrative process, ways to create this 'shock impact' with space are sought. Time and movement connections between cinema and architecture disciplines are examined through the conceptual space dialectic with a cinematographic approach, and the existence of a common spatial language between them is investigated. In terms of attributing meaning to the space, object, image, motion, time, space and concept relations were examined and the codes of the conceptual space dialectic were questioned within the cinematographic framework. By examining the subject in terms of meaning attribution, it is aimed to point out the conceptual perception dimension of the space.

In the study, the working texts and interviews of Henri Lefebvre, Gilles Deleuze, Sergei Eisenstein and Alejandro Jodorowsky were scanned by using the general scanning model, which is one of the qualitative research methods. It was aimed to reach the aim of the study by evaluating the findings with the hermeneutic method. The triple dialectic of space, which Henri Lefebvre conveyed as a way of defining and dealing with space, has been examined, and architectural symbols and images have been examined. Movement, experience and perception topics were researched through space. From Gilles Deleuze's publications, his perspective on the philosophy of cinema was examined and the study was structured on the basis of Eisenstein's sequence in cinema as shock impact, inner monologue and the process of reaching the concept. At what point the space stands in the process of reaching the cinematic concept, the role of spatial symbols and image object have been tried to be determined. The role of the 'shock impact' in the process of reaching the concept and the ways of creating this effect with space have been examined.

In this context, the films of psychotherapist and director Alejandro Jodorowsky were examined as a sample. It has been chosen as a sample because Jodorowsky uses visual images in his films delicately and skillfully uses images of surprise in creating space. In Eisenstein's three-stage film narrative process, it is stated that space exists in every moment of the cinematic narrative, but it gains meaning especially in the shock impact and the second stage, the 'inner monologue' stage. It has been concluded that the viewer is guided to the concept desired to be reached in the intellectual process with space, light, spatial symbols and images in the shock impact and inner monologue phase. With the re-experiencing process, new memories and new feelings of these places are recorded. In this new experience gained with cinema, the importance of interior space has been defined by the cinema philosophy of Eisenstein and Deleuze, and hermeneutic evaluation has been made through Jodorowsky films.

In this study, the concept of space was questioned and the relationship between architecture and the art of cinema was examined. In the context of movement and experience, common points have been identified between the two disciplines. It has been concluded that the spatial experience with the mobility provided by the architectural space to the user is directly effective in the daily practice of the user. The possibilities provided by the common kinetic, space and time relations of the disciplines of Architecture and Cinema for experiencing the unexplored space have been observed. When Jodorowsky's films are examined, it is seen that; by creating a provocative effect on the viewer with the whole of the space or an image in it, a shock impact can be captured. Before the inner monologue stage, the audience of Jodorowsky experiences a shock impact with striking spaces or spatial symbols and can be involved in the film narrative process. Jodorowsky especially uses interiors extensively at the point of conceptual inquiry; it has been concluded that with his approaches in the relationship between space and mind, he directs the elements of movement and time by creating striking architectural elements.

Metin Erksan's "Avant-Garde" Television Movies

Metin Erksan'ın "Avangart" Televizyon Filmleri

M. Safa KARATAŞ 

Department of Radio, Television
and Cinema, Sivas Cumhuriyet
University, Faculty of
Communication, Sivas, Türkiye



**Çalışma, III. Ulusal Sinema ve Felsefe
Sempozyumu'nda aynı adlı başlıkla
sunulan özet bildiriden yola çıkarak ve
genişletilerek yazılmıştır.

Received/Geliş Tarihi: 06.01.2023

Accepted/Kabul Tarihi: 28.03.2023

Publication Date/Yayın Tarihi: 26.09.2023

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:

M. Safa KARATAŞ

E-mail: msafa@cumhuriyet.edu.tr

Cite this article as: Karataş, M. S.
(2023). Metin Erksan's "Avant-Garde"
television movies. *Art and
Interpretation*, 42(1), 34-41.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

ABSTRACT

Metin Erksan and his movies have a special role in the history of Turkish cinema. Since his first movies, he has produced different productions which have a language peculiar to him. With his extraordinary stance and mind, the director has always been the focus of discussions and has presented avant-garde works to Turkish cinema. Avant-garde, in other words, extraordinary, experimental, innovative productions have had profound effects in different periods since the invention of cinema. While evaluating Metin Erksan and his movies, five television movies (*Bir İntihar*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Hanende Melek*, *Müthiş Bir Tren*, and *Sazlık*) which were made for TRT (Turkish Radio and Television Corporation) in 1973 drew attention in order to understand the director's aesthetic and innovative perspective. Metin Erksan made these movies without earning profit. Moreover, in these movies, he expressed himself successfully. These movies were regarded as the milestones of Turkish cinema and Metin Erksan's filmography. This study will focus on the point of "pioneering" and "experimental" view of Metin Erksan's movies and television movies he made for TRT and will be evaluated in terms of story, time, place, art direction, actor preference, and cinematography of the television movies.

Keywords: Avant-garde, experimental, Metin Erksan, television movies, TRT

Öz

Metin Erksan ve sineması Türk sinema tarihinde kendine has bir yere sahiptir. İlk filmlerinden itibaren sinemamızda bir dil kurma istenciyle birbirinden farklı yapımlara imza atmıştır. Sıra dışı duruşuyla ve zihniyle sürekli tartışmaların odağında olan yönetmen, sinema kronolojimize de öncü ya da popüler tabirle avangart işler başılamıştır. Sinemanın icadından bugüne farklı dönemlerde avangart yani sıra dışı, deneysel, yenilikçi yapımlar sinema serüveninin seyrini değiştirmiştir. Metin Erksan ve sineması değerlendirilirken yönetmenin estetik ve yenilikçi tavrının daha iyi anlaşılması için 1973 yılında TRT için yaptığı beş öyküden uyarladığı beş televizyon filmi (*Bir İntihar*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Hanende Melek*, *Müthiş Bir Tren* ve *Sazlık*) de dikkati çekmektedir. Sanatçının kendini daha iyi ifade edebildiği ve maddi kaygı gütmeyen "motor" dediği bu filmler hem sinema tarihimize açısından hem de Metin Erksan filmografisi açısından dönüm noktasıdır. Çalışmada, Metin Erksan sineması ve TRT için yaptığı televizyon filmleri incelenirken yönetmenin "öncü" ve "deneysel" bakış açısına odaklanılacak ve bu bakış açısının televizyon filmlerinde nasıl ortaya çıktığı öykü, zaman, mekân, sanat yönetimi, oyuncu tercihi ve sinematografi açısından değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Avangart, deneysel, Metin Erksan, televizyon filmleri, TRT

Introduction

When we look back at the history of Turkish cinema over a century, it is necessary to say that one of the first names to "make" Turkish cinema is Metin Erksan. It will be seen in the chronology of Turkish cinema, the seventh art, which was entrusted to "theatre era" for a long time after the first attempts, which we call document film, gained the identity of cinema with the hand of Metin Erksan.

A screenwriter, a director, a historian, an art philosopher, in short, as an intellectual and artist, Metin Erksan is a turning point in the history of Turkish cinema. Except for today, Metin Erksan is the first and greatest Turkish auteur, who is tried to be covered up as "deliberately" most of the time, and who is talked about with both his personality and his products. In this article, we will focus on the "experimental television films," which were also widely discussed in his cinema and which caused criticism of the director especially at the time they were shot. But when we look at it today, these

television movies have great importance both in Turkish cinema and in Turkish television. First of all, we will talk about Metin Erksan's art in general and what he went through on the way to these films, and then we will examine what these television films mean in the director's filmography and what value they have for Turkish cinema. In this study, we will analyze the films *Bir İntihar*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Hanende Melek*, *Müthiş Bir Tren*, and *Sazlık*, the repercussions of the period. We will evaluate the experimentalism and aesthetics in Metin Erksan's cinema. At the end of the study, it will be seen that these films, which were booed by both cinema critics and cultural environment in the years they were shot, have both an aesthetic and a depth of story that cannot be reached even these days when Turkish cinema is in its golden age. These and other important films of Metin Erksan, who also laid the foundations of today's creative cinema, are the first examples of surreal, experimental, in short, avant-garde films.

In the article, the shooting adventures of the films will be examined, the stories and films will be analyzed, and these pioneering films will be criticized with titles such as story structure, time, space and art direction, actor preference, cinematography, and why the films are avant-garde and how they have a place in Metin Erksan cinema will be explained.

A Brief Overview of Turkish Cinema History Until Metin Erksan's Cinema

Turkish cinema history has been classified in many ways by many authors. Some start Turkish cinema with the *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914), which is nowhere to be found. Others base it on the Manaki Brothers, who went to the early 1900s and made films within the borders of the Ottoman Empire. It will be more meaningful to begin Turkish cinema history with the Manaki Brothers. Because Turkish literature, painting, and architecture have been shaped by the legacy of the Ottoman, Seljuk and even earlier periods, and the art outputs produced in these dates have formed the past of today's art.

Esen (2010, p. 2) divided Turkish cinema into six periods because of its cinematic similarity, and these were the first years (1914–1922), the Theatre Era (1922–1939), the Transition Period (1939–1950), the Filmmakers Period (1950–1970), 1970s Opposition Period (1970–1980), Post-Coup Period (1980–2010). However, this classification cannot clearly express the change in Turkish cinema. The historiography of Turkish cinema, of which examples are widely discussed in the field, may be the subject of another study. However, Metin Erksan is also concerned about this historiography and has expressed this problem in many media. Therefore, we need to address this issue in this study as well.

Although Turkish cinema follows many developments behind, it would not be wrong to say that it is contemporary with the Lumiere Brothers. Cinema, which entered the Ottoman palace a year or two after its invention (end of 1896, beginning of 1897), spread rapidly to Anatolia geography with the attempts of the Manaki Brothers to make films in the early 1900s.

The common idea of many cinema chronology books is that after the first trials, "theatre era" shoot films in Türkiye and then the era of "filmmakers" started with three directors. The cinema which is with the monopoly of Muhsin Ertuğrul transform to art with Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad and Atıf Yılmaz. In particular, Baker (2017, p. 109) summarizes Turkish cinema chronology with the following sentences:

Cinema could not be established in Turkey because of the man appointed by Mustafa Kemal, called Muhsin Ertuğrul. People tried to think about images, maybe starting from Metin Erksan and let's say we had to wait for Yılmaz Güney, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim and especially Nuri Bilge Ceylan for this.

The History of Metin Erksan and His Cinema or Toward Avant-Garde Metin Erksan

Metin Erksan was born in 1929 in Çanakkale. A few months later, he is brought to Istanbul, where he will spend his life, during a visit by his father (Gündoğdu, 2017, p. 31). Metin Erksan, with the advantages of being born as a member of an important family, finished his primary education in good schools and then completed his higher education at Istanbul University, Faculty of Literature, Department of Art History, which will deeply affect his cinema and his outlook on life. The education that the director received on "what is art" before he started the seventh art, undoubtedly created a proper background for himself while producing a work of art. With his art history education, he entered the cinema environment as a critic and later as a screenwriter. He then made his first film, *Karanlık Dünya* (1952). Metin Erksan's extraordinary character in cinema is evident from his first film. *Karanlık Dünya* is the first movie ever shot in an Anatolian village, and with this first movie, Metin Erksan encounters censorship.

After *Karanlık Dünya*, he started to establish his own cinematic language while making many films, including literary adaptations, in the 1950s. *Dokuz Dağın Efesi*, which was released in 1958, gives the good news of Metin Erksan's cinema. Metin Erksan started to establish his "place" in Turkish cinema with films such as *Hicran Yarası* (1959), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Şoför Nebahat* (1960). In 1962, Metin Erksan would make himself accepted both in Türkiye and in the international arena with the movie *Yılanların Öcü*. Metin Erksan, who closed an era in Turkish cinema and opened another, is an auteur whose creativity is accepted by everyone today. A Turkish film that won an international award for the first time in 1964: *Susuz Yaz*. Erksan wins the *Golden Bear* from the *Berlinale*. Then, he received the best film award from the *Kartaca Film Festivali* with his another masterpiece: *Yılanların Öcü*. With "*Suçlular Aramızda*," he won the Best Social Film Award at the *Milan Film Festival* in 1965. The first Turkish film to go to the Moscow Film Festival is his film, and he was also invited to the Los Angeles Film Festival.

Metin Erksan is one of the pioneers of Turkish cinema. So he is an avant-garde. He changed the venue of Turkish cinema with his first film. He destroyed the atmosphere of "performance films" with a fiction close to documentary. He has always been in search of all the films he shot after his first film, and he has always brought innovative ideas to Turkish cinema. He's the one who made horror movies like "*Şeytan*" (1974), and he created *Kadın Hamlet* (1976) by castrating a classic like Hamlet. Knowing that he cannot afford to describe a great war like Preveze, Metin Erksan is also trying to tell every detail of the war by making a dramatic-documentary film *Preveze'den Önce* (1981) in Turkish cinema. From this point of view, it was only Metin Erksan's right to film the five different stories he made for TRT in 1975, which attracted the attention of the public as well as the art world. The director, who is always looking, questioning, looking differently, tiring, and thinking, has caught an artistic language in which he finds himself completely in his own filmography with these five films. We can see the following separately in Metin Erksan's TV films: passionate and obsessive characters, extraordinary places, the story structure that disturbs

the audience, and his attitude that does not care about the concept of the classic “star” (lead role). These five films formed the sum of Metin Erksan’s artistic language.

A series of avant-garde films, of which we have not seen many examples in Turkish cinema history until then, was produced by Metin Erksan. Why are the films avant-garde? The word is French origin and it means “innovative.” Doing the undone before. When we look at Metin Erksan’s adventure in cinema, we clearly see that he is an artist who brings to life what has never been realized before. The director, who closed a period, reflects the art of cinema to the screens for the first time in Turkish cinema history. For the first time, he wins an international award. He breaks the classical narrative structure of Yeşilçam of Turkish cinema. He makes surreal television movies first time in Turkish TV. In this sense, Metin Erksan is already an avant-garde, an innovator.

Experimental Cinema and Alp Zeki Heper, the First “Experimental” Director in Turkish Cinema

Opening a small parenthesis at this point of the article will contribute to both Turkish history of cinema and the pioneering films that we are talking about. Metin Erksan’s innovative attitude and cinematic language are an undeniable fact. However, when we look at Turkish cinema chronology, another avant-garde filmmaker who made films at the same time as Metin Erksan—but left behind in history—draws attention: Alp Zeki Heper.

Avant-garde means “pioneer unity” in the dictionary, that is, “innovative.” Avant-garde cinema, on the other hand, is especially associated with surrealist and Dadaist filmmakers. Especially surrealist and collage-running productions and films that tire the minds of the audience have been referred to as “avant-garde.” Avant-garde cinema expresses an artistic orientation that seeks “ways” to combat the conformist situation and accepted expectations of the audience. This is what gives meaning to arthouse cinema, which draws attention with its intense and pure expression styles (Clarke, 2012, p. 75).

Anyone who thinks a little about “when experimental cinema start” will see immediately that experimental cinema started with the cinema itself and always takes a pioneering role by going one step ahead of it (Kaliç, 1992, p. 11).

Whenever something new happens, there is always the avant-garde. In fact, the source of most of the philosophical reflections of human beings on production, psychology, metaphysics, ideas, and passions is within the boundaries of cinema.

Avant-garde tastes like 1920s surreal and “pseudo” abstract films. But this kind of avant-garde is already outdated. Rather than creating a purely visual metaphors and static art dreamed by surrealists, issues related to cinematic terms logical relations (Karadoğan, 2010, p. 32).

One of the first examples of avant-garde cinema, the co-work of Buñuel-Dali in 1929, *Un Chien Andalou* is counted as a milestone. This surreal trend, which started in Europe after the First World War, emerged with many products between 1921 and 1931. In this process, the films that emerged in Europe and could be called avant-garde were under the influence of surrealism, and those dealing with cinema in this period were quite obsessed. But this obsession is as much about film making as it is about film disrupting. Moreover, those who made avant-garde works in this period were turning the Hollywood scene and narrative upside down with their own minds, cameras, and especially “stars” and

developing a completely different narrative (O’Pray, 2003, p. 20). Undoubtedly, this remake showed the pioneering stance of surrealism. Afterward, “extraordinary” works were called “avant-garde” in every period of cinema history. The movement that spread from Europe to America after 1940 circulates in the United States with the hand of Maya Deren until the 1960s and then descends to the “underground” (Erdoğan, 2011). While experimental avant-garde cinema is seen as intellectualism in Europe, in America, it can be described as “experimentation” (Kaliç, 1992, p. 19).

The history of experimental cinema can also be equated with the history of creative cinema. Pioneering movements in Germany, France, and Russia draw attention in similar years (1920s). Viking Eggding, Walter Ruttmann in Germany, Delluc, Dulac, Epstein, Renoir and Buñuel in France, and Kuleslov and Vertov were pioneers in Russia.

After 1950, the avant-garde, as “underground” and “experimental” in America, opened another way. In this way, especially Stan Brakhage and Andy Warhol have taken experimentation to another dimension with their works.

The films that started after 1940 and made in France and Italy until the end of 1960 are also “new” and for this reason, they are called “new wave.” It would not be wrong to call these generations avant-garde because they are the “pioneer movement.” From another point of view, the history of avant-garde cinema can be equated with the history of creative cinema. Avant-garde cinema is nothing but the expression of cinematic styles, forms, and managements in an “explosion” (Renan cited from Kaliç, 1992, p. 54).

In Türkiye, the “avant-garde” or “experimental” attitude is mentioned for the first time with Alp Zeki Heper. The director, who is not widely known in Turkish cinema history, but circulating like a myth among those who know, cannot find a place for himself, but deserved the word of avant-garde. After graduating from Galatasaray High School, he graduated from the French IDHEC and created the first surrealist and even Dadaist examples in Turkish cinema. After encountering censorship and settling in Türkiye, although he made many attempts, he could not stay in the cinematic canon, could not find a place for himself, and burned all his photographs and films during a frenzy (Barkot, 2015, p. 25). His feature film *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, which he shot in 1966, and his short films *Bir Kadın* (1962) and *Şafak* (1963) go down in the history of cinema as surrealist works. But he did not get a chance to meet the audience. Since they are not archived, the movies do not have many copies. This is unfortunate for cinema researchers. Although Heper makes ordinary films for Yeşilçam after these Buñuel-like attempts, he cannot maintain this attitude and stops making films. Although Alp Zeki Heper, who passed away with many unknowns, was an avant-garde in Turkish cinema history, he could not make a “move” like Metin Erksan in his period and was forgotten and remained in chronology as a name. After Alp Zeki Heper, Metin Erksan, with all his “pioneer” stance, is undoubtedly an avant-garde.

The Road to “Avant-Garde” Television Films

In the early 1970s, when İsmail Cem was the head of TRT (Turkish Radio and Television Corporation), many directors were asked to make an adaptation from Turkish literature. One of them is Metin Erksan. Adaptations made for both television and cinema, at that time, are classic products that have always lagged behind the times. Metin Erksan again proves that he is a “genius.” He sets out

to adapt the extreme and difficult stories of contemporary and deep writers such as Ahmet Hamdi Tanpınar, who were not valued much in those days. However, he is unaware that there will be a big fuss both by the TV channel and the public.

Metin Erksan is a director who follows technology. He actually wanted to use the television opportunity by making films for TRT. At the same time, two of these films are the first colored television films. Erksan is also a supporter of watching movies from the comfort of home (Batur et al., 2017, p. 43). For this reason, perhaps he was thinking of bringing the cinema to people's homes with these five films. But that did not stop creating an angry crowd that the director never thought possible. The day after the films were released, the films made by Metin Erksan for TRT were circulating on everyone's lips. It was mostly talked about that the state was throwing millions to the streets.

Metin Erksan, respectively, adapts; Sait Faik Abasıyanık's *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi's *Sazlık*, Samet Ağaoğlu's *Bir İntihar*, Ahmet Hamdi Tanpınar's *Geçmiş Zamanın Elbiseleri*, and Sabahattin Ali's *Hanende Melek*. In the fourth episode of the documentary "*Sinemayı Sanat Yapanlar*," Metin Erksan tells about the selection of these books as follows: (This documentary was made by Kerime Senyücel for TRT in 1995.)

I shot six stories for TRT. I offered six stories. Since the administration at that time considered one of them (Tanpınar's Abdullah Efendi'nin Rüyalari) as naked and pornographic, which I have never made such a porno and erotic film, it is irrelevant, but the administration at that time found that story of Tanpınar inclined to porn and he said no. Afterwards, I suggested Orhan Kemal's "Uyku" story, they said Orhan Kemal is making communist propaganda, and they said no, and our six stories were reduced to five and we shot five films.

After the films, many criticisms arise not only from the cinema but also from the literature community. The Turkish Writers Syndicate made heavy accusations, but Erksan does not neglect to respond; however, it seems that "the sound" that was strange at that time is turning into "classic" today (Kayalı, 2004, p. 89).

After the films were shown on television, everyone wrote articles that heavily insult Metin Erksan. The basis of all these negative criticisms is the accusation that the director spent the public's money. However, Burhan Felek publishes the letter from Metin Erksan in his column in Milliyet newspaper on February 26, 1976, and clarified the situation:

The movies that are prepared are 225 minutes long. Of these 225 minutes, 100 minutes were shot in coloured, 125 minutes in black-and-white and 35mm. Five different casts and various venues were used in five different films. Movies was performed three times as speech, music and effect. All expenses, including all kinds of taxes, from the scriptwriting of the five films to the end of the first copy being shown on television, are 948,000 (nine hundred and forty eight thousand Turkish Lira) T.L. You can check the budget in TRT accounting at any time. Since an average 90-minute colour Turkish film today costs at least 700,000 TL, it cannot be considered a waste that five films cost 948,000 TL, including all taxes. Five films cost less than water. In the Republic of Turkey era, there was nothing that the state had done cheaper than this. Moreover, more or less money cannot be used as a scale in cultural and artistic works. (Cited from Felek. Kirişçi, 2015).

All these things are actually the situation of an artist who is not understood by the public. Because until then, Turkish cinema had certain patterns. The audience was not accustomed to the novelty and the intense thinking of the cinema. Also, in the single-channel era, Türkiye's obligation to watch a certain content at a certain time in the evening turned their minds upside down when they came across these "incomprehensible" films. This inevitably raises the question of whether the artist should be involved with works that the public will love. Of course, Erksan has an answer to this question:

Some people say they make art for art, society or people. I think these words are nothing but empty claims. Yes, I firmly believe that. Every person does everything for himself first. It must be said with honesty. Hiding behind some totems seems like a scam to me. Because a single person creates a work of art. The audience evaluates whether this is for art, society or people. The works that are revealed give the answer to everything (Erksan cited from Altınar, 2005, p. 115).

Metin Erksan acts quite freely in these films he made for TRT. He makes his films with the comfort of performing his art without any financial concerns. Just like today's independent directors do. The director has placed the language of film that he has been trying to establish since his first films, with television films. Because when many of Metin Erksan's interviews are read/listened, phrases such as "that movie is unfinished," "I didn't like the movie," "This movie is incomplete" will be seen. However, the director starts each of his films with the same thought and issue. Because Metin Erksan has maintained his inner integrity, maintained his own language, and proceeded in his own way, not being affected by the sloppiness of the contemporary (Gündoğdu, 2017, p. 94). After all, he says, "(...) the artist is already after one thing. He does it in every movie," says Kesal's book (2018, p. 114).

Metin Erksan's television movies have taken their place in the history of Turkish cinema after they were heavily criticized by many names who are considered today's cinema "master," and after a lot of noise. The value of Metin Erksan and these "pioneer" films is understood more and more, especially as independent directors reveal their efficiency, especially in the creative cinema trials after and after the 1980s. With the help of Macdonald (1993, p. 11), we can say that while making films, Metin Erksan was reinventing the film, discover and explore, which is another indication of avant-garde. We will explain why these films made for TRT are extraordinary, contemporary, experimental, and pioneering in the following headings.

Story Structure of Movies

Literature adaptations are seen in Turkish cinema since first films. These adaptations are usually adaptations of novels or short stories. In addition to these adaptations, which include monotonous and dramatic elements with classical narrative and editing techniques, the work undertaken by Metin Erksan is quite different. When we look at the adapted works, it is clearly understood. In the first period, after the theatre adaptations, classical storytelling pieces such as Reşat Nuri and Halide Edip were adapted. However, almost none of Peyami Safa's novels, none of Ahmet Hamdi's works, and none of Oğuz Atay's novels have been made into films yet. The reason for this is that the texts of these authors carry postmodern elements, as well as the fact that the authors both adopt a layered narrative and are outside the classical fiction. Considering the stories that Metin Erksan chose, it is

obvious that he made a very “daring” move. Because the selected works are not stories that can be easily interpreted.

The classical narrative flow proceeds through the seven titles that Aristotle revealed while interpreting the tragedy. Seçil Bükler (1985, p. 99) classifies these seven elements as major sins by quoting and interpreting Peter Wollen. However, contrary to these sins, cinema should have seven basic virtues. This creative stance, which distorts the classical narrative, forms the basis of contemporary cinema and even “cinema’s artistry.” Metin Erksan has also captured the contemporary narrative language by breaking down all the walls in his five television films, making a great contribution to Turkish cinema. In terms of the structure of the stories, the feeling of “dream reality” does not fit Aristotle’s narrative foundations apart from the classical narrative and disturbed the audience. The stories do not have the ending that the movie audience is used to. This situation created many question marks in the minds of the audience. This is actually the director’s creative responsibility that draws attention in all his films, and Erksan has brought it to the top in TRT films. Because, as Onaran (1994, p. 114) puts it:

Since he could not find this opportunity given to him in producers in the market, he wanted to make use of it properly. And he made successful films that revealed his own understanding of cinema. However, when these short stories were turned into 45-minute films, the slow, repetitive shooting to achieve psychological intensity was not adequately grasped by large audiences.

When we look at the story structure of the films, it is seen that it is different from the usual story setup in Turkish cinema until that day. In “*Bir İntihar*” (Author: Samet Ağaoğlu), the story progresses through a case with an unknown beginning and end, and the dialogues of men and women. In “*Müthiş Bir Tren*” (Author: Sait Faik Abasıyanık), a story setup that makes use of memories and delusions oscillates between reality and dream. Erksan tries to construct a “distorted” narrative in which the protagonist finds himself in a world other than the real world and returns to the real world again in the film *Geçmiş Zamanın Elbiseleri* (Author: Ahmet Hamdi Tanpınar). Erksan, on the other hand, “distributed” the stories named *Hanende Melek* (Author: Sabahattin Ali) and *Sazlık* (Author: Kenan Hulusi) with his camera and mise-en-scene, making them look unique, shocking and disturbing to the audience. Deepens the classic love theme and fiction and presents it to the audience with a “new” interpretation.

The story is like a side force that serves the image for these avant-garde films of Metin Erksan. Because in every film, we first witness the director’s mise-en-scene and setting the stage. If we adapt from Pezella (2006, p. 76); in the avant-garde films of Metin Erksan, the “visible” has prevailed over the “story.” This situation, which we encounter especially in “innovative” films, is the common aspect of Metin Erksan’s television films. While each story is important both when considering its author and from the history of literature, it has become a source that feeds images, not a basic material in the hands of Metin Erksan.

One of the common features of the stories is that they contain passionate and obsessive narratives that can be seen in many films of Metin Erksan’s cinema. The director has fictionalized his stories in the center of characters with psychological foundations and intense feelings, especially *Suçlular Aramızda* (1964) and *Sevmek Zamanı* (1965). In addition, the stories chosen for

television movies have become “pioneer” films by Metin Erksan, both because they are outside of the hitherto untested classical narrative form and have a definite ending and a deep text structure.

Time: Space

The first scene of *Müthiş Bir Tren*, which opens with the conversation of two old men smoking their hookahs behind a window hit by raindrops, examines the line between reality and imagination as the protagonist begins to talk about the flowing time and what he has gone through. “Time” breaks when the protagonist’s youth emerges and wanders around in a station where people are frozen in place.

According to Lotman (1999, p. 123):

From the beginning, cinema has sought to find a means of reflecting dreams, memories, inauthentic-direct speech, by resorting to chaining and various techniques that are not accepted today. Today, however, cinema has a rich experience of reflecting various performative tenses with the tools of the present and an unreal phenomenon through the real mode.

Metin Erksan plays with time to achieve a surrealistic narrative in other films, as he did in *Müthiş Bir Tren*. In *Bir İntihar*, the long stares of men and women and the time that suddenly jumps to the future and the camera that turns to the past play with the audience’s perception of time. The space of the film, unlike the space of the picture, is the action and way of movement (Pezella, 2006, p. 73). Metin Erksan’s multiple repetitive shootings in television movies cause time to bend and ordinary perception to disappear. While the discontinuity of the film’s frames in time dissolves in the continuous flow of the narrative, the transformation of space and the complexity of its relations are hidden and reduced. The use of time in the film is unique. Sometimes it uses a cyclical time, sometimes an imperceptible one. It creates meaning by using time. This usage is based on the moods and actions of the people in the movie. This is almost a necessity due to the nature of the film, from real time and real space to the creation of filmic time for each film. The creation of filmic time and space through the refraction of real time and space is strikingly seen in Erksan’s television films as well as in French New Wave.

Metin Erksan graduated from the Department of Art History and Aesthetics at the university. For this reason, he does not have any audience concerns or apprehension about making money. When we examine the films that he has produced and fully used his creative side, we see that art and aesthetics are at the forefront. These five stories also have aesthetic value from the literary point of view. Translating this aesthetic value into a perfect cinema scenario, the director has created five different works of art by reinforcing the language of his cinema with art, painting, sculpture, music, and architecture (see Image 1).

The places chosen by Erksan and the clever camera angles that play on the depth perception of the audience in the venues give the director the opportunity to reflect his own imagination on the screen. A Kafkaesque uncanny in the atmosphere of *Bir İntihar* effects the film from beginning to end. (After the colorless courtrooms, we are accustomed to in Yeşilçam, Erksan’s courthouse can be classified as an unusual but rich imagination). The effect of the enlarged photographs that cover the whole wall behind the man and the woman is enormous.



Image 1.
A frame from *Bir İntihar* (Erksan, 1973a) about the use of space and art direction.

Apart from the places/spaces of classical cinema, Erksan has shaped his art language as he wishes, with single places/spaces, wide and empty spaces in a closed studio atmosphere, and atmospheres that create the feeling of infinity. While the compartments and long narrow corridors bore the audience in *Müthiş Bir Tren*, in the *Geçmiş Zamanın Elbiseleri*, the main male character's pursuit of the circular stairs inside the house turns the audience's head (e.g. Images 2 and 3).

The long sequences in a single location in *Hanende Melek* make the viewer think about the psychology of the film characters, while at the same time trying to include them in the reality of the film.

Reality, dreams, reality shown to us, photographs, narrated-lived reality, surreal spaces, gigantic structures, reflections, and contrasts in the five films have create conflict. The protagonist's remembering of the past on a thin board indicates the distance, inconsistency and depth of the past, memories, by looking down from above. In addition to all these, the use of symphonic-based music in all films is an uncommon choice in Yeşilçam cinema era. The compilation of this music like Metin Erksan is proof of the director is an auteur. From the beginning to the end of the film, there is the director's touch at every stage. We see the signatures of the innovative director in all these venue—space and art direction details.

Actors in Erksan's Movies

Metin Erksan always stays away from using classical actors and actresses both in these television films and in many of his other films. He destroys expectations by using faces that the audience

is not accustomed to, takes an avant-garde stance. Because, especially after the 1920s, in this movement that started in Europe and spread to America in the following decades, the directors aimed to tell and show their stories through “anyone” by destroying the classic “star” phenomenon.

It is one of the common features of the films that the stories that are the subject of the films have few characters. With a minimalist actor preference, Metin Erksan mostly concentrates on the narrative and cinematography of the films.

Actor direction is of great importance for Metin Erksan. In many of his interviews, he complains about the actors that they do not understand the movie he wants to make. According to the director, the actors are the carriers, the main thing is the basis of the movie. Actors are just intermediaries. For this reason, Erksan gives importance to their faces, not their ability to act, in the choice of actors in films. When asked about his casting choice in one of his speeches, he replied to the reporter that “his face suited this character.” So there is no such thing as a great actor for Erksan. He needs faces to match the type. In this sense, there are many actors and actresses who had their first film experience with Metin Erksan.

Cinematography in Metin Erksan's Movies

One of the common features of movies is long repetitions. They are an accentuation of imaginary locked and ecstasy. These are important sequences that make you feel surrealism. The long rowing in *Sazlık* and the progress of the boat in the lake, and the fact that the man who goes to the fish boat spends a part of the movie in the same place attract the audience to the action. In the opening scene of the *Hanende Melek*, watching from behind the window in the rainy weather until the song ends, Hüseyin Avni Bey conveys his mental boredom by disturbing the audience with a long scene. After Hüseyin Avni Bey enters, the second song starts with his gaze and the song gains meaning in the axis of the protagonist. Repetitions in different films such as walking in the same corridor (*Müthiş Bir Tren*), long stares and pointing a gun (*Bir İntihar*), walking around the room and circular movements (*Geçmiş Zamanın Elbiseleri*) are a shooting technique that the director deliberately prefers and disturbs the audience. Because, as Tarkovsky said (2008, p. 73):

The reality of a movie image is reality in appearance. It is nothing but a dream, a desire, which reveals the features chosen by the director at the stage of implementation that is, arising from the individuality of the director's position.

Erksan also used angles that had not been tried before in Yeşilçam. For example, the lower camera angle rising from the



Image 2-3.
Suffocating frames from *Müthiş Bir Tren* (Erksan, 1973d) that create a compressed feeling.



Image 4-5.

*The subversion of classical reverse angle in *Bir İntihar* (Erksan, 1973a).*

feet to the head in the *Sazlık* is a “new” for the audience of that day. The presence of a man and a woman in *Bir İntihar* together in the forest, but in opposite directions, is an unusual trial. All these are cinematographic moves that serve the narrative and disrupt the classical structure (e.g. Image 4 and 5).

In *Bir İntihar*, the painting of the man behind the woman and the painting of the woman behind the man is a state of contrast and unity. It shows and gives meaning to the woman's desire to kill both the man and herself. This sentence from the movie visualizes and explains: “Isn't suicide an introverted desire to kill?”

In Erksan's films, we also see fixed angles, extra close-ups, fast zoom-ins, static long shots, and nonflowing frames. While flowing and quick-change frames and classical plans with medium angles are used in Yeşilçam, this type of camera use also emerges as the avant-garde side of Metin Erksan. Erksan, who shoots the plans we are used to as the audience into new frames, creates images with his camera and these images offer an intellectual content with their meanings. The following frames are also selected as examples of the director's avant-garde camera use (see Images 6 and 7 and 8 and 9).

Conclusion

These five films, shot by Metin Erksan without any financial concerns, have an eccentric and avant-garde identity both in his

own filmography and in Yeşilçam cinema in terms of story, time, space/place, casting, cinematography, and camera angles. These five films, in which the audience finds an unfamiliar style of storytelling, camera use, location preferences, and casting, bear the signature of Metin Erksan as the auteur. It proves how creative he can be when he is not worried about the “box office” as a director. With these five films, Metin Erksan made movies that Turkish cinema was not accustomed to until his time, such as Alp Zeki Heper. These films of Erksan, which made a lot of noise in his period, were criticized negatively and was accused of wasting state resources, became cult in Turkish cinema. TV movies of Erkan's, which allow to be examined from many perspectives, are discussed throughout the article in the context of their avant-garde features, innovation and originality.

Whatever I want to tell myself, I use the camera like a pen.

What do you mean, where does the director come from? Regimentation, directorship, monopoly, monopoly... Director is a god, a god-king, not dictatorship (...) People says; cinema is a collective work, no sir it is not a collective work, cinema is an art made with single person.

The quotations above are from the interviews Metin Erksan in different times. We understand from these sentences that the director prioritizes his own art and fights for it.



Image 6-7.

*Disturbing the classic over-the-shoulder-angle and reverse shots in *Sazlık* (Erksan, 1973e).*



Image 8-9.

*The avant-garde shots of the space/place and actors placement in *Geçmiş Zamanın Elbiseleri* (Erksan, 1973c).*

A screenwriter, a director, a historian, an art philosopher; in short, as an intellectual artist, Metin Erksan is a turning point in the history of Turkish cinema. Erksan is always talked about with both his personality and his products. However, except for today, most of the periods are tried to be “intentionally” covered up. These television films, which were also discussed a lot, and especially during the period they were shot, caused the director to be criticized. But when we look at it today, Erksan’s “experimental television films,” which are of great importance both in Turkish cinema and in Turkish television, are works outside Yeşilçam’s patterns and also outside the classical narrative. In addition, we see that all the stories filmed by the director have surreal aspects. This surrealism and the films that Erksan made—especially for himself—show us the first avant-garde examples.

We see that surreal elements, imaginary places, passionate/obsessive characters, and the inner processes of these characters come to the fore in the stories. These elements are sharpened by Erksan’s camera. Experimentation and form are important in his films. Considering the conditions of the cinema industry at that time, we can say that such experiments were quite difficult. However, Erksan’s luck, which later turned into unlucky in a sense, is that he was able to shoot films that are truly artistic and reflect his own style, outside of Yeşilçam’s patterns, without falling into economic concerns. These films, on the other hand, became a turning point in the development of Turkish cinema as a door opener, pioneer, and innovator for the generation after Metin Erksan.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Altınar, B. (2005). *Metin Erksan sineması*. Pan Yayıncılık.
- Baker, U. (2017). *Beyin ekran*. Birikim Yayınları.
- Barkot, Z. Ö. (2015). Alp Zeki Heper. *Altyazı Dergisi* (Gayriresmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü / Özel Sayı), 150, 23–24.
- Batur, E., Madra, Ö., & Türker, Y. (2017). *Metin Erksan aşkta, ölümden başka bir şey kalmadı (Metin Erksan’la Söyleşiler)*. Kırmızı Kedi Yayınları.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili sinema üzerine yazılar*. Dost Yayınları.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları*. Kalkedon Yayınevi.
- Erdoğan, Ş. (2011). *Avant-garde sinema üzerine*. Sinema Yayınları.
- Erksan, M. (Director) (1952). *Karanlık dünya* [Film]. Atlas Film.
- Erksan, M. (Director) (1958). *Dokuz dağın efesi* [Film]. Birsil Film.
- Erksan, M. (Director) (1959). *Hicran yarısı* [Film]. Ergenekon Film.
- Erksan, M. (Director) (1960). *Şoför Nebahat* [Film]. Duru Film.
- Erksan, M. (Director) (1961). *Yılanların öcü* [Film]. Be-ya Film.
- Erksan, M. (Director) (1963). *Susuz yaz* [Film]. Hitit Film.
- Erksan, M. (Director) (1964). *Suçlular aramızda* [Film]. Birsil Film.
- Erksan, M. (Director) (1965). *Sevmek zamanı* [Film]. Troya Film.
- Erksan, M. (Director) (1973a). *Bir intihar* [Film]. TRT.
- Erksan, M. (Director) (1973b). *Geçmiş zaman elbiseleri* [Film]. TRT.
- Erksan, M. (Director) (1973c). *Hanende melek* [Film]. TRT.
- Erksan, M. (Director) (1973d). *Müthiş bir tren* [Film]. TRT.
- Erksan, M. (Director) (1973e). *Sazlık* [Film]. TRT.
- Erksan, M. (Director) (1974). *Şeytan* [Film]. Saner film.
- Erksan, M. (Director) (1976). *Kadın Hamlet* [Film]. Uğur film.
- Erksan, M. (Director) (1981). *Preveze’den önce* [TV Film]. TRT.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Yayınları.
- Gündoğdu, M. (2017). *Metin Erksan ‘Kuyu’da bir yönetmen*. Cümle Yayınları.
- Heper, A. Z. (Director) (1962). *Bir kadın* [Film]. IDHEC.
- Heper, A. Z. (Director) (1963). *Şafak* [Film]. IDHEC.
- Heper, A. Z. (Director) (1966). *Suluk gecenin aşk hikâyeleri* [Film]. Sinema Film.
- Kaliç, S. (1992). *Deneysel sinemanın kısa tarihi*. Hil Yayınları.
- Karadoğan, A. (Ed.) (2010). *Sanat sineması üzerine*. De Ki Yayınları.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan sinemasını okumayı denemek*. Dost Yayınları.
- Kesal, E. (2018). *Kendi ışığında yanan adam*. İletişim Yayınları.
- Kirişçi, M. (2015). Metin Erksan’ın olay yaratan TV filmleri. <http://www.oteke.isinema.com/metin-erksanin-olay-yaratan-tv-filmleri-2/>
- Lotman, Y. (1999). *Sinema estetiğinin sorunları*. Öteki Sinema Yayınları.
- Macdonald, S. (1993). *Avant-garde film: Motion studies*. Cambridge University Press.
- O’Pray, M. (2003). *Avant-garde film: Form, themes and passions*. Wall-flower Press.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması I*. Kitle Yayınevi.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada estetik*. Dost Yayınları.
- Tarkovsky, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman*. Agora Yayınları.
- Uzkinay, F. (Director) (1914). *Ayastefanos’taki Rus abidesinin yıkılışı* [Film].

Yapılandırılmış Özet

Metin Erksan ve sineması değerlendirilirken yönetmenin estetik ve yenilikçi tavrının daha iyi anlaşılması için beş televizyon filmi (*Bir İntihar*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Hanende Melek*, *Müthiş Bir Tren* ve *Sazlık*) üzerinde odaklanılması gerekir. Sanatçının maddi kaygı olarak desteklendiği bu filmlerde gişe gibi bir derdi bulunmamaktadır. Bu sebeple, filmler hem sinema tarihimiz açısından hem de Metin Erksan filmografisi açısından dönüm noktasıdır.

Çalışmanın sorunu bu beş filmin neden öncü” ve “deneysel” bakış açısına sahip olduğudur. Yöntem olarak film analizleri kullanılmış, filmler öykü, zaman, mekân, sanat yönetimi, oyuncu tercihi ve sinematografi açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda Metin Erksan’ın ürettiği beş televizyon filminin avangart olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bir senarist, bir yönetmen, bir tarihçi, bir sanat felsefecisi; kısacası bir entelektüel ve sanatçı olarak Metin Erksan Türk sinema tarihinde bir dönüm noktasıdır. Metin Erksan sinemasında yine çok tartışılan ve özellikle çekildikleri dönemde yönetmenin topa tutulmasına neden olan ama bugün baktığımızda hem sinemamızda hem televizyon hayatımızda büyük öneme sahip Erksan’ın “deneysel televizyon filmleri” Yeşilçam’ın kalıplarının dışında, aynı zamanda klasik anlatının da dışında eserlerdir, ilk avangart örneklerdir.

Filmlerde öykünün kurgulanışı avangart bir tavırla gerçekleştirilmiştir. Sinemamızın ilk dönemlerinde tiyatro uyarlamaları ardından Reşat Nuri, Halide Edip, gibi klasik hikâye anlatımını benimseyen uyarlamalar yapılmıştır. Bunun yanında hâlen daha Peyami Safa’nın hemen hiçbir romanı, Ahmet Hamdi’nin hiçbir eseri, Oğuz Atay’ın hiçbir romanı filmleştirilememiştir. Bunun sebebi söz konusu yazarların metinlerinin postmodern öğeler taşımasının yanında yine yazarların hem katmanlı bir anlatımı benimsemesi hem de klasik kurgunun dışında yer almalarıdır. Metin Erksan’ın seçtiği hikâyeler göz önünde bulundurulduğunda oldukça cüretkâr bir hamle yaptığı aşîkârdır. Zira seçilen eserler kolay kolay yorumlanacak öyküler değildir.

Metin Erksan da beş televizyon filminde bütün duvarları yıkarak çağdaş anlatı dilini yakalamış, sinema sanatımız adına büyük katkı sunmuştur. Öykülerin yapısı bakımından “düş gerçekliği” duygusu, klasik anlatının dışında Aristo’nun anlatı temellerine uymamaktadır ve izleyiciyi rahatsız etmiştir. Öyküler, film izleyicisinin alışkın olduğu bir sonu barındırmamaktadır. Bu durum izleyicinin zihninde birçok soru işareti oluşturmuştur. Bu aslında yönetmenin bütün filmlerinde dikkati çeken yaratıcılık sorumluluğudur.

Filmlerin öykü yapısına bakıldığında o güne kadar sinemamızda alışılmış öykü kurgusunun dışında olduğu görülmektedir. *Bir İntihar*’da (Yazar: Samet Ağaoğlu) başı ve sonu belli olmayan bir vaka ve kadın ile erkeğin diyalogları üzerinden öykü ilerlerken *Müthiş Bir Tren*’de (Yazar: Sait Faik Abasıyanık) anılardan ve sanrılardan faydalanan bir öykü kurgusu gerçeklik ve düş arasında gelip gitmektedir. *Geçmiş Zamanın Elbiseleri* (Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar) filminde başkişinin kendini gerçek dünyadan başka bir dünyada bulması ve yeniden gerçek dünyaya dönmesi gibi bir “bozuk” anlatıyı benimser Erksan. *Hanende Melek* (Yazar: Sabahattin Ali) ve *Sazlık* (Yazar: Kenan Hulusi) gibi klasik öykü kurgusundaki metinleri ise kamerası ve mizansenleriyle yine “dağıtarak” kendine has arayan, sarsan ve seyirciyi rahatsız eden hâle getirmiş klasik aşk temasını ve kurgusunu derinleştirerek “yeni” bir yorumla izleyiciye sunmaktadır yönetmen.

Zaman ve mekânın kullanımında yönetmenin avangart tutumu net bir şekilde görülmektedir. Metin Erksan da *Müthiş Bir Tren*’de olduğu gibi diğer filmlerde de gerçeküstü bir anlatıma kavuşmak için zamanla oynamaktadır. *Bir İntihar*’da kadın ve erkeğin uzun uzun bakışmaları ve aniden geleceğe sıçrama yapan zaman ve geçmişe dönen kamera seyircinin zaman algısıyla oynamaktadır.

Metin Erksan’ın televizyon filmlerinde gerçekleştirdiği çok tekrarlı çekimler bu zamanın bükülmesini ve sıradan algılayışın kaybolmasına yol açar. Filmin karelerinin zamandaki süreksizliği öykülemenin süregelen akışında çözünürken, uzamın dönüşümü ve onun ilişkilerinin karmaşıklığı gizlenmiş ve azaltılmış olur.

Erksan’ın seçtiği mekânlar ve mekânlarda seyircinin derinlik algısına oynayan zeki kamera açıları ona İstanbul’dan kopup kendi hayal dünyasını perdeye yansıtma olanağı vermiştir. *Bir İntihar*’daki atmosferde kafkaesk bir tekinsizlik filmi başından sonuna kadar hâkimdir. O günkü klasik sinemanın mekânları dışında tek mekânlar, kapalı stüdyo havasında geniş ve boş alanlar, sonsuzluk hissi yaratan atmosferlerle Erksan sanat dilini de istediği gibi şekillendirmiştir.

Beş filmdeki gerçeklik, rüyalar, bize gösterilen gerçeklik, fotoğraflar, anlatılan-yaşanan gerçeklik, gerçeküstü mekânlar, devasa yapılar, ters duruşlar, yansımalar, zıtlıklar: kadın erkeklerin konumlanışı ve çatışmayı yaratmaktadır. Tüm bunlarla birlikte tüm filmlerde senfonik altyapılı müzik kullanımı Yeşilçam sinemasında pek rastlanmayan bir tercihtir. Bu müziklerin Metin Erksan’a derlenmesi ise yönetmenin auteur oluşunun bir delilidir. Filmin başından sonuna kadar her evresinde yönetmenin dokunuşunu bulunmaktadır. Tüm bu mekân ve sanat yönetimi detayları da yine yenilikçi yönetmenin imzaları görmektedir.

Metin Erksan’ın avangart duruşunun bir kanıtlayıcısı da oyuncu tercihidir. Metin Erksan hem bu televizyon filmlerinde hem de diğer birçok filminde klasik jön ve aktris kullanmaktan hep uzak durmaktadır. Seyircinin alışık olmadığı yüzler kullanarak beklentileri alt üst etmektedir, avangart bir duruş sergilemektedir. Filmlere konu olan öykülerin az karakterli olması filmlerin ortak özelliklerden bir başkasıdır. Minimalist bir oyuncu tercihiyle Metin Erksan daha çok filmlerin anlatısına ve sinematografisine yoğunlaşmıştır. Oyuncu yönetimi konusu Metin Erksan için büyük önem taşır. Birçok röportajında oyuncularından dem vurarak yapmak istediği filmi anlamadıklarından yakınır. Yönetmene göre oyuncular taşıyıcılardır, asıl önemli olan filmin temelidir.

Yönetmenin filmlerde kamera kullanımı ve sinematografisi ise bir başka avangart yönü bizlere göstermektedir. Filmlerin ortak paydalarından biri uzun tekrarlardır. Bunlar bir düşsel sıkışmışlığın, kendinden geçmenin vurgulanmasıdır ve gerçeküstücülüğü hissettiren önemli sekanslardır. Filmlerinde ayrıca sabit açılara, ekstra yakın planlar, hızlı zoom-inlere, durağan uzun planlara, akmayan karelere rastlıyoruz. Yeşilçam’ın akan ve hızlı değişen kareleri ve orta açılı klasik planlarının yanında bu tarz bir kamera kullanımı da Metin Erksan’ın avangart tarafı olarak ortaya çıkmaktadır.

Hikâyelerde gerçeküstü öğelerin, hayali mekânların, tutkulu / saplantılı karakterlerin ve bu karakterlerin içsel süreçlerinin ön plana çıktığını görmekteyiz. Bu öğeler, Erksan’ın kamerası ile sivrilmiş ve keskinleşmiştir. Filmlerde deneysellik ve biçim ön plandadır. Sinema endüstrisinin o dönemki koşulları göz önünde bulundurulduğunda bu tarz denemelerin oldukça güç olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Erksan’ın sonradan bir anlamda şanssızlığa dönüşen şansı ekonomik kaygılara düşmeksizin, Yeşilçam’ın kalıplarının dışında, gerçek anlamda sanatsal ve Erksan’ın kendi üslubunu yansıtan filmler çekebilmiş olmasıdır. Bu filmler ise Metin Erksan sonrası kuşak için kapı açıcı, öncü ve yenilikçi olarak Türk sinemasının gelişiminde bir dönüm noktası olmuştur.



Soyut Kavramları Anlatan Çocuk Kitaplarının Görsel İletişim Bağlamında Bir İncelemesi

An Analysis of Children's Books Explaining Abstract Concepts in the Context of Visual Communication

Eray ÖZKAN

TOBB Ekonomi ve Teknoloji
Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım
Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı
Bölümü, Ankara, Türkiye



Öz

Soyut kavramlar, çocuk kitaplarında sıklıkla işlenen konulardan birisidir. Bu kavramların aktarılmasında hikâye kadar, hikayenin illüstrasyonları da önemlidir. Bu çalışmanın amacı; çocuklara soyut kavramları hikâyeleştirme süreci ile anlatan çocuk kitaplarını incelemektir.

"Çocuklarda soyut kavram algısı" konusunda incelemeyi sağlayacak kaynaklardan bilgiler, çalışmanın bilimsel dayanağını oluşturacaktır. Kitapların incelemesinde görsel iletişim tasarımı unsurları bağlamında değerlendirme yapılacaktır. Literatüre kazandırma adına gerçekleştirilen bu araştırma sonunda, örnekleme incelenen soyut kavramlardan bir tanesi temel alınarak kısa bir çocuk hikâyesi çalışması gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk kitapları, hikâyeleştirme, soyut kavramlar, illüstrasyon, görsel iletişim

ABSTRACT

Abstract concepts are one of the topics that are frequently covered in children's books. The illustrations of the story are as important as the story in conveying these concepts. The aim of this study; is to examine children's books that tell children about abstract concepts through the process of storytelling.

The information from the sources that will provide the examination on the subject of "abstract concept perception in children" will form the scientific basis of the study. In the review of the books, an evaluation will be made in the context of visual communication design elements. At the end of this research, which was carried out in the name of bringing to the literature, a short children's story study will be carried out based on one of the abstract concepts examined in the sample.

Keywords: Children's books, storytelling, abstract concepts, illustration, visual communication

Giriş

Duyu organları ile algılayamayan kavramlar, soyut kavramlardır. Soyut kavramlar; duygular, düşünceler ve fikirler olarak tanımlanır. Soyut kavramlar çocukluktan itibaren bireyin hayatında yer alır. Bireyin soyut kavramı algılayışı "...basit bir algılama süreci ile 4 yaşlarında başlar" (Vosniadau, 2015, s. 870). Vosniadau, bu durumu "tamamıyla gerçek veya soyut düşünceleri anlama kabiliyetinin geliştiği yaş" olarak anlatır (2015, s. 871).

Çocukların bir soyut kavramı anlama süreci zaman içinde büyüme ve gelişmeyle evrilir. Erken yıllarda çocuklar öncelikle doğrudan gözlemleyebilecekleri ve çevrelerindeki nesnelerle etkileşimde bulunabilecekleri somut kavramları algırlar. Bu kavramlar, "...duyusal deneyimlere; çevrelerindeki nesnelerle ve insanlarla olan etkileşimlerine dayanır" (Pulaski, 1980, s. 104). "Kreş ve anaokul dönemine girdiklerinde, bilişsel yetenekleri ilerler ve bu da onların desenleri tanıma, nesneleri kategorize etme ve somut kavramlar arasındaki ilişkileri anlama yeteneğini artırır" (Caramelli ve ark., 2004, s. 21). Ancak soyut kavramları bu aşamada anlamak daha zor olabilmektedir, çünkü bu fikirler doğrudan gözlemlenebilir değildir.

"Birey çocukluğunun orta dönemine doğru ilerledikçe bilişsel kapasitesi olgunlaşmaya devam etmektedir. Bu süreçte daha karmaşık düşünme ve akıl yürütme yeteneğine kavuşur" (Cillessen & Bellmore,

Geliş Tarihi/Received: 08.01.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 25.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Eray ÖZKAN

E-mail: elwingdraws@gmail.com

Cite this article as: Özkan, E. (2023). Soyut kavramları anlatan çocuk kitaplarının görsel iletişim bağlamında bir incelemesi. *Art and Interpretation*, 42(1), 42-47.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1999, s. 651). Dönem içerisinde soyut kavramları daha etkili bir şekilde anlamaya başlar ve hatta bu fikirleri gündelik yaşamına uygulayabilir. Fourtassi ve arkadaşlarının çalışmalarına göre (2019, s. 132) dil becerileri de çocuğun kavramsal algılarının gelişimlerinde önemli bir rol oynamaktadır. “Yeni kelime dağarcığı edinerek soyut terimleri anlamalarına yani fikirleri ifade etmelerine yardımcı olmaktadır” (Fourtassi ve ark., 2019, s. 133). Çocuğun dil becerisi gelişimi, soyut kavramları algılayabilme becerisinin gelişimiyle doğru orantılı olarak gerçekleşmektedir.

Resimli çocuk kitapları, çocukların hem somut hem de soyut kavramları anlamalarına yardımcı olan güçlü araçlardır. Somut kavramlar için bu kitaplardaki görsel temsiller, genç okuyucuların fikirleri; gerçek dünya nesneleri ve deneyimlerle bağlamalarına yardımcı olur. “Kitapların resimleri ve illüstrasyonları, çocuğun doğrudan duyuşal deneyimleri ile aktarılacak istenen kavram arasında bir köprü oluşturur” (Galda & Short, 1993, s. 506).

Soyut kavramlar söz konusu olduğunda ise resimli kitaplar daha da değerli hâle gelir. Bu kitaplar yaratıcı görseller, metaforlar ve benzetmeler kullanarak soyut fikirleri somut ve anlaşılabilir bir şekilde temsil eder. Kitaplardaki görseller, soyut kavramları somutlaştıran bir temsil olarak hizmet eder. “İllüstrasyonlar, soyut fikrin görselleştirmesine ve günlük yaşantı içinde tanıdık deneyimlerle bağlantı kurulmasına yardımcı olur” (Lose Hermanto, 2019, s. 62).

Resimli kitaplardaki bağlam, soyut kavramları anlamalarında oldukça etkilidir. Çocuklar “...kavram bir hikâye veya yaşam senaryosu içinde sunulduğunda, kavramın pratik durumlarda nasıl uygulandığını görebilir” (Yu, 2009, s. 241). Kitabın bağlamı, soyut kavramı daha anlamlı hâle getirir ve çocuğun bu kavramla daha çok özdeşleşmesine yardımcı olur. Bu gerçekleştirilirken aynı zamanda hikayeleştirilmeden yararlanılır.

Hikâyeleştirme “...o gizi ortaya çıkarmaya çalışırken girilen çetrefilli yol” (Bergström, 2008, s. 15) şeklinde tanımlanır. Temelinde bir öykünün devamlılığını niteleyen ve edebiyatın çeşitli unsurlarından yararlanan hikâyeleştirme, çocuk edebiyatında da oldukça tercih edilen bir türdür. Bergström’e (2008, s. 27) göre “...hikayenin temelinde mesajı vermek için kullanılan metaforlar akışı sağlar”.

Resimli çocuk kitaplarında illüstrasyon, akışı sağlamada işlevsellik arz etmektedir. Farklı illüstrasyon tarzları, seçilen renkler, varsa karakter tasarımları ve sahne tasarımları; bütün bunlar hikayenin anlatımında geliştirici unsur olarak görev yapar. “Günümüz çocuk kitaplarında, sanatçıların sahip olduğu özgün ve farklı tarzlar hikayenin daha çok kitlelere hitap etmesini sağlar” (Salisbury, 2004, s. 18). Metafor ve benzeştirme kavramların anlaşılmasında önemli rol oynar. “Çocuk kitaplarının temelindeki benzeştirmeler ve düşüncelerin akışını sağlayan hikâye, o eseri, hem anlaşılır;

hem de kendine özgü bir çağdaş edebi eser konumuna koymaktadır” (Salisbury, 2004, s. 16). Bahsedilen bu fikri açıklamak adına, tartışma bölümünde, örneklemde seçilen çocuk kitapları incelenmiştir.

Örneklem

Çocuk kitaplarında hikâyeleştirme ile işlenen soyut kavramlar, oldukça yaygın olarak başvurulan bir seçenektir. Bu çalışmada örneklem olarak incelenen kitaplar; Art & Max (2010), içerisinde birçok birbirinden ayrı hikâye bulunan Days with Frog and Toad ‘dan (1979) Tomorrow ve Duck, Death and Tulip (2008) özellikle soyut kavramları işlemeleri bakımından ele alınmıştır.

Yöntem

Tartışma bölümünde, örneklem olarak alınan kitaplar incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında, hikayelerin kısa özetleri sunulmuştur. Bu özetlerden sonra, o hikayenin temel mesajı hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra, kitapların tarzını temsil edecek biçimde seçilmiş sahneler, görsel iletişim tasarımı unsurları bağlamında; renk, görselleştirme tarzı (illüstrasyon, kolaj, fotoğraf vb.) kompozisyon ve tipografi gibi öğeler açısından incelenmiştir.

Tartışma

Araştırmanın bu bölümünde görsel iletişim bağlamında kitapların tasarımları ele alınarak incelenmiştir.

Art & Max

İlk incelenen kitap Art & Max, yaratıcılık ve yaratıcılığın birlikte getirdiği üretme isteğini taşıyan Max adında bir bukalemunun arkadaşı Art (uzun ismi Arthur) ile yaşadığı bir macerayı anlatır. Bu macera bir bakıma “yaratım sürecinden kesitler” veren bir hikayedir. David Wiesner tarafından yazılan ve çizilen hikâye 2010 yılında çıkmıştır.

Hikâye içeriğinde Art’ın (İngilizce’den çev. sanat) geçirdiği değişimler konu alınmaktadır. Bir değişim sürecinden geçen Art, Max’in etkisiyle; lineart, airbrush, sulu boya vb. tekniklerle şekilde şekile girer. Hikâye içerisinde dilin özelliklerinden de yararlanılmıştır.

Örneğin; Art’ın yaptığı resimden çok etkilenen Max, kendisi de resim yapmak için hazırlanır. İlk olarak arkadaşı Art’a sorar “Acaba neyin resmini yapsam?”, Art da cevap verir “Neden beni resmetmiyorsun?”. Aslında kitapta, “Well... you could paint me.” olarak cevabını verir. İngilizce dilinde ‘paint me’ cümle içerisinde ‘beni resmet’ anlamına gelmesine rağmen Max bu cümleyi söylediği biçimde somut olarak ‘Peki... neden beni boyamıyorsun?’ olarak algılar. Max, Art’ı boyadıktan sonra, Art çok sinirlenir ve Max’in ne yaptığını anlayamaz.



Görsel 1.

Art & Max kitabından fotoğraflar (Wiesner, 2010).

Bunun gibi olayların yanı sıra, çeşitli sanatçıların tarzlarına ve işlerine göndermeler de yer almaktadır. Örneğin; Art'ın renkleriyle oynadıktan sonra, hepsini yerden bir elektrikli süpürge yardımıyla toplayan Max, Art'ın üzerine Pollock tarzında bütün renkleri boşaltır.

Anlatılan olaylar çocuklarda yaratıcılık ve üretkenliğin farklı biçimde ifade edilebilmesini teşviki konusunda fikir verebilecek niteliktedir. Örneğin, Art'ın hikâye boyunca geçirdiği değişimler sanatın ifadesinin her şekilde olabileceğini temsil eder. Aynı zamanda, hikâyede düşünceleri de değiştiği için, tuval yerine dünyadaki nesneleri de boyamaya başlar. Bu şekilde Max'in 'özgür düşünceleri' artık onun için de geçerlidir.

Sayfa yerleşiminde tek sayfa, çizgi roman/grafik roman tarzında bölmeli ve bir çarşaf düzeni oluşturacak şekilde dizgi gerçekleştirilmiştir. Art ve Max hayvanlarına verilen insani özellikler dikkat çekmektedir (Görsel 1). Renk paleti kullanımında, karakterlerin bulundukları ortam göz önünde bulundurulmuştur (Görsel 1). Solgun ve kuru bir yüzeyi andıran tonlar, kurak bir bölgenin renk paletini yansıtmak adına kullanılmıştır. Art, Max yüzünden, hikâyede en fazla değişimi geçiren karakterdir. İlk aşamada, Max'e sinirlendiğinde yaşadığı patlama ile renkleri solmuştur (Görsel 1).

Bölmeli alan dizgisi, hikâyenin belli bölümlerinde, örneğin; Max'in Art'ı ilk boyama denemesi (Görsel 2) Max'in Art'ın renklerini solduracak fanı çalıştırması (Görsel 2) ve Max'in Art'ın çizgilerini yeniden bir araya getirmesi gibi (Görsel 2) olayları anlatmak için kullanılmıştır. Genel olarak incelendiğinde, bu yerleşim tıpkı bir filmdeki hızlı geçişleri sağlayabilme adına bir süreci anlatmak adına kullanılmıştır.

Çarşaf sayfa düzeni ise, hikâye içerisinde gerçekleşen bir olayın son halini anlatabilmek adına kullanılmıştır. Devamlı kompozisyon içerisinde, daha önce incelenen renkler ve tipografik yerleşime devam edilmiştir. Bu kompozisyonlar; Max'in Art'ı tam detaylı olmayan çizgileriyle oluşturması (Görsel 3) Max'in Art'ın üzerine boyaları son kez fırlatarak son haline geçmesi (Görsel 3) ve Max'in Art'ın yaptığı resimlerin farkına varması gibi sahnelerde (Görsel 3) kullanılmıştır.

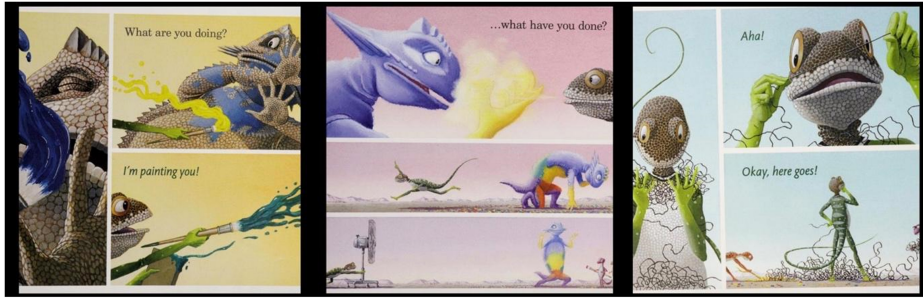
Hikayedeki tipografi kullanımı da, karakterlerin kişiliklerine vurgular yapmaktadır. Örneğin, Max'in konuşurken kullandığı daha rahat ve tırnaksız yazı karakteri mevcuttur. Art ise, daha sert yapıda bir karakter olduğu için kendisini ifade ederken tırnaklı ve daha keskin çizgileri olan bir yazı karakteri kullanılmıştır. Yazıların yerleşimi ise belirli bir kurala sadık kalmamıştır. Sayfadaki görselin oluşturduğu odak ile uyumlu bir biçimde yerleşimleri sağlanmıştır.

Days with Frog and Toad

İkinci incelenen kitap, Days with Frog and Toad, Arnold Lobel tarafından yazılmış ve çizilmiştir. İçeriğinde 5 farklı hikâye vardır. İlk hikâyenin ismi "Tomorrow"dur (İngilizce'den çev: "Yarın"). Hikâyede uyanan Toad, yapacak bir sürü iş olduğunu fark eder. Bu sırada arkadaşı Frog onu ziyarete gelir ve ortalığın dağınık halini görür. Bunu Toad'a anlatmaya çalışır. Toad ise evi derleyip toplama işlerine sadece "Yarın" cevabını verir. "Bugün hayatın tadını çıkarıyorum." diye devam eder. Fakat Toad yataktan kalktığında mutsuzdur, çünkü 'yarın' hakkında düşünmektedir. Bunun üzerine Frog, ona "Evet, yarın senin için çok uzun bir gün olacak" der. Bunun üzerine Toad, "Ama Frog, eğer ceketimi şimdi yerden alırsam, yarın bunu yapmama gerek kalmaz değil mi?" diye sorar. Bunun üzerine Frog da "Hayır, gerek kalmaz." cevabını verir. Bu şekilde diğer ev işlerini de hallettikten sonra Toad artık mutsuz değildir. Frog bunun nedenini sorduğunda da, Toad şu cevabı verir; "Çünkü yarın kendi istediğim bir şeyi yapabileceğim, hayatın tadını çıkartabileceğim."

Bu hikâye, 'bugünün işini yarına bırakma' tarzında bir mesaj içerir. Toad'un ev işlerinin birikmesi ve bu konuda bir şeyler yapması gerektiği ilk kendisine yorucu gelir. Fakat tüm dengeli bir tavırdan vazgeçerek teker teker ev işlerine odaklandığında, evini derleyip toplamıştır. Kendince 'hayatın keyfini çıkarmaya' devam edebilir.

Lobel illüstrasyon tarzında üç farklı çerçeveleme kullanmıştır. Görülebileceği üzere, ilk çerçevede dikey bir kompozisyon Frog ve Toad yer alırken (Görsel 4) daha sonra sadece karakter çizimi (Görsel 4) ve karakter-alan ilişkisi şeklinde (Görsel 4) yer almaktadır. Renklendirmede soluk ve daha doğal tonlar (toprak, yeşillik gibi) tercih edilmiştir.



Görsel 2.

Art & Max kitabından fotoğraflar (Wiesner, 2010).



Görsel 3.

Art & Max kitabından fotoğraflar (Wiesner, 2010).



Görsel 4.

Days with Frog and Toad kitabından fotoğraflar (Lobel, 1979).

Frog ve Toad'a insana benzeyen özellikler atfedilmiştir. Özellikle ikinci ve üçüncü illüstrasyonda görülebileceği gibi; Toad'un kıyafetlerini düzeltmesi, evi süpürmek adına toz alma püskülünü kullanması ve çiçekleri sulamak için kullandığı sulağı alması gibi hareketlerde insani davranışları ön plana çıkmaktadır. Aynı şekilde Frog'un da pencerede beklemesi, aynı etkiyi yaratmaktadır. Bu tarz, aynı zamanda okuyucunun bu özelliklere sahip hayvanların söyledikleri ve hisleriyle daha fazla bağ kurabilmesini sağlar niteliktedir.

Tipografi ve sayfa yerleşimi, illüstrasyonları merkeze alacak şekilde düzenlenmiştir. Bir önceki Art & Tırnaklı olarak seçilen yazı karakteri, okunmasını kolaylaştırmaktadır. Karakterlere ayrı bir davranış biçimi ya da şekli katmak adına bir değişiklik yapılmamıştır.

Duck, Death and Tulip

Son incelenen çocuk kitabı Duck, Death and Tulip, Wolf Erlbruch tarafından yazılmış ve çizilmiştir. Hikâyesi kendisini izleyen bir şeyden şüphelenen bir ördek ile başlar (Görsel 5). Ördek, kendisini izleyen şeyi fark ettiğinde sorar: "Sen kimsin, peşimde beni izleyerek ne yaptığını sanıyorsun?" ve elinde bir lale ile Ölüm cevap verir: "Güzel, sonunda beni fark ettin. Ben Ölüm."

Bu hikâye ölümü somut dünyada bir karakter haline getirerek, aslında yaşam olarak algılanan sürecin bir parçasını oluşturduğunu anlatır. Özellikle Ölüm'ün elindeki bir lale, derin sevgi ve önem duyulan birinin kaybını simgeler. Hikâye bir bakıma, ölümü bir arkadaşmışçasına kabul etmenin huzur verici olduğu ve onunla

beraber olma düşüncesini sakince düşünebilme tarafına odaklanır. Bu yüzden, Ördek ve Ölüm, beraber vakit geçirirken Ördek hayata veda ettiğinde, Ölüm ona nezaketle eşlik eder. Hayatın bir parçası olduğunu da inkar etmeden, hikâye sona erer.

Hikâye resimlemesi, geleneksel çizim ve boyama tarzı yansıtılmaya çalışılmıştır. Erlbruch, karakterleri uzun ve zayıf olarak tasvir etmiştir. Olayın gerçekleştiği alanlar ise, karaktere odaklanmayı ön planda tutmak adına, yalnızca karakter-mekân arasında bir iletişim kurulacaksa resmedilmiştir. Örneğin; ağaca çıktıklarında paylaştıkları düşüncelerin yavaş yavaş kendilerini huzursuz ettiği gibi (Görsel 5) sahnelerdir.

Renklendirmede belirli bir palet ağır basmaktadır. Soluk renklerin tercihi, hikâyenin içerisindeki anlatımın naif yönünü yansıtmakla beraber, melankolik tarafını da göz önüne sermektedir.

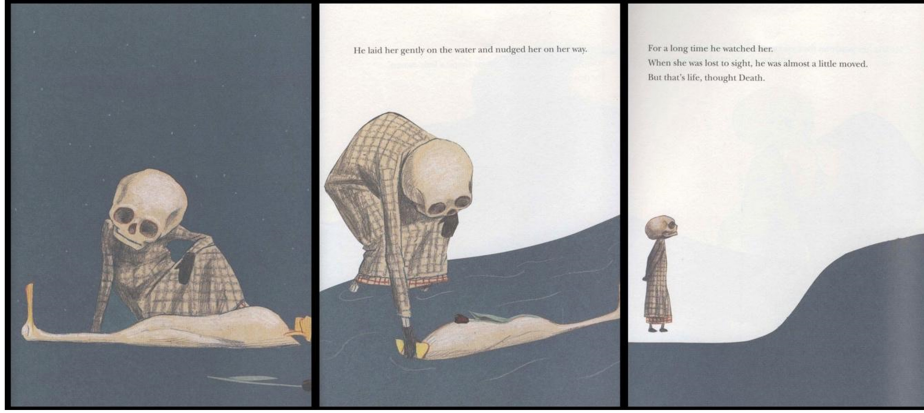
Hikâye içerisinde su, anlam bakımından ağır basan bir imgedir. Hikâyenin başında, suda yüzmeyi seven ördek bir gölde yüzmektedir ve kendini rahatsız hissederek Ölüm'ü daha sonra ısıtmak adına karada kendisine sarılır. Fakat Ördek, hayatını kaybettikten sonra (Görsel 6), Ölüm onu taşımakta ve bir nehir suyuna yatırılmaktadır (Görsel 6). Bu perspektiften incelendiğinde, Ördek hayatın hayali tarafında keyfini çıkarırken; Ölüm ise hayatın gerçek yüzünde kendisine yardımcı olmaktadır. Son sözü ile yer alan "İşte hayat böyledir." mesajı da bu durumu destekler niteliktedir.

Tipografi göz önüne alındığında, tıpkı Frog and Toad hikayesinde olduğu gibi, tırnaklı bir yazı karakteri sayfa kompozisyonunun üst



Görsel 5.

Duck, Death and Tulip kitabından fotoğraflar (Erlbruch, 2008).



Görsel 6.

Duck, Death and Tulip kitabından fotoğraflar (Erlbruch, 2008).

tarafına yerleştirilmiştir. Okunabilmesi yeterli düzeyde olan tipografi, hikâye içerisinde karakterlere belirli bir karakter katmamıştır. Fakat konuşmalarının sakinliğini ve durumun melankolisini destekler niteliktedir.

Sonuç ve Öneriler

Gerçekleştirilen incelemeler sonucunda, hikayelerin didaktik tarafının ön planda olduğu ortaya çıkmıştır. *Duck, Death and Tulip*'te ölüme bir kişilik verilerek resmedilmesi ve Ördek karakterinin; ölümün hayatın bir parçası olduğunu unutmaması için arkadaşlık etmesi gibi örnekler, soyut kavramlara farklı bakış açılarından yaklaşılabileceğini ortaya koymuştur. Kitapların yazar ve çizicilerinin bu durumu gerçekleştirirken, seri üretim yöntemler ve alışılmış renk paletleri yerine; daha farklı sahneler ve daha farklı fikirler kullandıkları bahsedilen örnek gibi durumların incelenmesi sonucunda ortaya konmuştur.

Çalışma sürecinde başka bir öne çıkan unsurun "değişim" kavramı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin; *Art & Max*'te, Art'ın (yani sanatın) değişim içinde olduğu ve bir düşünceye, ya da bu bağlamda tarza, bağlı kalmadan özgün bir biçimde ifade edilebildiği, değişim kavramını açıklayabilmek adına bir örnek olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

İncelenen hikâyelerde verilmek istenen mesajın, okuyucuda benlik algısını pragmatik bir yöne çekmeye çalışması olduğu sonucuna varılmıştır. 'İyi' ya da 'Kötü' olarak nitelendirilmesinden ziyade karakterlerin, bir davranışın ya da sahip oldukları bir özelliğin nedenleri ile ortaya konulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin; *Frog and Toad* kitabındaki 'Yarın' hikâyesindeki 'bugünün işini yarına bırakma' mesajının etik değeri üzerinde durulmasıyla birlikte, başka bir önemli olan yanının, o davranışın nedeni

olduğu ortaya konulmuştur. Bu açıdan anlatılmak istenen mesajın; Frog'un, arkadaşı Toad'un iyiliğini düşünmekte olduğu ve onun moralini yerine getirmek adına yardımında bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Son kertede, karakterlere yüklenen insani özelliklerin, okuyucunun gerçekleşen durumları daha çok içselleştirebilmesine olanak sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Hikâyelerin incelemeleri sonucu çizimlerin insan-merkezci olarak resmedilmesinin, bu anlamı kuvvetlendirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Değerlendirmeler sonucunda, soyut kavramların anlatımında olayların ve hikayeleştirmenin önemi ile beraber, karakterlere yüklenen insani özelliklerin etkisinin kayda değer ölçüde önemli olduğu ve hikâye bütünlüğünü sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmanın sonucunda gerçekleştirilen resimli çocuk hikayesi, bu etmenler göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiştir.

Tilki ve Elmaları

Elmalarının yanında uyuyan bir tilki ile (Görsel 7) hikâye başlanmaktadır. Tilki havada süzülen bir elma görmekte (Görsel 7) ve peşinden gitmektedir. Fakat yakalamak için üzerine atladığında, uyuduğu tepeden aşağı yuvarlanmıştır. Yeni elmasını yakalamıştır, fakat yuvarlandığı tepe çok yüksek ve erişimi zor olduğundan sahip olduğu elmalara artık ulaşamaz durumdadır. Hikâye bu şekilde sona ermektedir.

Hikâye içerisinde anlatılmak istenilen kavram, "açgözlülük"tür. Hırs ve dikey bir sistemde yükselme isteği, bireyin çoğu zamana tuzağına düştüğü bir durumdur. Hikâye içerisinde bu mesaj, Tilki'nin zaten sahip olduğu elmaları yerine, yeni bir elmanın peşinde düşmesi ile resmedilmiştir.



Görsel 7.

Tilki ve elmaları hikayesinden görüntüler (Özkan, 2022).

Tipografide okunmasını kolaylaştırması adına tercih edilen serifli yazı karakterinin yanı sıra, dizgi açısından bir standart belirleme adına her sayfada ortalananarak üst bölüme yerleştirilmiştir.

Çizimlerde bir çocuğun boyamasını andırması adına detaysız ve anatomik yapı ile oynayan bir tarz benimsenmiştir. Renklerin pastel tonları ve hikâyenin daha samimi olarak algılanması adına, kağıt dokusu fotoğrafları kullanılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

Bergström, B. (2008). *Essentials of visual communication*. Laurence King Publishing Ltd.

- Caramelli, N., Setti, A., & Maurizzi, D. D. (2004). Concrete and abstract concepts in school age children. *Psychology of Language and Communication*, 8(2), 19–34.
- Cillessen, A. H. N., & Bellmore, A. D. (1999). Accuracy of social self-perceptions and peer competence in middle childhood. *Merill-Palmer Quarterly*, 45(4), 650–676.
- Erlbruch, W. (2008). *Duck, Death & Tulip [Dijital Çizim]*. Gecko Press.
- Fourtassi, A., Scheinfeld, I., & Frank, M. (2019). The development of abstract concepts in children's early lexical networks. In *Proceedings of the workshop on cognitive modeling and computational linguistics* (pp. 129–133). Association for Computational Linguistics. [CrossRef]
- Galda, L., & Short, K. G. (1993). Children's books: Visual literacy: Exploring Art and illustration in children's books. *Reading Teacher*, 46(3), 506–516.
- Lobel, A. (1979). *Days with Frog and Toad [Dijital çizim]*. Harper-Collins Ltd.
- Lose Hermanto, Y. (2019). Visual storytelling in folklore children book illustration. *Asian journal of research in education and social sciences*. Cilt 1(1). s. 62–70.
- Özkan, E. (2022). *Tilki ve elmaları [Dijital Çizim]*. Yayınlanmamış resimli çocuk kitabı.
- Pulaski, M. A. S. (1980). *Understanding Piaget: An introduction to children's cognitive development*. Harper & Row.
- Salisbury, M. (2004). *Illustrating children's books*. A&C Black Publishing.
- Vosniadou, S. (1987). Children and metaphors. *Child Development*. Cilt, 58(3), 870–885. [CrossRef]
- Wiesner, D. (2010). *Art & Max [Dijital Çizim]*. Clarion Books.
- Yu, X. (2009). Levels of meaning and children: An exploratory study of picture books' illustrations. *Library and Information Science Research*, 31(4), 240–246. [CrossRef]

Structured Abstract

The importance of children's literature is emphasized due to its critical role in shaping the language development, cultural awareness and cognitive capacities of new generations. In this context, picture books, as a sub-branch of children's literature, are of great importance in effectively communicating abstract concepts. Picture books facilitate children's understanding by combining abstract concepts with concrete images. This study will examine the role of picture books in communicating abstract concepts and how they contribute to children's cognitive, emotional and cultural development.

In the introductory part of the study, the phenomena of abstract and concrete concepts were explained. Abstract concepts can be defined as ideas, emotions or states that cannot be perceived through sensory means like concrete objects. Concepts such as justice, freedom and love are not concrete entities and are considered abstract. Such concepts can be difficult to understand, especially for children, because it is difficult to grasp abstract concepts without concrete experiences. This is because support is needed during the development of a child's ability to perceive these concepts.

In the early years, children are particularly good at perceiving concrete concepts because they can directly observe and interact with objects in their environment. However, more complex abstract concepts are more difficult to understand at this stage because they involve ideas that cannot be observed.

As a child grows, their cognitive capacity develops. By middle childhood, children begin to understand abstract concepts more effectively and are able to apply these ideas to their daily lives. Language skills also play an important role in understanding abstract concepts. The development of language skills is parallel to the development of the ability to perceive abstract concepts. This is where picture books come in. Picture books are works that combine text and visuals and are used as a powerful tool to concretize abstract concepts. In this part of the study, the effectiveness of this tool and its relation to the understanding of abstract concepts are explained.

Research shows how effective picture books are in teaching abstract concepts. In the discussion section of the study, the books selected as a sample and the concepts explained in their content are explained. Abstract concepts such as creativity or change can be addressed in books such as "Art & Max". This book conveys abstract concepts by describing the characters' creative transformations through texts supported by visual images. Art's approach to painting with strict rules, Max's improvisational behavior, and Art's becoming an even more original personality are among the main topics covered.

Similarly, works such as "Days with Frog and Toad" concretize abstract concepts such as responsibility and patience through stories. The meaning of the adage "Don't leave today's work for tomorrow!" given in the story, when the habit of procrastination is put aside in a healthy way; its positive contribution to both daily life and emotional state is explained. The attribution of human characteristics to the characters is the most frequently encountered situation in the books analyzed during the research process. The experiences of the characters can help children build emotional empathy and understand abstract concepts in concrete contexts.

Another book analyzed, "Duck, Death & Tulip", gives personality to the concept of death and makes it concrete in terms of perception. In this respect, Duck and Death, the main character of the story, invites the reader into the universe he has created with simple questions that question life. In this respect, it has been observed that children's books make it easier for this young audience to understand abstract concepts by making them concrete.

In the conclusion section, "Greed," which was chosen as an abstract concept, was tried to be explained in the illustrated children's book "The Fox and His Apples" prepared during the research process. In the story, the adventure of a fox who loses what he has while pursuing his hunger is described. Based on the simplicity of the ideas in the analyzed children's books, the text was presented in a concise and concise manner. The use of visuals was illustrated in a certain style in order to ensure language integrity, taking typography into consideration.

To end with a conclusion, picture books constitute an important part of children's literature and are considered a powerful tool for communicating abstract concepts. These books facilitate children's understanding by concretizing abstract concepts through the combination of text and visuals. Research shows that picture books contribute positively to children's cognitive and emotional development. Future studies can deepen our understanding of how picture books can more effectively communicate and teach abstract concepts by examining more sample books for different age groups. This in turn can help children develop abstract thinking skills and a more comprehensive understanding of the world.



Hakkâri İli Geleneksel Örgü Eserleri Fotoğraf Sergisi Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation on the Photo Exhibition of Traditional Knitting Works of Hakkâri Province

Hasan BUĞRUL 

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van
Meslek Yüksekokulu, Van, Türkiye



Öz

Hakkâri yöresi dokuma sanatı yanında örgü işlerinde önemli bir yere sahiptir. Yün eldivenler ve çoraplar kış mevsiminde elleri ve ayakları soğuğa karşı koruma işlevine sahip olmalarının yanında üzerlerindeki bezemelerin taşıdığı mesajlar bakımından da dikkat çekicidir. Bu bağlamda, dikkatlerin örgüler üzerindeki motiflerin isim ve anlamına çekilmesi serginin düzenlenmesinin amaçlarından birini teşkil etmiştir. Bir sanatı ve kültürü sadece yaprak sayfalarına sıkıştırdığınızda onları sadece belirli bir çevre ile paylaşmış olursunuz. Diğer yandan onları sergi gibi bir tanıtım vasıtasıyla teşhir ettiğinizde dış dünyaya açmış olursunuz. Böylece farklı profile sahip ve değişik yerlerden gelen ziyaretçilerin yanı sıra yerel, ulusal ve uluslararası basınla ve ticaret erbabı ile bu sanatı dünyanın her tarafına ulaştırmak mümkündür. Bu fotoğraf sergisiyle de Hakkâri yöresi örgü eserlerinden yün çorap, yün eldiven ve keçi kılından örgü teknikleri elde edilen ve reşik olarak adlandırılan ayakkabılarla bağlantılı sanatın ve kültürün daha geniş çevrelere tanıtımı yapılarak yöre halkına ekonomik yönden katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hakkâri, örgü, geleneksel, sergi, değerlendirme

ABSTRACT

Hakkâri locality has an important place in knitting works besides weaving art. Woollen gloves and socks have the function of protecting hands and feet against the cold in winter and they are remarkable in terms of the messages they carry. In this context, one of the purposes of organizing the exhibition was to draw attention to the name and meaning of the motifs on the knits. When you compress an art and culture only into leaf pages, you share them only with a certain circle. On the other hand, if you expose them through a promotion, such as an exhibition, you open up to the outside world. In this way, it is possible to convey this art to all parts of the world with local, national, and international press and traders press and traders as well as visitors with different profiles and from different places. This essay aims at contributing to the local people of the Hakkâri locality economically by promoting the art and culture associated with the woollen socks, woollen gloves, and the shoes called reşik, made out of goat hair yarn by means of knitting technique, through an exhibition.

Keywords: Hakkâri, knitting, traditional, exhibition, evaluation

Giriş

Hakkâri yöresi elyaf malzemeye dayalı örgü ve dokuma sanatıyla önemli bir yere sahiptir. Ancak bu sanatın sadece akademik çalışmalarla sınırlı kalması onun korunması, yaşatılması ve geleceğe taşınması için yeterli olamayacağı düşüncesiyle bir fotoğraf sergisi aracılığıyla eserler farklı hedef gruplarla buluşturulmuştur. Böylece sergiyle pek fazla bilinmeyen bir sanatın özü hakkında paylaşılan hislerin ve duyguların ziyaretçilerin kalbine girmesi, bu şekilde sahiplenilmesi ve dolayısıyla da dalga dalga yayılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda, dokuma ve örgü işlerinin yaygın olduğu yörede, sergideki eserleri bilimsel yönleriyle ön plana çıkarabilmek için "Hakkâri Yöresi Örgü Eserler Fotoğraf Sergisi" etkinliği bir kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Sergiyi ziyaret eden kişilerin ayrılırken zihinlerinde kalıcı bazı bilgilerin yer edinmesi için (eserlerin değerinin ancak kültürel boyutuyla anlaşılabilceği gerçeğini dikkate

Geliş Tarihi/Received: 10.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 02.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Hasan BUĞRUL

E-mail: hbugrul@yyu.edu.tr

Cite this article as: Buğrul, H. (2023). Hakkâri ili geleneksel örgü eserleri fotoğraf sergisi üzerine bir değerlendirme. *Art and Interpretation*, 42(1), 48-57.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

alarak) her birinin altında bağlantılı bilgisine yer verilmiştir. Bu doğrultuda, sosyal yaşamlarında sergilenen eserlerin birçok benzerini gören ve hatta evlerinde bulunduran yöre halkının dikkatleri görsel malzemeden ziyade eserler üzerindeki motiflerin isimlerine ve taşıdığı anlamlarına çekilmeye çalışılmıştır. Böylelikle bu sanat eserleriyle bağlantılı bilimsel bilgilerin başta bu alandaki eğitimciler olmak üzere gelen bütün ziyaretçiler tarafından kullanımı ve gelecek kuşaklara aktarımının adımları atılmıştır.

Sergilenen eserler ziyaretçiler tarafından anlaşıldığı, onlardan zevk ve ilham alındığı, istifade edildiği zaman bir anlam kazanır ve etkili olur. Diğer yandan sergiyi düzenleyen kişi de gelen ziyaretçilerden bazı öneri ve paylaşımlara açık olmalıdır. Bu bağlamda Hakkâri örgü eserleriyle bağlantılı fotoğraf sergisini ziyaret eden ziyaretçilerin birçoğunun sosyal yaşamlarında karşılaştıkları benzer ürünlere sahip kişiler olduğu görülmüştür. Bu gibi ziyaretçilerin panoların önünde daha fazla zaman geçirdiklerini gözlemlenmiştir. Sohbet etme olanağı yakalanan ziyaretçilerden bazılarının sosyal yaşamlarında kullandıkları benzer örgülerle bağlantılı anıların yanı sıra işlevsel özelliklerini ve işlenen bezemelerin yöredeki karşılıklarını paylaşmaktan keyif almışlardır.

Bir serginin başarılı olması için iyi bir planlama kadar ziyaretçilere nasıl sunduğunuz ve ziyaretçilerin hangi duygu ve düşüncelerle ayrıldıkları da o kadar önemlidir. Sergiyi ziyaret eden çoğu kişinin günlük yaşamında benzer ürünleri kullandıkları halde onların sanat ve kültürel değerleri hakkında çok az bilgiye sahip oldukları görülmüştür. Bu bağlamda gelen ziyaretçiler, serginin açılmasından ve bilgilendirilmekten büyük bir memnuniyet duyduklarını ifade etmişlerdir. Benzer şekilde Hakkâri il merkezindeki 110 kadar el sanatı eğitimci, "Hakkâri El Sanatlarının Dünü ve Bugünü" adlı konferansın kendileri için çok yararlı geçtiğini ve bundan önemli derecede istifade ettiklerini dile getirmişlerdir. Bu çalışmalar neticesinde sergiyi ziyaret eden ziyaretçilerin el sanatları eğitimcilerinin ve yöre halkının geleneksel el sanatlarının korunması yönündeki desteğinin önemli derecede artacağı kanaati oluşmuştur.

Sergiyi ziyaret eden akademik çevreden de bahsetmek gerekir. Sergi etkinliği döneminde ve sonrasında bazı akademisyenlerden Hakkâri yöresi örgü eserleriyle bağlantılı ortak çalışmalar yapılması yönünde teklifler alınmıştır. Bunlar arasında Ankara olmak üzere farklı illerde Hakkâri yöresi zanaatkarlarının dokudukları ürünlerini sergilemesi ve pazarlamalarının yanı sıra bu eserlerin dünya kültürel miras kapsamına alınması gibi önerileri sıralayabiliriz.

Yöntem

Hakkâri yöresi geleneksel örgü eserlerinin tanıtımı için bir proje kapsamında fotoğraf sergisi etkinliği gerçekleştirilmiştir. Sergide 75 x 100 cm ebadında 1 adet afiş ve 50x70 cm ebadındaki 40 adet şövale üzerinde bulunan tablolarla 90'a yakın eserin fotoğrafına yer verilmiştir. Afiş üzerinde serginin adı, düzenleyen akademisyen, konusu, amacı ve en zaman nerede düzenleneceği bilgilerine yer verilmiştir. Gelen gruplara eserler hakkındaki bilgilendirme mümkün olduğunca şahsen yapılmıştır. Ancak tek gelen ziyaretçilerin bu hizmeti alamama ihtimaline karşın tabloların alt kısmında eserlerle bağlantılı bilgilere yer verilmiştir.

Önce Van'da daha sonra da Hakkâri ilinde yapılan sergi etkinliğine hedeflenen katılımın sağlanması için davetiye ve afişler basılmıştır. Belirlenen kişilere davetiyeler elden sunulmuştur ve sergi hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Afişler de izin alınmak suretiyle şehirlerin ve kurumların belirlenen yerlerinde asılmıştır. Tanıtımın daha geniş kitlelere ulaşması için yerel ve ulusal basın

davet edilmiştir. Bu bağlamda sergi öncesinde yerel basın gerekli duyurularda bulunmuştur, canlı yayın yapılmıştır ve gazetelerde yer almıştır. Diğer taraftan, bu çalışmada, farklı sanat eserlerinin teşhir edildiği bir başka sergiyi konu alan bilimsel bir çalışmaya da yer verilerek karşılaştırılma yapılmıştır.

Geleneksel El Sanatlarının Tanıtımı

El sanatları bilhassa kalkınmakta olan ülkelerde tarım ve hayvancılıktan sonra gelen en önemli sektör olarak görülmektedir. Geçmişte el sanatları ürünlerinin üretimi daha çok ev ihtiyaçlarına göre evlerde yapılmaktaydı. Ancak günümüzde sanayi ve teknoloji ürünlerinin evlere girmesiyle bunlara olan ihtiyaç önemli derecede azalmıştır. Ancak bazı yenilik, doğru tanıtım ve pazarlama yöntemlerini kullanan ülkelerde bu sanatın hâlen canlılığı korunduğu ve zanaatkarların da bundan önemli derecede kazanç elde ettikleri görülmüştür. Bu gibi ülkelerde bunun başarılmasında teknoloji olmak üzere tanıtım vasıtalarının önemli bir etkisinin olduğu görülmektedir.

Hakkâri yöresi, dünyada el sanatlarında önemli bir yere sahip birçok yerle rekabet edebilecek bir potansiyele sahiptir. 6000 civarında sertifikalı kursiyere ve 200 kadar da eğitime sahip olması bunun önemli göstergelerindendir. Ancak günümüzde Hakkâri ilini çok az sayıda turistin ziyaret etmesi, ilin farklı ticaret merkezleriyle doğrudan bağlantısının olmaması, bağlantılı fuarlarda kendisine yeteri kadar yer bulamaması gibi dezavantajlardan dolayı üretilen ürünlerin tanıtımı yeteri kadar yapılamamaktadır. Oysaki "tanıtım" herhangi bir ürünün piyasada kendisine yer bulabilmesinin can damarı olarak kabul edilmektedir. Farklı yazılı ve elektronik medya vasıtaları, sergiler ve fuarlar aracılığıyla yeteri kadar tanıtımın yapılması halinde Hakkâri örgü ve dokuma sanatının dünya pazarında hak ettiği yerini alacağına şüphe yoktur. Günümüz tüketici talepleri ve yenilikçi bir anlayışla küçük işletmelerle başlanarak üretime geçilmesi, ticaret fuarlarından ve tanıtım vasıtalarından yararlanıldığı zaman üretilen ürünler dünya çapında pazarlanabilir ve dünya devleriyle rekabet içerisine girilebilir.

Diğer yandan tüketicinin / turistin bir yere gitmesinde yeterli ulaşım vasıtalarının, alt yapının ve konaklama olanaklarının önemli bir etkisi vardır. Bu durumda yapılacak işlerden birisi varsa eksikliklerin tamamlanması diğeri ise farklı tanıtım ve pazarlama metodlarını kullanarak ürünleri müşterilere sunmaktır. "Çoğu turist destinasyonunda turistleri yerel kültür, ilgi çekici yerler, halka açık etkinlikler, olası geziler vb. hakkında bilgilendiren farklı türde yayınlar bulunabilir. Bu şekilde turistler el sanatları dükkanlarını ziyaret etmeye motive edilebilir." (Yang ve ark., 2018, s. 10).

Günümüzde, el sanatlarının tanımında teknolojinin yeri yadsınmaz. Orijinal geleneğin korunması hususunda gerekli önemlerin alınması kaydıyla tüketicinin ihtiyaç ve zevklerine göre ürünün şekli, rengi ve tasarımında yapılacak yeniliklerle ürünler teknoloji vasıtasıyla tüketiciye daha hızlı bir şekilde ulaşılabilir ve pazarlanabilir. Yang ve ark. bu konuda şunları ifade etmektedirler:

"3 boyutlu görselleştirme ve etkileşim teknolojisinin bu konuda kullanılabileceğini belirtmektedir. Örneğin hareket yakalama teknolojisi, örneğin çanak çömlek üretimi sırasında el ve parmak hareketinin ayrıntılı belgelenmesi için uygulanabilir. Teknoloji insan etkileşiminin yerini kolayca dolduramayacak olsa da sadece zanaat bilgisini belgeleyen ve koruyan değil, aynı zamanda bu bilginin genç nesillere aktarılmasını sağlayan faaliyetler geliştirmek için önemli bir alan vardır. Ayrıca zanaat üretiminin üretkenliğini ve etkinliğini arttırmak için teknoloji kullanılabılır. Bununla da kalmayıp zanaatkâr üç boyutlu el işçiliği veya önceden tasarlanmış

ürünleri daha üretilmeden müşterilerden ön sipariş almak için müşterilere gösterebilmekte, ayrıca taleplere göre gerekli tasarım, şekil, renk vb. gerekli değişiklikler çok kolay yapılabilmektedir. Bu sadece verimliliği artırmakla kalmayacak ve etkinlik, aynı zamanda ürün maliyetinden de tasarruf sağlayacaktır" (Yang ve ark., 2018, s. 8).

Hakkâri Geleneksel El Sanatları

El sanatlarının ortaya çıkmasında toplumların gelişmişlik düzeyi, gelenekleri, kültürü ve inancı gibi birçok faktörün önemli bir payı vardır. Bunun yanı sıra sosyal yaşama dayalı kullanışları itibarıyla birer alet, araç-gereç olarak da kabul edilmektedirler. Ancak üzerlerine işlenen desenlerle ve zanaatkârın hünerli ellerinden çıkarmalarıyla "sanat eseri" değerini kazanırlar. Hakkâri yöresi el sanatlarının ortaya çıkmasında daha çok halkın geçim kaynağını teşkil eden küçükbaş hayvancılığının, buna dayalı yarı göçebe yaşam ve uzun, çetin geçen kış şartlarının önemli bir payı vardır. Hakkâri yöresi el sanatlarına bakıldığında yaygın olarak şunlar görülmektedir:

- Soğuk hava ve kar yağışına karşı yün çorap, yün eldiven ve keçi kılından elde edilen iplikle örülen reşik denilen ayakkabı,
- Yüklü hayvanı ile eşya taşınmasında ve eşyaların saklanması için kullanılan heybe, çuval, têt/têrik (deve/at heybesi),
- İnsanların eşya taşımada kullandıkları kadın sırt çantası (parzun) ve iş/çoban çantası,
- Yaygı olarak kilim ve halı.

Bahsi geçen el sanatlarının ortak özellikleri; hepsinin hayvan liflerinden elde edilen malzemeye dokunmuş olmalarıdır. Bu çalışmada, sıraladığımız dört gruptan sadece birisi olan örgü eserlerin fotoğraf sergisine yer verilmiştir.

Sergilerin Önemi ve Çeşitleri

Sergilerin ortaya çıkışı noktalarından birisi de belirli hedef kitlelerinin ziyaretini ve onlarla gerekli iletişimi sağlamaktır. Sergilenen nesnelerin dikkat çekici ve ziyaretçilerin ilgi alanlarına hitap etmesinin önemli olduğu kadar sergide ziyaretçilerin ne yapacağı ve onlara sunulacak seçeneklerin neler olacağının iyi belirlenmesi ve aynı zamanda sergi esnasında iyi koordine edilmesinin de önemi o kadar büyüktür.

"Sergi için hedef kitle(ler) de önemli bir husus olabilir. Farklı insanların bir sergiden ne istediklerine dair farklı bakış açıları vardır. Ziyaretçinin tercihleri ile serginin yaklaşımı örtüşmediği zaman ziyaretçi isteksizce yanıt verebilir. Aynı zamanda tüm ziyaretçiler için her şey eşit olmaya çalışan bir sergi, karakterini kaybetme riskiyle karşı karşıya kalabilir ve herkesi biraz memnun eden ve hiç kimseyi güçlü bir şekilde memnun etmeyen, yavan, komite ürünü izlenimi verebilir" (Neves, 2002, s. 4).

Bir sergide, ziyaretçileri cezp edecek bir ortamın sağlanması ve ayrılırken de beklentilerini karşılayacak bir memnuniyetle ayrılmasını sağlamak gerekmektedir. Bu sağlandığı vakit her bir ziyaretçi serginin hedefine ulaşması yönünde birer gönüllü görevini yapacaktır. Sanatla bağlantılı; seramik, resim, heykel, tasarım, el sanatları ve fotoğraf gibi birçok farklı sergi çeşidini düzenlemek mümkündür. Bu tür sergilerin genel olarak amaç ve hedefleri birbirine yakındır.

"En başarılı sanat sergileri, özünde belirli bir zaman veya yerdeki toplumun çıkarlarını veya kaygılarını yansıtır. Temadan serginin tasarlanma biçimine ve pazarlanma biçimine kadar her şey toplumsal ilgi ve beklentilerinin bir yansımasıdır. Toplum için önemli olan ve dikkat gerektiren şeyler nelerdir? Sergiler, izleyicilerine

dokunmak, kişisel ve insani düzeyde, hatta evrensel düzeyde bağlantı kurmak için çeşitli stratejiler kullanır. Bugünkü serginin ana hedeflerinden biri de aslında budur. Sanatı geniş bir izleyici kitle-siyle ilişkilendirilebilecek ilgili bir yere getirmek" (Vyas, 2019, s. 10).

Bir ürünün kısa bir süre içerisinde önemli iç ve dış pazarlarda kendisine yer bulması pek olası değildir. Öncelikle kendi içinde sonra yakın çevresine, nihayetinde ülkenin diğer bölgelerine ve dünyaya açılımı adım adım gelişir ve gerçekleşir. Bireysel üretimden, küçük işletmelere ve daha sonra da markalaşarak büyür; güç kazanır. Sergiler; süre, mekân, amaç, tasarım ve diğer özellikleri bakımından çeşitlilik gösterirler. Sergilerin temel amaçları arasında ürünün bütün boyutlarıyla tanınır hâle gelmesini sağlamaktır ve ekonomik boyutu olması halinde de bunu pazarlamaktır. Bir sergiyi düzenleme kararı verildiğinde özgün bir konunun seçilmesi, kimlerin bunda yer alacağı, karşılaşılabilecek olası sorunlar ve bunların nasıl çözüleceği, projenin bütçesi, hedef kitlenin kimler olduğu gibi birçok hususun detaylarıyla ele alınması gerekir. Sergi süresince ziyaretçilerle yakın bir iletişimin kurulması ve ziyaretçiler tarafından gelen tepkilerin kaydedilmesi önem taşımaktadır. Nitekim sergileri ziyaret edenler genellikle belirli bir bilgi birikimine ve bakış açısına sahip kişilerdir. Bu bağlamda düzenlenen sergide bu tür kişilerden tavsiye ve öneri mahiyetinde önemli katkılar sağlanabilir. Netice itibarıyla da güçlü bir bağ oluşturma, mevcut ilişkileri güçlendirme, işi geliştirme ve gelirleri artırma fırsatı meydana getirebilir. Ergen, sergileri; zaman, mekân, amaç ve tasarım gibi özellikleri bakımından (Ergen, 2013, ss. 130–143) aşağıdaki gibi sınıflandırmaktadır:

- Zaman odaklı sergiler (sürekli, süreli)
- Mekân odaklı sergiler (gezici, sanal)
- Sosyal odaklı sergiler (anı/hatıra, eğitim, eğlendirici)
- Eserin amacına göre sergiler (eserin birbirleriyle olan ilişkisine göre, interaktif)
- Sanatçı odaklı sergiler (kişisel, retrospektif, karma, grup)
- Tasarım odaklı sergileme (konulu, bağlamsal, ideolojik/politik, karmaşık, keşfedici, yerinde)
- Koleksiyoner odaklı sergileme

"Tüm sergilerin onları tanımlayan bir ana teması veya konusu vardır. Bir sergi, fikirlerin (düşünceler, teoriler, bilgiler, keşifler vb. dahil) iletilmesi işlevini güçlü bir şekilde yerine getirdiğinde bu temayı detaylandıran ve yeni bilgiler veya bakış açıları sağlayan ek mesajlar iletmeye çalışır. Bir fikir sergisinde; serginin kalbi, sergi yapımcılarının iletmek istediği mesajlar, anlatılar veya gerçekler dizisidir. Fikir sergileri ister metinlerde ister ses veya videoda olsun, dili zorunlu olarak kapsamlı bir şekilde kullanır. Eserler tipik olarak kelimeler ve resimler tarafından sağlanan "bağlamlar" ile çevrilidir. Eserler, mesajı destekleme ve taşımaya yardımcı olma yeteneklerine göre seçilir. Nadir veya benzersiz olmaları gerekmez. Tanıdık öğeler, replikalar, reproduksiyonlar veya kopyalar olabilirler çünkü asıl amaç fikirleri iletmektir, önemli eserleri sergilemek değil" (Neves, 2002, s. 3).

Hakkâri Yöresi Örgü Eserler Fotoğraf Sergisi

Hakkâri yöresi geleneksel el sanatları arasında önceliği örgü eserlerine yer verilmesinin sebepleri arasında bu alanda yapılan çalışmaların daha kapsamlı olmasının önemli bir payı vardır. Sergide yer alan 40 adet şövale üzerindeki 40 tabloda bulunan 90'a yakın fotoğrafına yer verilen örgü eserler malzeme, çeşit, biçim, işlev ve bezeme özellikleri dikkate alınarak sınıflandırmış ve bir karışıklığın meydana gelmemesi için de tablolar 1'den 40'a kadar numaralandırılmıştır. Toplu gelen ziyaretçiler bu düzenlemeye göre gezdirilerek onlara bilgi verilmiştir. Bireysel olarak sergiyi ziyarete

gelenler ise genellikle tabloların altında bulunan bağlantılı bilgileri okuyarak bilgi edinmişlerdir. Hakkâri yöresi örgü eserleri fotoğraf sergisini düzenlememizin amaçları arasında şu hususlar ön plana çıkmaktadır:

- Bir farkındalığın meydana getirilmesi,
- Yöreyle ait geleneksel el sanatı eserlerinin korunması,
- Bağlantılı kültür ve sanatla ilgili bilginin sergiye ziyarete gelen hedef gruplara aktarılması,
- Örgü eserlerle bağlantılı farklı bilgiye sahip ziyaretçilerin verdikleri bilgilerin kayıt altına alınması,
- Yöreyle ait geleneksel el sanatı eserlerinin tanıtımının yapılması ve dolayısıyla üretimin artırılması yolu ile yöre insanının refah seviyesinin artırılmasına katkıda bulunmaktadır.

Geleneksel el sanatları üretildikleri yerlerdeki malzeme, araç-ge-recin yanı sıra zanaatkarın becerileri, kullandığı teknikler ve etkisi altındaki çevresi, inanç-kültür faktörleriyle özgün ve ayırt edici özelliklere sahiptir. Hakkâri yöresi örgü eserleri incelendiğinde Anadolu'nun genelinde görülen örgü eserler, üzerindeki bezemelerin burada da yaygın kullanıldığı görülmekle birlikte işlevsel ve bezeme açısından farklı özelliklere de sahiptir. Bu bağlamda bunlarla bağlantılı farklı akademik çalışmaların yanında farklı kitlelere tanıtımının yapılması önem arz etmektedir. Bir projenin maddi desteği ile düzenlenen "Hakkâri Yöresi Örgü Eserleri Fotoğraf Sergisi" etkinliğinin genel çerçevesine bakıldığında:

40 adet şövale üzerinde bulunan 50x70 ebadındaki tablolarda genellikle ikişer adet eserin renkli fotoğrafına yer verilmiştir. Sergi; Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van Meslek Yüksekokulu Müdürlüğü'nün ve Hakkâri Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı'nın organizasyonunda gerçekleşmiştir. Van'da beş gün süren sergide bir gün Üniversite yerleşkesinde akademik personel ve öğrencilere yönelik, dört gün de Van Fuar ve Kongre Merkezinde düzenlenen "Uluslararası Van Doğu Anadolu Turizm Kongre ve Fuarı" etkinlikleri çerçevesinde turizme yönelik tanıtım yapılmıştır. Bağlantılı Hakkâri'deki sergi ise iki gün Hakkâri Belediye binasının önündeki açık alanda ve üç gün de bir sempozyumun düzenlendiği süreci de dikkate alarak Hakkâri Üniversitesi Rektörlük binası konferans salonunun girişindeki geniş bir alanda teşhir edilmiştir. Sergiye Van ve Hakkâri illeri yöre halkının da büyük bir ilgi olmuştur. Ziyaretçilerle yakın bir diyalog kurulmuştur. Çoğu ziyaretçi fotoğrafına yer verilen eserlere benzer ürünleri sosyal yaşamlarında kullanmış olduklarından onların özellikleri ve bağlantılı anılarını paylaşmıştır ve eserler hakkında farklı bilgilerin edinilmesinde katkıda bulunmuştur. Örneğin bazı ürünlerde kullanılan malzeme ve ürünlerin işlevi, bazı motif isimleri ve yörede kullanılan isimlerine değinmişlerdir. Çok farklı yerlere gidilerek ve oralarda günlerce bilgi toplamaya çalışmak yerine belirli bir noktada çok farklı insanın bulunduğu yere gidip eserle ilgili bilgi ve tecrübenin paylaşılması önemli bir fırsattır. Mümkün olduğunca bundan yararlanılmıştır. Sergi etkinliği tamamlandıktan sonra tablolar Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van Meslek Yüksekokulu Müdürlüğü'ne teslim edilmiştir ve şu anda A-Blok, 2. katında teşhirine devam edilmektedir. Bazı akademisyenlerin önerisiyle de tabloların Van Meslek Yüksekokulu WEB sayfasında yayınlanması planlanmaktadır. Türkiye'nin farklı yerlerinden bunların teşhiri ve tanıtımı teklifleri alınmaktadır. Gelen tekliflerin değerlendirilmesiyle ilgili planlama ve proje çalışmaları sürmektedir. Gereken desteğin alınması durumunda bu geleneksel sanat değerleri daha geniş çevrelerce bilinecek ve dolayısıyla üretiminin artmasıyla da yöre ekonomisine önemli katkıları olacaktır.

Sergi sonrasında, Hakkâri ilindeki bir yerel gazetesinin "Hakkâri sanat, kültür ve turizmi" üzerine köşe yazarlığı teklifi kabul edilmiştir. İki haftada bir adı geçen başlıklarla bağlantılı çalışmalarımızın yayını devam etmektedir ve mümkün olduğunca sürdürülecektir. Bunlara ek olarak Hakkâri Halk Eğitim Müdürlüğü'nün organizasyonu ile geleneksel el sanatları eğitmenlerine bir konferans verilmiştir. 100 ün üzerindeki el sanatları eğitmenin katılım gösterdiği "Hakkâri Yöresi Geleneksel El Sanatlarının Dünü ve Bugünü" adlı konferansta "motif isimleri ve anlamları" üzerinde durulmuş ve bu sanatın devam edebilmesi, bundan ekonomik bir gelir edilebilmesi için neler yapılması gerektiği hususları üzerinde durulmuştur. El sanatları eğitmenleri konferanstan duydukları memnuniyeti dile getirmişlerdir. Nitekim akademik çalışmalara dayalı kendi alanlarıyla bağlantılı bilgiye pek sahip olmadıklarını dile getirmişlerdir. Hakkâri'deki el sanatları eğitmenlerine projeler hususunda olmak üzere her türlü destek devam edecektir.

Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi

Sergiler küçük bir yerleşim yerinde sınırlı sayıdaki insanın yanı sıra uluslararası düzeyde yerli ve yabancı geniş kitlelerin dikkatine de sunulabilir. Kültür ve sanat temalı sergilerin temel hedefleri arasında mümkün olduğunca çok insana ulaşmak ve kültürel mirası onlarla buluşturmak. Hedef kitle farklı olabilir ancak ulaştırılmak istenen mesajlar aynıdır. Kültürel mirasın tanıtılması, korunması ve gelecek nesillere taşınmasıdır. Bu çerçevede, burada yurt dışında düzenlenen bir sergiye yer verilmesindeki amaç sergilerin nerede ve hangi seviyede düzenlenmiş olursa olsun her birinin kendi içinde önemli bir yere sahip ancak ortak hedeflerinin olduğu hususuna dikkatleri çekmektir. Buna ek olarak da dar bir bölgeden ulusal ve uluslararası sergilere örnekler teşkil etmektir. Bahse konu olan Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi 25-31 Ağustos 2014 tarihleri arasında Avusturya'nın başkenti Viyana'daki Schönbrunn Sarayı'nda (Schloß Schönbrunn) düzenlenmiştir. Yapılan bu sergi etkinliği ile ilgili ele alınan makale çalışmada, "Bitlis Eren Üniversitesi" ve adı geçen yerde yapılan "Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi" etkinliği hakkında genel bilgiye ve bu etkinlikte çekilmiş fotoğraflara yer verilmiştir. Buna ek olarak bu etkinlik çerçevesinde Ahlat'ın tarihi, kültürü ve sanatı ile bağlantılı bir konferansın verildiği, bir bildirinin sunulduğu ve bir yıl sonra da gerçekleştirmek üzere bir sempozyumun düzenlenmesine karar verildiği hususlarına değinilmiştir:

"Selçuklu dönemini farklı boyutlarıyla bugüne ve geleceğe taşıyarak hafızalarda silinmez izler bırakacak bu eserler (259 çini eser ve el sanatlarına ait bazı objeler [baston, tezhip ve hat türünde eser...]) 25-31 Ağustos 2014 tarihleri arasında Avusturya'nın başkenti Viyana'da bulunan ünlü Schönbrunn Sarayı'nda (Schloß Schönbrunn) "Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi"nde ilgililerinin beğenisine sunulmuştur. Avrupa'nın en görkemli mimari yapıları arasında sayılan Avusturya Kraliyet Sarayı Schönbrunn'un salonlarında gerçekleştirilen serginin açılış törenine T.C. Viyana Büyükelçiliği Başkonsolosu T. Kağan ATAY ve elçilik personeli, Avusturya ve Türkiye'den parlamenterler, YÖK üyesi, öğretim üyeleri, gazeteciler, sanatçılar, sivil toplum kuruluşlarının temsilcileri ile Avusturya'da ve Türkiye'de yaşayan Avusturya ve Türk vatandaşları büyük ilgi göstermişlerdir" (Doğru, 2014, ss. 239- 240) (Görsel 1-3).

İki Farklı Serginin Karşılaştırılması

İki farklı yöntem olmakla birlikte "Hakkâri Yöresi Örgü Eserleri Fotoğraf Sergisi" ile "Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi" karşılaştırılmıştır. Hakkâri yöresi geleneksel örgü eserler fotoğraf sergisi Van ve Hakkâri illerinde birer hafta



Görsel 1-2.

Avusturya'nın başkenti Viyana'daki Schönbrunn Sarayı'nda sergilenen Ahlat El Sanatları (Foto: Cengiz ALYILMAZ); (Doğru, 2014, ss. 243-245).

süre ile açık ve kapalı alanlarda yapılmıştır. Fotoğraf sergisinde 75x100 cm ölçülerindeki 40 adet tablo üzerinde 90 civarında eserin fotoğrafının yanı sıra fotoğraflarla bağlantılı bilgilere de yer verilmiştir. Örgü eserlerin fotoğrafları eserlerin malzeme, işlev ve bezemesi göz önünde bulundurularak sınıflandırılmıştır ve buna göre 1'den 40'a kadar numaralandırarak belirli bir düzen içerisinde

teşhiri yapılmıştır. Sergi Van ilinde Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ALLE yolu üzerindeki açık alanda bir gün, 12. Uluslararası Doğu Anadolu Turizm ve Kongre Fuarı etkinliği süresince (dört gün) Van Expo Kongre ve Fuar Merkezinde sergilenmiştir (28 Eylül – 2 Ekim, 2022). Hakkâri'de ise iki gün Hakkari Belediye binası önündeki açık alanda, üç gün de Hakkâri Üniversitesi'nde bir sempozyum



Görsel 3.

Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi, Avusturya'nın başkenti Viyana'daki Schönbrunn Sarayı (Foto: Şükrü HAYTA); (Doğru, 2014, s. 242).



Görsel 4.

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ALLE yolu üzerinde kurulan serginin açılış töreninden bir görüntü (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2022).

organizasyonu esnasında gerçekleştirilmiştir (18–22 Ekim, 2022). Böylece farklı yaş ve meslek gruplarının ziyaretleri dikkate alınarak sergi yerlerinin seçimi yapılmıştır (Görsel 4–10).

Örgü eserler yöre halkının günlük yaşamında kullandığı giysiler olması hasebiyle onların ilgisini çekmiştir. Ancak bu fotoğraf sergisinin önemli hedeflerinden birisi de ziyaretçilerin dikkatlerini fotoğraflarla bağlantılı üzerlerindeki yazıya çekerek örgülerin farklı işlevlerinin yanı sıra kültürel ve sanatsal değerleri hususundaki bilgi boşluğunun doldurulmasıydı. Nitekim sergiyi ziyaret edenler motiflerin taşıdığı mesajlara büyük ilgi

göstermişlerdir ve diğer yandan sergi kapsamında el sanatları eğitimcilerine verilen konferansta da bu yönden önemli olumlu tepkiler alınmıştır.

Ahlat arkeoloji kazısı çini örnekleri ve el sanatları sergisi Bitlis Eren Üniversitesi'nin organizasyonunda 25–31 Ağustos 2014 tarihleri arasında Avusturya'nın başkenti Viyana'daki Schönbrunn Sarayı'nda (Schloß Schönbrunn) gerçekleştirilmiştir. Sergi etkinliği kapsamında Selçuklular dönemi Ahlat ilçesindeki arkeolojik çalışmalar ve buluntularla bağlantılı bir konferans ve "Dünü ve Bugünü ile Ahlat" konulu bir panel gerçekleştirilmiştir. Bunlara ek olarak;



Görsel 5.

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Hamdullah ŞEVLİ'nin sergiyi ziyaretleri (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2022).



Görsel 6.

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi öğrencilerinin sergiyi topluca ziyaretleri

“Ahlat Mezar Taşlarının Fotogrametrik Yöntemle Tespiti,” “Ahlat Mezar Taşlarını Koruma Çalışmaları” ve “Türkler, Şehirleşme ve Ahlat” başlıklı bildiriler sunulmuştur. “Hakkâri Yöresi Örgü Eserleri Fotoğraf Sergisi” ile “Ahlat Arkeolojik Kazısı Çini Örnekleri ve El Sanatları Sergisi” etkinlikleri karşılaştırıldığında;

- Ahlat arkeolojik ve el sanatları sergisi kapsamında bir panel ve bir konferans gerçekleştirilmiştir ve üç adet bildiri sunulmuştur. Hakkâri el sanatları bağlantılı bir konferans düzenlenmiştir.
- Hakkâri yöresi örgü eserleri fotoğraf sergisi bireysel düzenlenmiştir. Ancak Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Hakkâri Üniversitesi organizasyonda destek sağlamıştır. Ahlat

arkeolojik ve el sanatları sergisi Bitlis Eren Üniversitesi tarafından gerçekleştirilmiştir.

- Ahlat arkeolojik ve el sanatları sergisinde örnek eserler görülürken, Hakkâri yöresi örgü eserlerinin fotoğraflarına ve bağlantılı bilgilerin üzerinde yer aldığı panolara yer verilmiştir.
- Ahlat arkeolojik ve el sanatları sergisinin hedef kitlesi yurt dışında bulunan vatandaşlarımız, parlamenterler, Türkiye Yüksek Öğretim Üyeleri, gazeteciler, sanatçılar ve sivil toplum kuruluşları temsilcileri iken, Hakkâri yöresi örgü eserleri sergisinin hedef kitlesi yöre halkı, basın, her yaş grubuna ait öğrenciler, el sanatları kursiyerleri / eğitimciler ve akademisyenler / öğretmenler ön plana çıkmaktadır.



Görsel 7.

Hakkâri Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi akademisyen ve öğrencilerinin sergiyi ziyaretlerinden görünüm (Hakkâri Üniversitesi, 2022).



Görsel 8.

Hakkâri Valisi ve Belediye Başkan Vekili Sayın İdris AKBIYIK'ın sergimizi ziyaretlerinden bir görünüm (Hakkari Objektif Haber, 2022).

Bulgular

Bir sergi ile bağlantılı olarak ziyaretçilerden farklı bakış açıları çerçevesinde olumlu olduğu kadar eleştirel bir yaklaşım da olabilir. Başarı oranı ne kadar yüksek olursa olsun yapılan her bir etkinliğin mutlaka zayıf kaldığı noktalarının olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Bu durumda yapılacak şey onları dinlemek ve sonrasında da katkı mahiyetindeki eleştiriler için teşekkür etmektir. Hakkâri örgü eserleri fotoğraf sergi ile bağlantılı bir anket çalışması olmamakla birlikte gözlemlenen bazı hususların paylaşılmasında yarar görülmektedir (Tablo 1–2).

Tartışma

Bir ürünün tanıtımında birçok vasıta kullanılabilir. El broşürleri, kataloglar, Web sayfaları, afişler, sergiler ve kitle iletişim araçları (medya) bunlardan birkaçı olarak sıralanabilir. Hakkâri yöresi örgü eserlerini tanıtım amacıyla gerçekleştirilen sergi etkinliğinin genel bir değerlendirmesine yer verildiğinde aşağıda belirtilen yansımaları ile ön plana çıktığını söylemek mümkündür:

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi ve Hakkâri Üniversitesi organizasyonda her türlü katkı sunulmuştur. Etkinlik öncesinde serginin



Görsel 9.

Hakkâri Belediye binası önündeki sergiden bir görünüm (Hakkari Üniversitesi, 2022).



TOZLUK (SAQ / SAQDAR):

Tozluk, diz kısmından ayak bileğine kadar olan kısmı soğuktan, sudan, çamurdan koruyan ve yün iplik veya keçi kılı ipliği ile örülen bir tür giysidir. Keçi kılından yapılan tozluklar sadece kış mevsiminde giyilir. Bunlara kar yapışmaz ve kardan dolayı ıslanmazlar. Yün tozluklar her mevsimde giyilebiliyor. Yün tozluk düğün gibi özel günlerde de giyilir.

Alt kısımları örgü lastikli iken üst kısmı örgü lastikli ve bağcıklıdır. Tozluklar kısa konçlu yün çorap üzerine giyilir ve pantolon paçaları içine konulduktan sonra üst tarafı bağcıkla bağlanır. Bir işte çalışırken kullanılan tozluklar malzeme olarak diğer işlevlere sahip tozluklara göre daha az kaliteye sahiptirler.

Görsel 10.

Sergide yer alan tablolardan biri

yapılacağı yer ve tarihler konusunda web sayfalarında duyurular yapılmıştır, etkinlik süresince de sergiyle bağlantılı gelişmeler görsellerle paylaşılmıştır. Serginin bitiminden sonra tablolar Van

Meslek Yüksekokulu Müdürlüğü'ne teslim edilmiştir. Sergide yer alan tablolar şu an adı geçen meslek yüksekokulunda teşhiri devam etmektedir.

Sergiye basın tarafından gösterilen yakın ilgi ve eserlerin tanıtımındaki katkılarının önemli yansımaları olmuştur. Bir Ulusal TV kanalında canlı yayın gerçekleşmiştir. Yerel gazeteler de sergi ile bağlantılı bilgi ve görselleri Türkiye genelindeki yerel basınla paylaşarak ülke çapında bir tanıtımın gerçekleşmesini sağlamışlardır. Bunun neticesinde Türkiye'nin farklı yerlerinden sergi için teklifler alınmıştır. Diğer yandan yerel gazetelerden biri bu sanatı ve kültürü kendi gazetelerinde yer verilmesi için teklifte bulunmuşlardır. Köşe yazarlığı teklifi kabul edilerek serginin bitiş tarihinden bu yana bu kültür ve sanatla bağlantılı bilgi birikimi okuyucularla buluşturulmaktadır.

Tablo 1.

Hakkâri Örgü Eserleri Fotoğraf Sergiyle Bağlantılı Gözlemlenen Zayıf Noktalar

S/N	Gözlemler
1	Serginin açık havada sergilendiği alanlarda az derecede de olsa olumsuz etkilenmesi
2	Fotoğraflarda yer alan örgülere ait örneklerinin bulunmaması
3	Hakkâri'deki ergiye Milli Eğitim Bakanlığı bünyesindeki özel ve devlet okullarındaki öğrencilerin ilgisi beklentinin çok altında olması

Tablo 2.
Hakkâri Örgü Eserleri Fotoğraf Sergiyle Bağlantılı Gözlemlenen Güçlü Noktalar

S/N	Gözlemler
1	Serginin iki ilde birer hafta süre ile dört farklı mekânda düzenlenmesi
2	Sergi için geniş kalabalıkların uğrak noktalarının seçilmesi
3	Farklı kamu ve özel kuruluşların desteğinin alınması
4	Ulusal televizyon kanalında canlı yayının gerçekleştirilmesi
5	İki ilde de yerel basın tarafından sergiyle bağlantılı duyuruların yapılması
6	Basının sergiyle bağlantılı haberleri Türkiye genelindeki yerel basınla paylaşması
7	Sergiyle bağlantılı bir konferansın el sanatları eğitmenlerine verilmesi
8	Farklı illerden sergi için tekliflerin alınması
9	Bir yerel gazetede geleneksel el sanatları bağlantılı köşe yazarlığı
10	Örgü eserlerle bağlantılı bir kitabın el sanatları eğitmenlerine hediye edilmesi

Sergiyi ziyaret edenler gözlemlendiğinde 50 yaş ve üstü halkın sergi önünde daha fazla vakit geçirdikleri görülmüştür. Bunun sebepleri arasında sergide teşhir edilen eserlere benzer birçok ürünün sosyal yaşamlarında kullanmış olmalarının önemli bir etkisinin olmuş olmasıdır. Karşılıklı sohbet kurma olanağı bulduğumuz ziyaretçilerle bazı örgü eserlerin özellikleri hakkında karşılıklı bilgi alışverişinde bulunulmuştur. Bu bağlamda sergide yer alan eserlerle bağlantılı daha önce sahip olunamayan bazı bilgiler kayıt altına alınmıştır. Bazı desenlerin bilinen yaygın isim ve anlamları yanında yöredeki karşılıkları alınan bu bilgiler arasındadır. Örneğin yörede tamamı keçi kılı ipliğiyle örülen “reşik” adlı ayakkabıları kullanan bir yöre insanı bu ayakkabıları gün boyu kar içerisinde dolaştıkları halde ayaklarının üşümediğini belirtmiştir ve bununla ilgili bilgi kayıt altına alınmıştır. Yine Anadolu’da yaygın olan bezemelerden birisi olan “petek” desen Hakkâri yöresi halkı tarafından “kalbur” deseni olarak adlandırılmaktadır.

Bunların yanı sıra Hakkâri Halk Eğitim Müdürlüğü’nün organizasyonu ile el sanatları eğitmenlerine verilen konferansın birçok açıdan olumlu yansımaları olmuştur. El sanatları eğitmenlerinin geleneksel el sanatları ile bağlantılı akademik çalışmalara dayalı bilgilerinin eksik olmasından dolayı bu konferansın kendileri için çok yararlı olduğunu belirtmişlerdir. Hakkâri’deki sergiye ilkökul, ortaokul ve lise öğrencilerinin ilgisi beklentinin altında olmasının farklı sebepleri olabilir. Geleneksel el sanatları ve dolayısıyla kültürel mirasla bağlantılı bilgi boşluğunun okullara gidilerek konferans gibi farklı etkinliklerle doldurulması yerinde olacaktır.

Sonuç ve Öneriler

Geleneksel el sanatlarının korunması ve geleceğe taşınmasının birçok vasıtası vardır. Bunlardan biri veya birkaçı eksik olduğu zaman tehditler de bir şekilde kendisini gösterir. Bilhassa ahşap ve elyaf gibi malzemeye dayalı eserler bu konuda daha ön plana çıkmaktadırlar. Bu tür malzemeden üretilen ürünlerin üretiminin devam etmemesi halinde bunlara bağlı kültür ve sanatın da yok olma riski ile karşı karşıya kalmaları kaçınılmaz olmaktadır. Ancak üretimin devamlılığı için de mutlaka bir talebin olması lazımdır. Geleneksel el sanatlarında üretimi çeşitlendirme ve yenilemeye

olan ihtiyaç kadar özgünlüğünün de korunmasının da büyük bir önem arz ettiğini dikkatlerden kaçırmamak gerekmektedir. Bu bağlamda, bir ürünün dünya pazarında kendisine yer bulabilmesi ve bütün özellikleriyle tanınır hâle gelmesinde sergilerin önemli bir payının olduğu görülmektedir. Hakkâri yöresi örgü eserleriyle bağlantılı fotoğraf sergisiyle de bu amaçlanmıştır.

Kültür ve sanatın tanıtımında sergiler önemli bir yere sahip olmakla birlikte sergi etkinlikleriyle bağlantılı bilimsel çalışmaların az sayıda olması biraz şaşırtıcıdır. Sergilerden arzu edilen hedeflere varmak için şu hususlar önerilmektedir:

1. Sergi etkinliklerinin haber olarak basında yer alması yanında sergilerle bağlantılı bilimsel çalışmaların yapılması,
2. Sergi etkinlikleriyle bağlantılı hazırlanan akademik çalışmalara öncelik veren bir yayının (derginin) olması,
3. Benzer alanlarda karma sergilerin düzenlenmesi. Örneğin, “keçe sanatı,” “örgü sanatı” gibi sergilere Türkiye genelinde katılımın sağlanacağı organizasyonların düzenlenmesi,
4. Sanat ve kültürel etkinliklere maddi desteğin sağlanması,
5. Sergilerle bağlantılı panel, konferans ve sempozyumların düzenlenmesi.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi’nin işbirliği ile gerçekleştirilmiştir (Proje Numarası: SBA-2022-10069).

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: This study was carried out with the contribution of Van Yüzüncü Yıl University, Scientific Research Projects Coordination Unit (Project Number: SBA-2022-10069).

Kaynakça

- Doğru, M. (2014). Ahlat arkeolojik kazısı çini örnekleri ve el sanatları sergisi üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2014(3/3), 238–247.
- Ergen, B. A. (2013). Burcu, sanat yapıtı sergileme ve sunum çeşitlerine örnekler eşliğinde bir bakış. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(11), 130–143.
- Hakkari Objektif Haber. (2022). Hakkari’de el sanatları sergisi açıldı. <https://www.hakkariobjektifhaber.com/hakkari-de-el-sanatları-sergisi-acildi-43859h.htm>.
- Hakkari Üniversitesi. (2022). Hakkari yöresi geleneksel el sanatları fotoğraf sergisi açıldı. <https://hakkari.edu.tr/haber/detay/6174/hakkari-yoresi-geleneksel-el-sanatları-fotograf-sergisi-acildi>.
- Neves, C. M. P. (2002). *Exhibition concept models* (pp. 1–13). Office of Policy and Analysis, Smithsonian Institution.
- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi. (2022). Van YYÜ’de Hakkâri yöresi geleneksel el sanatları fotoğraf sergisi. <https://www.yyu.edu.tr/haberler/van-yyu-de-hakk-ri-yoresi-geleneksel-el-sanatları-fotograf-sergisi/13308>.
- Vyas, T. (2019). *The importance of exhibition for all visual art forms, department of mass communication*. Tilak Maharashtra Vidyapeeth.
- Yang, Y., Shafi, M., Song, X., & Yang, R. (2018). Preservation of cultural heritage embodied in traditional crafts in the developing countries. A case study of Pakistani handicraft industry. *Sustainability*, 10(5), 1336. [CrossRef]

Structured Abstract

Hakkari province is rich in traditional handicrafts. Today, the number of handicraft instructors in Hakkari is 250 and the number of trainees is around 7 thousand. Considering the traditional handicrafts of the Hakkari region, weaving and knitting works come to the fore due to a semi-nomadic social life and geographical conditions until the recent past.

With the “Hakkari Region Knitting Works Photograph Exhibition”, which is the subject of our study, attention was drawn to the names and meanings of the decorations on the handicrafts. For this, information about the work in each canvas table was also included. In addition to informing visitors during the exhibition, their evaluations of the exhibition were also taken into account. In this way, the opportunity to obtain information that could be a source for the evaluation of the exhibition was created.

The importance of exhibitions and their effects on visitors are gaining more and more importance day by day. Today, many different exhibitions related to handicrafts are held all over the world, including in our country. Among these, “International Mixed Art Exhibitions”, held both physically and online, also draw attention. As such, art lovers can have the chance to see works from many parts of the world in an exhibition hall. However, an exhibition that has not been handled scientifically will most possibly raise a question in minds because it is not clear to what extent it has achieved its purpose.

If the cultural dimension of the handicrafts is not known, it will remain as an ordinary object for the owner and will be considered unnecessary to keep. As a matter of fact, in a field study on ethnographic artefacts conducted in 2017, when locals were asked whether they had an item made with traditional methods, some of them stated that they either sold the item at cheap prices or threw them away or burned them. This surprising and sad situation signified the idea that awareness should be raised about why traditional handicrafts are important for a society. In this context, open handicraft photography exhibition activities were organized in many places, and panels and conferences were held for handicraft trainers. Accordingly, in 2022 and 2023, photography exhibitions of knitting works belonging to the region were held in Hakkari city centre, Yüksekova and Şemdinli district centres and panel discussions were organised. Such activities were aimed to create a wide awareness about the importance of handicrafts for a society.

In the “Hakkari Region Knitting Works Photograph Exhibition” event organized within the scope of a project, photographs of nearly 90 works in the dimensions of 50x70 cm were included in the panels. The exhibition was repeated in five different indoor and outdoor areas, in two different provinces and one district. While the authorizes of the formal government structures were invited to the exhibition by invitation cards, posters were hung in public and private buildings for general visitors, and they were informed by making an announcement in the local press.

The study also includes a comparison with a scientific publication made in connection with the evaluation of an exhibition called “Ahlat Archaeological Excavation Tile Samples and Handicrafts Exhibition”. Although the two exhibitions are held in different two different countries and the messages to be conveyed are the same: Promotion, protection and transfer of cultural heritage to future generations.

When visitors were observed, it was seen that people aged 50 and overspent more time in front of the exhibition. Among the reasons for this is the possible of attributing using many products similar to the works exhibited in the exhibition in their social lives. The visitors, with whom we had the opportunity to have a mutual conversation, exchanged information about the features of some knitted works. In this context, some previously unavailable information related to the works in the exhibition was recorded.

Considering the observations at the exhibition and comparing the strengths and weaknesses of such exhibitions, the strengths outweigh. Repetition of the exhibition in many different places, selection of frequent destinations of large crowds, support of different public and private institutions, live broadcast on national television channels, announcements related to the exhibition by the local press, and the sharing of the news related to the exhibition with the local press throughout Türkiye played an important role in this.

Although exhibitions have an important place in the promotion of culture and art, it is surprising that there are only few scientific studies related to exhibition activities. In this context, we are of the opinion that in parallel with the handicraft exhibition activities, scientific studies will make significant contributions to the achievement of the purpose of the exhibitions.

Somut Kültürel Miras Örneği Olarak Kemaliye Su Değirmeni

Kemaliye Water Mill as an Example of Tangible Cultural Heritage

Funda NALDAN 

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi,
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar
Eğitimi Bölümü, Erzincan, Türkiye



Öz

Somut kültür mirası örnekleri içerisinde önemli yapılardan biri kırsal mimari yapılarından su değirmenleridir. Su değirmenleri, temel besin kaynaklarından olan buğdayın, mısırın una dönüştürüldüğü veya öğütme işinin yapıldığı önemli bir üretim yeridir. Değirmenler, tahılların öğütüldüğü yer olmanın yanı sıra, insanların sohbet ettikleri, çeşitli alışverişlerin yapıldığı, toplumsal birikimin nesilden nesile aktarıldığı mekânlar olarak da dikkat çekmektedir. Bu mekânlarda ve çevresinde türküler, maniler, çeşitli halk inanışları ve anlatılar da günümüze kadar ulaşmıştır. İnsan, varoluşundan itibaren doğanın sunduğu imkânları değerlendirerek ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmıştır. Üretim amacı ile araç-gereçler, makineler icat etmiş; tesisler kurmuştur. Değirmenler, hem konumları ve hem de inşaa malzemesi bakımından bulundukları yörelerin iklimi ile yakın ilişki içindedir. Arazi şartları veya diğer coğrafi nedenlerden dolayı su değirmenlerinin Anadolu'da nadir de olsa işlevini sürdürdüğü yöreler vardır. Erzincan'a bağlı Kemaliye ilçesindeki değirmen bunlardan biridir. Değirmen binası, büyük ölçüde özgünlüğünü koruyarak günümüze kadar gelebilmiştir. İlçede ve hatta ilde işleyen son değirmen olmasından ötürü de ayrı önem taşımaktadır. Bu çalışmada, kırsal kültürel mirasımızın en önemli halk mimarisi örneklerinden olan su değirmenlerinin Kemaliye örneği üzerinde coğrafi özelliklerine de değinilerek mimari bakımdan değerlendirilmesi yapılacaktır. Değirmenin korunması, yaşatılması konusunda ne gibi düzenlemeler yapılabileceği üzerinde durulacaktır. Bu değirmen, işlevini sürdürmekte olduğundan büyük önem taşımaktadır. Kırsal mimari yapısı olan değirmen etrafına çevre düzenlemesi de yapılarak yöre turizmine katkı sağlayacağı ileri sürülmüş, kullanılabilirliği açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Somut kültürel miras, Kemaliye, su değirmeni, turizm, mimari

ABSTRACT

One of the important structures among the examples of tangible cultural heritage is water mills, which are rural architectural structures. Water mills are important production sites where wheat and corn, which are basic food sources, are turned into flour or grinded. In addition to being places where grains are ground, mills also attract attention as places where people chat, various purchases are made, and social accumulation is transferred from generation to generation. Folk songs, poems, various folk beliefs and narratives have survived to this day in and around these places. Since his existence, man has tried to meet his needs by taking advantage of the opportunities offered by nature. He invented tools and machines for production purposes; established facilities. Mills are in close relationship with the climate of the regions in which they are located, both in terms of their location and construction materials. There are regions in Anatolia where water mills continue to function, albeit rarely, due to land conditions or other geographical reasons. The mill in Kemaliye district of Erzincan is one of them. The mill building has survived to the present day, largely preserving its originality. It is of particular importance because it is the last mill operating in the district and even the province. In this study, water mills, which are one of the most important examples of folk architecture of our rural cultural heritage, will be evaluated in terms of architecture, on the example of Kemaliye, with reference to their geographical features. It will be focused on what arrangements can be made to protect and keep the mill alive. This mill is of great importance as it continues to function. It has been suggested that landscaping around the mill, which is a rural architectural structure, will contribute to local tourism, and it has been evaluated in terms of its usability.

Keywords: Tangible cultural heritage, Kemaliye, water mill, tourism, architecture

Geliş Tarihi/Received: 13.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 17.05.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Funda NALDAN

E-mail: fnaldan@gmail.com

Cite this article as: Naldan, F. (2023).

Somut kültürel miras örneği olarak

Kemaliye su değirmeni.

Art and Interpretation, 42(1), 58-65.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

Su değirmenleri, buğday veya mısır tanelerinin öğütülerek una dönüştürülmesi amacı ile su yanına inşa edilmiş yapılardır. Kuruluş yerinin seçiminde suya ve yola yakın olması önemli rol oynamaktadır. Anadolu'da coğrafi özelliklerin elverdiği ölçüde su kaynaklarının yeterli olduğu yerlerde inşa edilmişlerdir. Temel besin kaynaklarımızdan olan mısır ve buğdayın una dönüştürülmesi, hayvanların yemlerinin öğütülmesinde tarihi süreçte en fazla kullanılan yapıların başında su değirmenleri gelmektedir. Bu nedenle su değirmenleri, kırsal yerleşmelerde yaşayan insanların hem ekonomik faaliyetlerinde hem de beslenmelerinde vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Tahılların işlendiği yer olmanın yanı sıra, insanların birbiriyle iletişim kurdukları, çeşitli alışverişlerin yapıldığı, toplumsal birikimin nesilden nesile aktarıldığı mekânlar olarak da dikkat çekmektedir. Bu mekânlarda ve çevresinde türküler, çeşitli halk inanışları ve anlatılar da günümüze kadar ulaşmıştır.

Su değirmenleri, yapıldıkları dönemin mimari özelliklerini taşımasının yanı sıra, değirmenlerden elde edilen ürünlerin kullanımı sırasındaki geleneksel uygulamalar ile de somut kültürel miras örneklerindendir. Su değirmenleri hiç şüphesiz ki Osmanlı gibi bir imparatorluğun da en vazgeçilmez işletmelerindendi. Osmanlı ülkesinin her köşesinde kullanım amacı ile orantılı olarak birçok değirmen bulunuyordu (Hamzaoğlu, 2020, s. 242). Kemaliye ilçesi bu değirmenlerin bulunduğu yerlerden biridir. Kemaliye ile ilgili Şeriye sicili, salname, seyahatname ve Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde değirmen ile bilgiler bulunmaktadır. 1839 yılında Alman seyyah Moltke, Eğin'e geldiğinde su üzerinde beş değirmen olduğunu belirtmiştir (Von Moltke, 1969, s. 247). Cuinet "Eğin şehrinin Ermenice ismi Aghn'dır. Yani "kaynak" anlamına gelir. Bu isim şehrin ortasında bulunan büyük bir kayalıktan çıkan ve dere oluşturarak Karasu'ya karışmak için belli başlı sokaklarını dolaşan bol bir kaynaktan gelir. Değirmenler ve tabakhaneler bu suyun kenarlarına kurulmuştur" diyerek Eğin'deki fiziki durumdan bahsetmiştir (Vital Cuinet, 1892, ss. 361-366).

Eğin Şeriye Sicillerine göre ilçede H. 1261/M. 1845-46 yılında 31 değirmenci (Aksın, 2003, ss. 124-125), H. 1264/M. 1847 yılında 32 değirmen (köylerle birlikte) (Arıkan, 2001, ss. 49-50) kaydının bulunduğu görülmektedir. H. 7 Receb 1268/M. 17 Mart 1852 tarihli Osmanlı arşivlerinde bulunan bir belgede Eğin'de değirmenlerin hukuksal durumu ile ilgili önemli bilgilere yer verilmiştir (Devlet Osmanlı Arşivleri, t.y.). 1881 tarihli Mamuretül'aziz salnamesinde Eğin'de 76 değirmen kaydı mevcuttur (Mamuretül'aziz Vilayeti Salnamesi, 1881). Kaynaklarda çok fazla değirmen bulunmasına rağmen günümüzde bu değirmenler ya yok olmuş bir hâlde ya da işletilmemektedir.

Erzincan şehri konum olarak Fırat olarak adlandırılan Karasu Irmağı'nın hemen yakınındaki alan içerisindedir. Erken dönemlerden itibaren köy arazilerini sulayan kanallar, tarım ile geçimini sağlayan halkın gelir kaynaklarıydı (Kemali, 1932, s. 320; Gül ve Başibüyük, 2011, ss. 128-129). Vakfiyelerde dükkân, arsa, bahçe, tarla, değirmen gibi gayrimenkuller gibi dönemin belgelerinde kanalların vakıflara gelir getirmek amacıyla vakfedildiği göze çarpmaktadır (Taş, 2020, s. 311). Kemaliye ilçesinde Kadı Gölü'nün kasabanın bahçe sulamasında, çeşmelerde ve değirmenlerin işletilmesinde bu gölün önemi ayrıca vurgulanmıştır (Şara, 2004, s. 315).

Değirmenler genel olarak yerleşim merkezlerinin dışında inşa edilmiş olup kişi veya aileye ait olabilmekle birlikte köyün ortak malı olarak da işletilebilmektedir. Değirmenlere isim verilirken

genellikle değirmeni kuran kişinin ismi ile anılmaktadırlar. Köyün ortak malı olarak işletilen değirmenlerin bazıları köy ihtiyar heyeti tarafından maaş karşılığı tutulan bir değirmenci tarafından çalıştırılmaktadır. Değirmenlerin bazılarında ise, una ihtiyacı olan köylü kendi buğdayını kendi öğütmektedir. Bu tür su değirmenlerinde değirmenin onarım, bakım gibi işleri imece usulüyle yapılmaktadır (Demir, 2003, ss. 153-154).

Kaynaklarda değirmen ve buradan elde edilen gelir ile ilgili bilgi verilmekte iken günümüzde değirmenlerin pek çoğu yeni üretim teknolojilerinin ortaya çıkması veya ustasının artık olmaması gibi sebeplerle kaybolmak üzeredir. Kemaliye su değirmeninin, pek çok bölgede yer alan ancak işlevini sürdürmeyen diğer değirmenler gibi kapatılmaması için gayret gösterilmeli, değirmen turizme kazandırılmalı ve bu anlamda değerlendirilmelidir. Kemaliye zengin kültürel miras değerlerinin görülebildiği önemli yerleşimlerden biridir. 2003 yılından itibaren ilçeye yönelik koruma çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığı, ÇEKÜL Vakfı ve halkın çabaları ile devam etmektedir. Bu çalışmalar sayesinde insan tahribatı gibi sebeplerle bazı yapıların bakımsız kalmasının önüne geçilmiştir. Bu değerlerin kaybolmaması için yürütülen koruma çalışmaları Kemaliye'nin tarihi dokusunun yaşatılması ve turizm açısından oldukça önemlidir. Koruma çalışmaları içerisinde 2005 yılında ilçe sit alanı olarak ilan edilmiştir. 2021 yılının Nisan ayında ise ilçe, UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesi'ne girmeye hak kazanmıştır. Bu gibi tarihi kentler, özgün yapıları ile günümüzde dikkat çekmekte olup insanlar bu yöreleri görme eğilimindedir.

Somit kültürel miras kapsamında yer alan Kemaliye su değirmeni tüm unsurları ile ayakta olup çalışmamıza konu olmuştur. Bugün hâlen yöre insanının buğday unu, mısır unu veya bulgur ihtiyacı bu su değirmeninden karşılanmaktadır. Bu çalışmada, korunması gereken somit kültürel mirasımızın en önemli kırsal mimari örneklerinden su değirmenlerinin tarihi gelişimi bağlamında Kemaliye örneğinin mimari özelliklerine değinilmiş, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için bazı öneriler sunulmuştur.

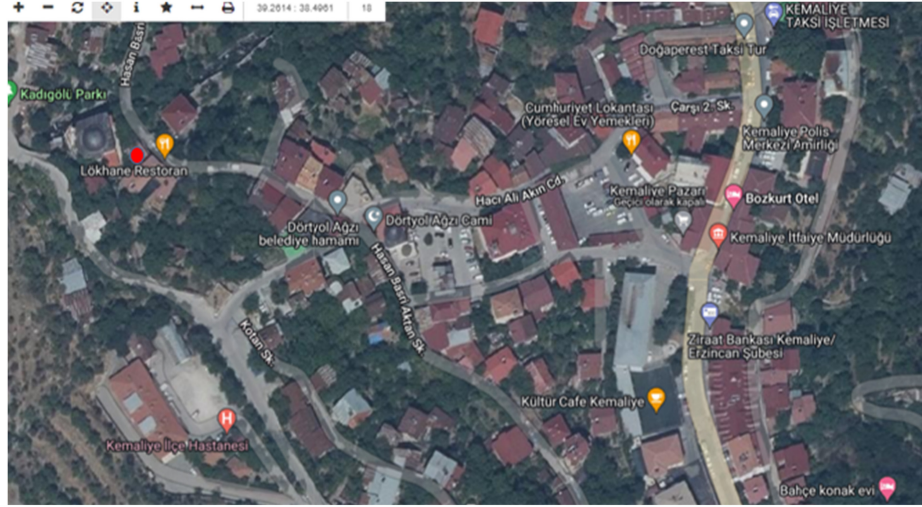
Değirmenlerin Tarihsel Gelişimi

Kelime anlamı olarak değirmen, buğday, kahve, nohut vs. öğüten araç veya alet gibi anlamlarda kullanılmaktadır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 609). Kırsal yerleşimlerdeki insanların beslenme ve geçim kaynağı olarak değirmen önemli bir aracı olmuştur.

Değirmenin M.Ö. 200'lü yıllarda Anadolu'da Pontuslular ve Frigyalılar tarafından ilk rüzgar değirmenlerinin kullanıldığı, Avrupa'da M. Ö. 1. yüzyılın başlarından itibaren görüldüğü 10-14. yüzyıllarda Kuzeypatı Avrupa'da yaygınlaştığı verilen bilgiler arasındadır (Deniz & Aydın, 2020, s. 114).

Değirmenin icadı kimi araştırmacılar tarafından M.Ö. 2. yüzyılın sonu ya da 1. yüzyılın başları olarak değerlendirilirken (L.A. Moritz, 1958, ss. 134-135; Wikander, 2000, s. 396), kimileri de bu tip yapıları ilk olarak M. Ö. 3. yüzyılın ikinci yarısına tarihlemektedir (Lewis, 2000, s. 352; Ceylan, 2014, ss. 69-70). Strabo, Geographica adlı eserinden edindiğimiz bilgiye göre su değirmenlerinin Anadolu'da bilinen ilk örneği Niksar yakınlarında bulunan Kaberia'daki Pontus kralı VI. Mithridates'in sarayındaki su değirmeni olarak bilinmektedir (M. Ö. 71) (Strabon, 2012). Anadolu'ya yerleşen medeniyetler tarafından Anadolu'nun yeterli su kaynakları bulunan hemen her yerine su değirmenleri inşa edilmiştir.

Anadolu'da öğütme taşı veya el değirmenlerinin Yenitaş döneminde Çayönü, Çatalhöyük, Hacılar, Suberde gibi yerleşimlerde, daha sonra Roma ve Bizans Dönemi (Danışman, 1977, ss. 27-37; Landles, 1996, ss. 1-91; Vitruvius, 2000, s. 196) aletlerinin Türklerin



Görsel 1.

Kemaliye il merkezi haritası (Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü, t.y.).

kullanmış olduklarından daha gelişmiş türlerine rastlanmaktadır (Belli, 1995, s. 53; Karahan, 1996, ss. 160-176; Bir ve ark., 2012, ss. 11-29).

Türklerde buğday gibi besinlerin öğütülmesinde kullanılan taş aletlerin ve değirmenlere ait ilk örnekler Büyük Hun Dönemi'ne (M.Ö. 3.- M.S. 3. yüzyıllar) kadar gitmektedir. Daha sonra Göktürk, Uygur, Kırgız ve Hazarlarda da öğütücü taş aletler, ayak değirmeni gibi önemli bulgular tespit edilmiştir (Ögel, 1991, s. 89; s. 146; s. 208; s. 226; s. 229; Salman, 2002, s. 76). Su değirmeninin Türklerde ilk kullanımının yerleşik hayata geçen Uygurlar döneminde rastlandığı önemli bilgiler arasındadır (Ögel, 1991, s. 50; Demir, 1997, s. 45; Wikander, 2000, s. 396). Anadolu Selçuklu ve Osmanlılarda su değirmenlerinin kullanımı ile verilere rastlanmıştır (Yediyıldız, 1985, s. 128). Osmanlı devletinde su değirmenlerinin gelir getiren önemli yapılar olduğu, bu kuruluşlardan vergi alındığı kayıtlarda belirtilmiştir. Önceden değirmenler devlete bağlıydı. Şahısa ait ev, bağ-bahçe ve değirmenlerden vergi alınmaktaydı (Faroqhi, 1984, ss. 163-164; Ceylan, 2014, s. 71).

Su değirmenleri Anadolu'da 20. yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Daha sonra su gücünün yerini elektrikli motorların alması, zaman içerisinde nüfus artışı gibi sebeplerden dolayı su değirmenleri yerlerini modern üretim tesislerine bırakmıştır. Bu gibi durumlara rağmen Anadolu'da az da olsa arazinin uygunluğu ve su kaynaklarının olması gibi sebeplerden su değirmenlerinin hâlen işlediği yerleşmeler bulunmaktadır.

Kemaliye örneğinde değirmen, yöresel lök tatlısının da üretildiği yapının yanında yer aldığından yöreye gelen ziyaretçilerin değirmeni görmesi de sağlanabilmektedir.

Su değirmenlerinin, bol su kaynaklarına yakın dere veya nehir kenarlarında olması gerekir. Ulaşım için yol kenarı ve buraya yakın bir yerde kurulması da ayrıca önemlidir. Değirmenin kurulması; binanın inşası, sistemin kurulması, suyun bağlanması ve taşların hazırlanıp değirmene getirilmesi işlemlerinden oluşuyordu. Değirmenlerin duvarları genellikle taştan örülüyordu. Kapı ve pencere açıklıkları bırakılırdı. Daha sonra ise çatısı kuruluyordu. Çatılar önceleri basitçe, ağaçtan yapılan kara tahta ile örtülürken daha sonraları ise kiremit veya daha hafif olan saclarla örtülmeye başlanmıştır. Değirmen inşa edildikten sonra yapılması gereken diğer bir işlem alt ve üst değirmen taşlarının bulunması ve yerine

yerleştirilmesi idi. Değirmenler iki kattan oluşmaktadır. Alt katta sistemin çalışmasını sağlayan çark bulunur. Bu bölüme "domuzluk" adı verilir. Değirmenin ikinci katına ise "ocak" adı verilir. Bu bölümde değirmen ile tüm işler yürütülmektedir. Su değirmenleri ile ilgili kullanılan terminoloji metnin sonuna eklenmiştir.

Kemaliye Su Değirmeni

Erzincan iline bağlı ilçelerden biri olan Kemaliye, il merkezinin güneybatısında yer almaktadır. Kemaliye ilçesi, Kadı Gölü olarak adlandırılan su kaynağının çevresindeki cami, medrese, hamam, çeşme, konut ve değirmenden oluşan sosyal, dini ve kültürel çevrenin etrafında gelişmiştir (Görsel 1). Kadı Gölü çevresinin yerleşime elverişli yapısı nedeniyle ilçe merkez olma işlevi kazanmıştır. Değirmen binası da bu su kaynağı üzerine yapılmıştır. Yapı, ilçe merkezinde Hasan Basri Aktan sokak üzerinde bulunmaktadır.

Saha çalışmaları esnasında yapının restore edildiği görülmüştür. Değirmen konum bakımından hem su kaynağına yakın hem de merkezi bir yerde kurulmuştur. Su değirmenlerinin yer seçiminde suyun yüksekten düşmesi ve yükselti farkı oluşması için eğimli bir arazide kurulması gerektiğinden bu değirmen de bu özelliklere sahiptir. Su değirmeni Kemav yönetim kurulu kararı ile değirmen, 2015 yılında Doç. Dr. Ahmet Çetinsaya tarafından mimari özelliklerine bağlı kalınarak restore edilmiştir. Değirmen bu sebeple, Ahmet Çetinsaya Değirmeni olarak da bilinmektedir.

Günümüzde Faruk Sağçolak tarafından işletilen ve kendisinin ata mirası olarak kaldığını vurgulayan değirmen işletmeni Faruk Sağçolak'tan¹ (Su değirmeni ile ilgili bilgiler, günümüzde değirmeni işleten ve yapının sahibi durumundaki Sayın Faruk Sağçolak ile yapılan görüşme sonucu öğrenilmiştir) alınan bilgiye göre değirmen yaklaşık 250 yıldır çalışmaktadır. Yapı, günümüzde işleten kişinin atalarından miras kalmış ve bu işi sonuna kadar devam edeceğine ifade etmiştir. Ayrıca bu kültürel mirası devam ettirmek için bir çıkarak yetiştirmeyi hedeflemektedir. Yapı, Osmanlı dönemi 19. yüzyıl özellikleri taşımaktadır.

Değirmen binası eğimli bir arazi üzerinde bulunduğundan fevkânî yapı özelliğine sahiptir² (Görsel 2). Bina, iki bölümden oluşmakta-

¹ Su değirmeni ile ilgili bilgiler, günümüzde değirmeni işleten ve yapının sahibi durumundaki Sayın Faruk Sağçolak ile yapılan görüşme sonucu öğrenilmiştir.

² Makalede kullanılan fotoğraflar yazara aittir.



Görsel 2.
Değirmen binası.



Görsel 3.
Değirmen cephe görünüşü.

dır. Üst kat hizmet birimleri olarak düzenlenmiş, alt kat ise değirmen bölümüdür. Güney yönünde üst kat seviyesinde bir, doğu yönünde zemin kat seviyesinde üç adet pencere, üst katta ise beş adet pencere açıklığı bulunmaktadır (Görsel 3 ve 4). Yapı, dışarıdan geleneksel Kemaliye evleri özelliklerine sahiptir. Zemin kat ahşap hatıllı moloz taş malzemeden duvar örgüsüne sahipken üst katta ahşap kaplamalı duvar örgüsü görülmektedir (Görsel 5). Yapı, ahşap konstrüksiyonlu beşik kırma bir çatı ile örtülüdür.

Dikdörtgen plana sahip yapı 9,26 x 10,30 m ölçülerindedir. Yapıya giriş güney ve kuzey cephelerden sağlanmaktadır. Dikdörtgen formu, ahşap kanatlı kapılardan taş zeminli sahanlığa girilmektedir (Görsel 7 ve 8). Bu sahanlığın kuzeyinde 3,70 x 2,62 m ebatlarında küçük bir değirmenci odası bulunmaktadır. Sahanlığın batısındaki büyük mekân ise değirmenin ana bölümüdür. İç mekânda duvar yüzeylerinde sıva izleri vardır.

Batı duvarda cebri boru vardır. Kadı Gölü'nden gelen su kanallarla (arkla) bu boruya gelip buradan değirmene ulaşmaktadır. Bu boru vasıtasıyla değirmene gelen su, "savacak" adı verilen araç ile suyun değirmene gitmesi önenebilir veya araziye suyu göndermek için kullanılabilir. Suyun kontrol edilmesi bu araçla sağlanmış olur.

Eğime bağlı olarak değirmene ulaşan cebri borudan su çarka düşerek çark dişilerini döndürür. Bu da çarkın bağlı olduğu değirmen taşlarını çevirir. Çark, değirmen taşlarına bağlıdır.

Ahşap hatıllarla batı duvarına yaslanan taşıyıcılar, ahşap huni şeklindeki buğday sepetine bağlanmıştır. Öğütülecek buğday bu sepete dökülmekte ve alt kısmından geçtikten sonra değirmen taşına dökülmektedir (Görsel 9).



Görsel 4.
Değirmen giriş bölümü.

Değirmende altta ve üstte olmak üzere iki ayrı değirmen taşı vardır. Taşların orta kısmında 14–16 cm çapında bir açıklık vardır. Yatay olarak yerleştirilen değirmen taşlarından alt taş yaklaşık 43 cm, üst taş ise 32 cm kalınlığındadır. Değirmen taşlarından üstteki taş, çarkın hareket etmesi ile birlikte orta deliğe gelerek tahılın un haline gelmesini sağlar. Üst taş hareket halinde iken alt taş sabit bir şekilde durmaktadır.

Batı yönde teknenin hemen yanında yüksekçe bir seki yer almaktadır. Tamamlanan işler burada biriktirilmekte veya bekleme yeri olarak da kullanılmaktadır.

Değirmen, 2005 yılında Doç. Dr. Ahmet Çetinsaya tarafından restore edilerek KEMAV'a bağışlanmış ve üretime hazır bir hâle getirilmiştir. Bu restorasyonda değirmen taşları, çarklar yenilenmiştir. Günümüzde yapıdan sorumlu olan Faruk Sağçolak, ata mirası ve mesleği olarak bu işi devam ettirmektedir.



Görsel 5.
Değirmen arka girişi.



Görsel 6.
Değirmen doğu cephesi.

Türk Kültüründe ve Sosyal Yaşantıda Su Değirmenleri

Kemaliye'nin zengin geçmişi, kültürel yapısı, ticaret ve kervan yolları üzerinde bulunuşu folklorik kültürünün de zenginleşmesini sağlamıştır. Somut kültürel miras örneklerinin yer aldığı ilçe her yıl önemli sayıda ziyaretçiye ev sahipliği yapmaktadır.



Görsel 7.
Değirmen iç mekân.



Görsel 8.
Değirmen iç mekân.

Değirmenler, temel bir ihtiyacı karşılamaya yönelik mekân olmanın yanı sıra, buralara gidiş-geliş, bekleme sırasındaki sohbetler ve buradan elde edilen ürünlerin kullanımı sırasında yapılan uygulamalar ile geleneksel kültürde önemli bir yere sahip olmuşlardır.



Görsel 9.
Değirmen taşı ve tekneden görünüş.

Geçmişten günümüze yaşantımız içerisinde toplumsal işlevlere de sahip olmuşlardır. Bu mekânlar, sohbet etme, tanışma, eğlenme ve öyle ki evliliklere dahi vesile olan mekânlar olduğundan kültürümüzün önemli parçalarından biri olmuştur (Mirzaoğlu, 2012, s. 161). Sosyal yaşantımız içerisinde toplumsal, kültürel işlevlerinin yanı sıra değirmen ve değirmencilik mesleği ile ilgili pek çok atasözü, deyim, mani, bilmece oluşturulmuş, Türk halk edebiyatında hem sözlü hem de yazılı kültürümüz içerisinde somut örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır (Mirzaoğlu, 2012, s. 161). Bu bakımdan değirmen ve değirmencilik mesleği toplumsal, kültürel ve edebi olarak yaşantımızda önemli bir yere sahiptir.

Değirmenler işletilirken değirmenci buradan sorumlu olan değirmenin sahibi tarafından ücret karşılığında görevlendirilen kişiydi. Değirmendeki temel ihtiyaç ürünlerinin öğütülmesinden değirmenci sorumlu oluyordu. Ayrıca öğüttüğü ürünlerden kendisi de az bir pay sahibi olabilmekteydi. Genellikle bu pay ürün değirmenden çıkmadan değirmenciye verilmekteydi. Bu durum gelenek haline gelmişti. Ayrıca değirmene getirilen ürünler, başkalarının ürünleri ile karıştırılmamaktadı. Hatta uzun süren işlemlerde burada beklenilir, yanlarında getirdikleri yiyecekleri burada tüketirlerdi. Yiyecek paylaşımı ile hem güzel vakit geçirilir hem

de sohbet ortamı oluşturulmuş olurdu. Değirmenci değirmene getirilen ürünleri getirilme sırasına koyarak sıra ile bu ürünleri öğütmekteydi. Ürünün çokluğuna bakılmadan iş bitirilmekte, diğer kişinin işine başlanmamaktaydı. Değirmene getirilen ürünler buraya getirilmeden önce evde yıkama, kurulama, elekten geçirme gibi bir takım işlemler görmekteydi. Bu işlemler bittikten sonra değirmene götürmeye hazır hâle gelirdi. Un değirmenden getirildikten sonra evde kepeğinden ayrılma işlemi olmaktadır.

Değirmende sıra almak isteyenler, ürünlerini önceden değirmene bırakarak değirmenciden haber beklerdi. Daha sonra değirmenci haber gönderir, sırası gelen kişi yanında yiyecek bir şeyler alır, değirmenci ile paylaşırdı. Ayrıca işi bittikten sonra sırası gelen kişiyi de öğrenerek o kişiye bildirirdi.

Alınan bilgilere göre değirmende öğütülen unun lezzetli olmasının sebebi, değirmen taşının yavaş bir şekilde dönmesi ile ilgilidir. Ayrıca, buğday ne kadar iyi ve kaliteli olursa un da o kadar iyi çıkmaktadır³.

Koruma

Kırsal mimarlık ürünlerinden olan geleneksel su değirmenleri kültürümüzde köklü bir geçmişe sahiptir. Sosyal, kültürel bakımdan çok yönlü bir kültürel miras olarak az da olsa hala yaşatılmaktadır.

Kemaliye'deki su değirmeni, yaklaşık iki yüzyıl önce inşa edilmiş olmalıdır. Kadı Gölü su kaynakları ile beslenen su değirmeni, yörede bir su değirmeninin hemen hemen tüm unsurları ile ayakta duran yörede çalışır durumda tek değirmen olması bakımından büyük bir öneme sahiptir.

Su değirmenlerinin zaman içinde hasar görmesini önlemek ve mümkün olduğunca korunmasına yönelik projeler hazırlanmalı, yapıların tespit, tescili gibi çalışmalar yapılmalıdır. Zaman içerisinde yapılara bir takım ilaveler eklenmekte, eklenen bu mekânların da hangi tarihte eklendiği bilgisi içeren kayıtlar oluşturulmalıdır. Yapıya yapılacak restorasyon çalışmaları müdahale en az şekilde olmalı, yapı ile ilgili bilgi-belge toplanmalı, bu belgelere dayalı restorasyon yöntemleri uygulanmalıdır.

Su değirmenlerinin günümüzde yok olmaya başladığı bilinmekte, Kemaliye su değirmeninin de diğerleri gibi işlevini kaybetmemesi için çalışmalar yapılmalıdır. Kemaliye ilçesi ve yakın çevresinin kültür birikimini tarihi yapıları, sosyal çevresi gibi özellikler ortaya koymaktadır. İlçe merkezinde cami, han, medrese, kilise, geleneksel konutları ile her sokak başında çeşme yapıları bulunmaktadır. Özellikle tarihi, mimarisi, doğası ve kültürel değerleri ile ilçe her yıl çok sayıda ziyaretçiye ev sahipliği yapmaktadır. Bu değerlerin kaybolmaması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla ilçeye yönelik pek çok koruma çalışması yürütülmektedir. 2021 yılının Nisan ayında Kemaliye, UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesi'ne Kemaliye Tarihi Kenti olarak girmiştir.

Kemaliye gerek taş kanyonu gerekse çeşitli spor aktivitelerinin yapıldığı yerleşimlerden biridir. İlçe içinden geçen Fırat Nehri'nin Karasu kolu, akarsu sporlarından kano, rafting gibi su sporlarına imkân sağlamaktadır. Bu sebeple her yıl çok sayıda turist buraya gelmektedir.

Dolayısıyla yöreyi ziyaret eden turistlerin bir bölümü doğa turizmi olarak burayı ziyaret edebilir. Doğa turizminin yanı sıra buradaki geleneksel konutları başta olmak üzere mimari eserleri, Kemaliye mutfağı (gözleme, tarhana, kırı, çöven, lök vs.), festivaller ile kültür turizminin de içinde yer aldığı sayılı yerleşimlerden biridir.

³ Kaynak kişi Faruk Sağçolak'ın bilgisine başvurulmuştur.

ilçeye gelen ziyaretçiler aynı zamanda değirmene de uğrarak buğdayın öğütülüşünü ve elde elde edilen undan gözlemenin nasıl yapıldığını izleyebilecek ortamların oluşması için gerekli çalışmalar yapılmalıdır. Bu bağlamda değirmen çevresinde oturma yerleri hazırlanması gerektiği düşünülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Günümüzde halk mimarisi ürünlerinin ve özellikle geleneksel konutların kaybolmaya veya yıkılmaya yüz tuttuğunu görüyoruz. Kırsal yerleşimlerden büyük şehirlere yönelik göçler köy ve kasabaların nüfus bakımından azalmasına neden olmuş, tarım ve hayvancılık büyük ölçüde gerilemiş ve geleneksel üretim yöntemlerinden değirmen, fırın gibi yapıların işlevlerini büyük ölçüde yitirmesine sebep olmuştur. Değirmenler yerini modern fabrikalara bırakmıştır. Su veya rüzgâr gücüyle çalışan değirmenlerin yerini teknolojinin gelişmesi ile elektrikle çalışan yapılar almıştır. Buğdayı ya da herhangi temel besin maddesini kolayca öğütüp halkın kullanımına kolayca ulaşım imkânı sunan fabrikaların sayısı artıkça değirmenlere ihtiyaç duyulmamaya başlanmıştır. Dönemin sanayi ve kırsal mimarisini temsil eden yapılarının mümkün olduğunca korunmasına yönelik tescil, belgeleme gibi çalışmalar yapılmalıdır.

Yüzyıllardır insanoğlunun en büyük yardımcısı olan su değirmenleri aslında kültürün birçok alanında etkili olmuştur. Edebiyatta, halk hikâyelerinde ve mimaride önemli bir yeri vardır. Kemaliye'nin Türk müziği içerisinde özel bir yeri vardır. Gurbet ve hasret temalarının yoğunlukla işlendiği Eğin havaları ve Eğinli kadınların dile getirdiği Eğin manilerinin Kemaliye folklorik kültüründe özel bir yeri vardır. Bu mani ve türküler içerisinde değirmen ile ilgili sözlerle de rastlanmaktadır.

Değirmencilik kültüründe yer alan pek çok unsur günümüzde bilinmemektedir. Değirmende yapılan yemekler vs. unutulmaya yüz tutmuştur. Bunun dışında değirmencilikte kullanılan çeşitli ölçü birimlerinin de unutulduğu veya bilinmediği görülmektedir.

Somut kültürel miras örneklerinden özgün bir örnek olan Kemaliye su değirmeni, Anadolu'da işlevsiz veya harap durumdaki diğer değirmenler gibi olmaması için günün değişen koşullarına göre sürdürülebilir olmalıdır. Değirmen binası, asıl işlevini yerine getirmesinin yanı sıra çay-kahve ortamı sunulabilecek bir mekân veya kültür evi şeklinde de düzenlenebilir. Bu tür yapıların yaşayabilmesi ve sürekliliğini devam ettirebilmesi için bu tür düzenlemelere gidilmesi gerekmektedir. Açık hava müzelerinde ve kent müzelerinde bu geleneksel mimarinin uygulamalı olarak sergilenmesi, geçmişin endüstri yapısının topluma tanıtılması önemlidir.

Sonuç olarak, günümüzde Erzincan ve çevresi dahil olmak üzere değirmenlerin birkaç tanesi dışında neredeyse tamamına yakın bir kısmı çalışmamaktadır. Buna bağlı olarak da günümüze kadar ulaşabilen ve basit bazı müdahaleler ile çalışacak konumda olan değirmenlerin de diğerleri gibi harap olması kaçınılmazdır. Söz konusu değirmenlerden en azından bazılarının yaşatılması hususunda gerekli girişimlerde bulunulması en büyük dileğimizdir. Değirmenlerin tekrardan öneme kavuşması çok mümkün görünmese de bu mekânlarda oluşan toplumsal belleğin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem taşımaktadır.

Kemaliye Değirmeni'nin mevcut tarihi doku içindeki yeri, sosyal ve çevresel verileri ele alındığında, sanayi ve kırsal kültür ögesi olarak işlevini sürdürmesi uygun olacaktır. Bu durum yukarıda da değinildiği üzere asıl işlevini yerine getirmesinin yanı sıra başka işlevlere de sahip olmasıyla mümkün olabilir. Kemaliye

ilçesi kültür ve doğa turizmi için büyük bir potansiyele sahiptir. Yerel halkın ekonomik ve sosyal refaha ulaşmasında doğal, tarihi ve kültürel değerlerin koruma altına alınması gerektiği düşünülmektedir.

Notlar

Savacak: Suyun kanaldan (arktan) değirmene gitmesini sağlayan araç.

Oluk: Su kanalından gelen suyun değirmene yüksek bir yerden gelerek çarkı çalıştıran araç.

Çark: Değirmen taşının dönmesini sağlayan araç.

Domuzluk: Değirmen taşının altında bulunan yerdir. Oluktan gelen su domuzluktan çarka dökülerek değirmen taşlarını döndürür.

Sepetlik: Öğütülecek tahılın konulduğu ahşaptan tekne veya sepet.

Değirmen Taşı: Üst üste konulan iki taştan oluşmaktadır. Alttaki taş sabitken üstteki taş dönmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aksın, A. (2003). *XIX. yüzyılda Eğin (idari, fiziki, sosyal ve iktisadi yapı)* (Vol. 1). Kemaliye (Eğin) Kültür Turizm ve Folklor Derneği Kültür Yayını.
- Arıkan, Z. (2001). Eğin Kasabası'nın tarihsel gelişimi. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 12(12), 1–64.
- Belli. (1995). 2800 yıldır çalışan sulama kanalı. *Tarih ve Medeniyet*, 13, 53–57.
- Bir, A., Acar, M. S., & Kaçar, M. (2012). *Anadolu'nun değirmenleri*. Yem Yayınları.
- Ceylan, S. (2014). Kaybolmakta olan bir kırsal maddi kültür örneği: Su değirmenleri (Ağlasun örneği). *Doğu Coğrafya Dergisi*, 31, 65–82.
- Danışman, G. (1977). A survey of turbine-type water-mills in the Bolu region of the central Anatolian Plateau. *ODTÜ Mimarlık Dergisi*, 3, 27–37.
- Demir, N. (1997). Ordu ve yöresinde su değirmenleri. *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat*, 33, 45–49.
- Demir, N. (2003). Su değirmenlerinin müzelenmesi. *Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri* (ss. 148–163). Gazi Üniversitesi Thbmer Yayını.
- Deniz, T., & Aydın, K. (2020). Somut kültürel miras örneği: Ovacık (Karabük) Kışla köyü su değirmeni. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 43, 111–122.
- Devlet Osmanlı Arşivleri. (t.y.). İrade Meclis-i Vâlâ, nr. 8347.
- Faroqi, S. (1984). Towns and townsmen of Ottoman Anatolia. *Trade, crafts and food production in an urban setting* (pp. 1520–1650).
- Von Moltke, F. H. (1969). *Türkiye mektupları* (H. Örs, Çev.). Remzi Kitabevi.

- Gül, A., & Başbüyük, A. (2011). *Bir tarihi coğrafya incelemesi: Erzincan kazası*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Hamzaoğlu, Y. (2020). XIX. yüzyılda Canik Sancağı'nda değirmenler. *Near east historical review (NEHR)*, 10(2), 235–260.
- Karahan, R. (1996). Van bölgesinde bulunan su değirmenlerinin etnografik açıdan incelenmesi. *Van Gölü Çevresi Kültür Varlıkları Sempozyumu Bildirileri (22-25 Mayıs 1995)*, 160–176.
- Kemali, A. (1932). *Erzincan: Tarihi, coğrafi, ictimai, etnoğrafi, idari, ihşaî tetkikat tecrübesi*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası T.L. Şirketi.
- Landes, J. G. (1996). *Eski Yunan ve Roma'da mühendislik* (B. Bıçakçı, Çev.). Tübitak Yayınları.
- Lewis, M. J. T. (2000). Theoretical hydraulics, automata and water clocks. In Wikander (ed.), *Handbook of ancient water technology (Technology and change in history 2)* (pp. 343–370).
- Mamuret'ul-aziz Vilayeti Salnamesi (1881).
- Mirzaoğlu, G. F. (2012). Türk halk türkülerinde değirmen motifi ve değirmenci türküler. *Bilig Dergisi*, 62, 159–182.
- Moritz, L. A. (1958). *Grain-mills and flour in classical antiquity* Oxford.
- Ögel, B. (1991). *İslamiyet öncesi Türk kültür tarihi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Salman, F. (2002). Özvatan'da eski su değirmenleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 8, 75–88.
- Şara, S. (2004). *8 numaralı Eğin Şer'iyye sicili* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi.
- Sözlük, T. (2011). *Değirmen* (11. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Strabon (2012). *Antik Anadolu coğrafyası (Geographica: kitap XII-XIII-XIV)* (A. Pekman, Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü. (t.y.). [Elektronik Kaynak]. <https://parsorsorgu.tkgm.gov.tr/>.
- Taş, Y. (2020). Erzincan vakfiyeleri üzerine bir değerlendirme. *Sosyal, beşeri ve idari bilimler içinde* (vol. 3, ss. 297–314). Gece Kitaplığı.
- Vital Cuinet (1892). *La Turquie d'Asie géographie administrative statistique descriptive et raisonnée de chaque province de l'Asie – Mineure*. Paris.
- Vitruvius (2000). *Mimarlık üzerine on kitap* (S. Güven, Çev.). Şevket Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Wikander, Ö. (2000). The water-mill. In Wikander (ed.), *Handbook of ancient water technology (technology and change in history 2)* (pp. 371–400).
- Yediyıldız, B. (1985). *Institution du Vaqf au XVIII^e Siècle en Turquie – étude sociohistorique*. Publié avec le concours Centre National de la Recherche Scientifique et de la Société d' Histoire Turque.

Structured Abstract

One of the important structures among the material culture examples is the water mills, one of the rural architectural structures. Water mills are an important production place where wheat and corn, which basic food sources, are converted into flour or milling is done. Being close to the water and the road plays an important role in the selection of the establishment location. In addition to the basic food needs of man, oats, barley, etc., for the nutritional needs of the animals he feeds processing is of great importance. The mills are generally built outside the settlements and can be owned by individuals or families but can also be operated as the common property of the village. When naming the mills, they are usually referred to by the name of the person who established the mill. Some of the mills operated as the common property of the village are run by a miller hired by the village elders committee for a salary. Establishment of the mill, the construction of the building consisted of installing the system, connecting the water and preparing the stones and bringing them to the mill. In addition to being the place where grains are ground, the mills also draw attention as places where people chat, make various shopping and transfer social accumulation from generation to generation. In and around these places, folk songs, poems, various folk beliefs and narratives have survived to the present day. In addition to being the place where grains are processed, it also draws attention as places where people communicate with each other, where various exchanges are made, and where social accumulation is transferred from generation to generation. Folk songs, various folk beliefs and narratives in and around these places have survived to the present day.

Since his existence, man has tried to meet his needs by utilizing the opportunities offered by nature. He invented tools and machines for production purposes, established facilities. Water mills continued to exist functionally until the first years of the Republic. However, with the development of technology and the increase in population, water mills, which left their place to modern factories, have lost their importance today and are on the verge of disappearing. The mills are in close relationship with the climate of the regions they are located in both in terms of their location and construction materials. In addition to carrying the architectural features of the period they were built; watermills are also examples of tangible cultural heritage with the traditional practices during the use of the products obtained from the mills. There are not enough water resources in every region to build water mills. There are regions in Anatolia where water mills continue to function, albeit rarely, due to terrain conditions or other geographical reasons. The mill in Kemaliye district of Erzincan is one of them. The center of the settlement was formed around Kadi Lake in the district. The habitable structure of this lake and its surroundings has created a preparation for the function of being a center in the district. The mill building has survived to the present day by preserving its originality to a large extent. It is of particular importance as it is the last mill operating in the district and even in the province. It is seen in the archive documents that the number of mills in Kemaliye is quite high. The district is one of the regions visited by thousands of people every year due to its historical texture and home to many alternative tourism types. Local people consciously protect their tangible cultural heritage elements. There are mosques, inns, madrasahs, churches, traditional houses, and fountain structures at the beginning of every street in the district center. The district, which stands out especially with its history, architecture, nature, and cultural values, hosts many visitors. Many conservation studies are carried out in order not to lose these values and to transfer them to future generations. The first of these was declared a district center protected area in 2005. Another important step is that in April 2021, Kemaliye was included in the UNESCO World Heritage Tentative List as the Historical City of Kemaliye.

In this study, the water mills, which are one of the most important examples of folk architecture in our rural cultural heritage, were evaluated architecturally on the Kemaliye example, by also referring to their geographical features. It was emphasized what can be done about the protection and survival of the mill. This mill is of great importance as it continues to function. The water mill in Kemaliye must have been built about two centuries ago. The water mill, which are fed by the water resources of Kadi Lake, has a great importance in terms of being the only working mill in the region that is standing with almost all the elements of a water mill in the region. It has been claimed that it will contribute to the local tourism by making landscaping around the mill, which has a rural architectural structure, and it has been evaluated in terms of its usability.

Netflix “Kuş Uçuşu” İsimli Dizi Örneğinde Kuşaklararası Alımlama Analizi

Analysis of Intergenerational Reception in the Case of the Netflix “Bird Flight” Series

Adem YILMAZ^{ID}

Nihan ÇELİK YILMAZ^{ID}

Atatürk Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve
Sinema Bölümü, Erzurum, Türkiye



ÖZ

Bu çalışmanın amacı “Kuş Uçuşu” isimli diziyi izleyen Y ve Z kuşağının, alımlama süreçlerindeki farklılıkları ortaya koymak ve ortaya çıkan farklılıklara, bağlı oldukları kuşak özelliklerinin yanında başka hangi unsurların etkili olup olmadığını tespit etmektir. Çalışmada katılımcıların çeşitliliğini sağlamak amacıyla, amaçlı örneklem türlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. Buna göre 1980–1999 yılları arasında doğanlar Y kuşağı olarak kabul edilerek yedi kişi ile görüşme yapılmıştır. 2000 yılı ve sonrası doğanlar ise Z kuşağı şeklinde tanımlanarak aynı şekilde yedi kişi ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Toplamda 14 katılımcıyla yapılan derinlemesine görüşmelerden elde edilen verilerin analizi Stuart Hall’un kodlama-kodacı modeli esas alınarak alımlama analizi ile gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda Y ve Z kuşaklarının medya iletilerini, içinde bulundukları kuşağın özelliklerine göre okudukları ve anladıkları sonuçlarına varılmıştır. Kuşakların özelliklerinin yanı sıra cinsiyet, ön yargı ve izlenen dijital platform gibi faktörlerin izleyicilerin anlamlandırma süreçlerinde etkili olduğu görülmüştür. Dolayısıyla Y ve Z kuşağının alımlama süreçlerinde farklılıklar olduğu çalışma kapsamında ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alımlama analizi, Y kuşağı, Z kuşağı, Netflix

ABSTRACT

The aim of this study is to reveal the differences in the reception processes of the Y and Z generations watching the TV series “Bird Flight” and to determine whether other factors are effective on the differences, besides the generation characteristics they are connected to. In the study, in order to ensure the diversity of participants, maximum diversity sampling, one of the purposeful sampling types, was used. Accordingly, those born between 1980 and 1999 were accepted as generation Y and seven people were interviewed. Those born in 2000 and after were defined as the Z generation, and seven people were interviewed in the same way. The analysis of the data obtained from in-depth interviews with 14 participants in total was carried out with reception analysis based on Stuart Hall’s coding-decoding model. In this direction, it has been concluded that the Y and Z generations read and interpret the media messages according to the characteristics of the generation they are in. In addition to the characteristics of the generations, factors such as gender, prejudice, and the digital platform followed were found to be effective in the interpretation processes of the audience. Therefore, it has emerged within the scope of the study that there are differences in the reception processes of the Y and Z generations.

Keywords: Reception analysis, Y generation, Z generation, Netflix

Geliş Tarihi/Received: 17.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 20.06.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Nihan ÇELİK YILMAZ

E-mail: nihancelik@atauni.edu.tr

Cite this article as: Yılmaz, A., &
Çelik Yılmaz, N. (2023) Netflix
“Kuş Uçuşu” isimli dizi örneğinde
kuşaklararası alımlama analizi.
Art and Interpretation, 42(1), 66–77.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

Kitle iletişim araştırmalarında izleyicinin konumu üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında iki farklı yaklaşım görülmektedir. Yapılan ilk araştırmalarda medya karşısında konumlanan izleyiciye pasif, edilgen bir bakış açısı söz konusuken, eleştirel yaklaşımlarla birlikte bu bakışın izleyicinin aktifliğine çevrildiği görülmektedir. Özellikle kullanımlar ve doyumlar yaklaşımından itibaren başlayan bu düşünce, İngiliz kültürel çalışmalar ile devam ederek izleyici araştırmalarında izleyicinin sorgulayan, eleştiren, bir tavırda olduğu sonucuna varılmıştır. İzleyici araştırmaları kapsamında yapılan alımlama analizleri ise kitle iletişim araştırmalarını güçlendirmiştir. Kültürel çalışmalar merkezinde araştırmacı olan Stuart

Hall, izleyicinin medya karşısında etkin olarak, iletileri farklı okuma biçimlerine göre alımladığını ifade etmiştir. Bu kapsamda kodlama ve kodaçıklama modelinden ortaya çıkan alımlama analizinde öne sürdüğü egemen okuma, eleştirel okuma ve karşıt okuma türlerine göre izleyicilerin medya metinlerini okuduklarını savunmaktadır.

Günümüzde yeni medya teknolojilerinin yenilikleri arasında sayılan dijital yayıncılık sistemleri izleyiciler arasında sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle gençlerin Netflix, Disney gibi platformları televizyona kıyasla daha çok tercih etmeleri ve bu platformlardaki dizileri televizyon içeriklerinden daha çok beğenmeleri, platformlarda üretilen içeriklere yönelik araştırma yapmayı gerekli kılmaktadır. Türkiye’de dijital platformlar arasında en çok tercih edilen platform ise Netflix’tir. Netflix’in rakiplerine oranla daha fazla tercih edilmesinde sadece genç nüfusun etkisi yoktur, hiç kuşkusuz her yaş grubu tarafından talep edilmektedir. Farklı yaş gruplarının tercih ettikleri içerikler ise yaş unsuruna göre izleyicilerin alımlama süreçlerinde farklı okuma yapmalarına neden olabilecektir. Aynı zamanda Hall’un alımlama analizinde bireyin içinde yetiştiği kültür, aile, yaş, değer yargıları gibi unsurlar, iletiler alımlanırken etkili olmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada yaşa göre alımlama süreçlerinin de değişebileceği ön görüşüyle kuşak kavramı incelenmiştir. Aynı zamanda izleyicilerin içinde yer aldıkları kuşağın özelliklerinden hareketle medya içeriklerini nasıl alımladıkları üzerinde durulmuştur. Günümüzde özellikle Türkiye’de çok fazla tartışılan, birbirleriyle kıyaslanan Z kuşağı ve Y kuşağının kuşak özelliklerinin, birbirlerine karşı duydukları ön yargıların, medya iletilerini okumalarında etkili olup olmayacağı merak edilmiştir. Çalışma kapsamında, bu iki farklı kuşak içinde yer alan izleyicilerin, karşı kuşaktaki kişiler hakkında görüşlerini daha iyi öğrenebilmek, aynı zamanda kendi kuşağı ile diğer kuşak arasında kıyaslama yapabilmelerini ve içeriği daha iyi değerlendirebilmelerini sağlamak amacıyla Netflix’te yayınlanan ve iki kuşağı konu edinen “Kuş Uçuşu” isimli dizi seçilmiştir. Bu dizinin seçilmesindeki diğer neden ise Türkiye’de yayınlanır yayınlanmaz diğer içeriklere oranla en çok izlenen dizi olmasıdır. Dizide yer alan oyuncular, dizinin konusu, yayınlandığı dönemde sosyal medyada çok gündeme getirilmiştir. Netflix’te kuşak çatışmasını bu dizi kadar detaylı anlatan başka bir Türk yapımının bulunmadığı gözlemlenmiştir.

Araştırma kapsamında seçilen Netflix, “Kuş Uçuşu” isimli dizinin alımlama analizi için Z ve Y kuşağından toplamda 14 katılımcıyla yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir. Yaş aralıkları belirlenirken Türkiye’deki teknolojik gelişmelerin tarihselliği göz önüne alınmıştır. Buna göre Y kuşağından en genci 30 yaş, en yaşlısı 42 yaş, Z kuşağından ise en genci 18 yaş, en yaşlısı 22 yaş olmak üzere belirlenerek, her biriyle ayrı ayrı olmak üzere görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler sonucunda elde edilen bulgular izleyicinin *metinle ilişkisine ilişkin çok daha ayrıntılı verilere ulaşmanın olanaklı* (Güngör, 2018, s. 135) olduğu Stuart Hall’un kodlama-kodaçımı modeline kapsamında alımlama analizi ile çözümlenmiştir.

İzleyicinin Değişen Rolüne Kuramsal Bir Bakış

İzleyicileri kitle iletişim araçlarının etkisi karşısında edilgen konumlandıran izleyici merkezli araştırmalar, 1970’lere kadar iletişim alanında egemenlik kuran çalışmalardır. 1970’li yıllar sonrasında ise izleyici odaklı araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Yapılan araştırmalarda izleyicinin mesajı anlamlandırma kabiliyeti ön plana çıkarılmıştır. Bu çalışmaları tetikleyen şey ise kullanımlar ve doyumlar yaklaşımıdır (Tekinalp & Uzun, 2019, ss. 124–125). Kullanımlar ve doyumlar araştırmalarında “modern” dönemin ortaya

çıkışı, etki araştırmalarının gölgesinden kaçış olduğu için önemli bir adımdır. İzleyici, kitle iletişim araçlarına yönelik kendi seçimleri ve tepkileriyle, kitle iletişim araçlarının etkisini düşünmeden anlamak isteyen ve açıklama talep eden bir kitle olarak incelenmeye başlanmıştır (McQuail & Windahl, 2005, s. 167). Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı Elihu Katz’ın çalışmalarına dayanmaktadır. Elihu Katz’a göre medya alanına yönelik yapılan çalışmalar medyanın insanlara ne yaptığı sorusu üzerine odaklanırken asıl sorulması gerekli olan sorunun insanların medya ile ne yaptıklarıdır. (Yaylagül, 2018, s. 71). Bu kapsamda insanların kitle iletişim araçlarını kullanma nedenleri ve çeşitli medya kullanımlarından elde edilen doyumların araştırılması kullanımlar ve doyumlar yaklaşımının araştırma konularını oluşturmaktadır (Rubin, 1981, s. 3). Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı; insanların medya kullanımlarının amaçlı olduğunu ve kullanıcıların aktif olarak çeşitli ihtiyaçlarını karşılamaya çalıştıklarını varsayar (Katz ve ark., 1974 akt. Joo & Sang, 2013, s. 2513). Fiske de bu yaklaşımın temelinde izleyicilerin medyadan gidermeye çalıştıkları gereksinimlerin olduğunu söylerken, aynı zamanda izleyicinin etkin olduğunu varsayar. İletişim ise göndericinin değil izleyicinin yüklemiş olduğu anlamı ima eder (Fiske, 2003, ss. 194–195). Nihayetinde ortaya çıkan etkin izleyici yaklaşımıyla izleyici; arayan, seçen ve son olarak kendi etkisini kendi oluşturan kişidir. Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımına göre izleyici kendi etkisini eğer kendi seçiyorsa, seçimlerinin sonuçlarından kendisi sorumludur. İzleyicide izleme ya da izlememe, seçme özgürlüğü bulunmaktadır (Tekinalp & Uzun, 2019, s. 123). Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı ve izleyicinin aktifliği ile örtüşen alımlama analizi ise bir çözümleme tekniğidir. Alımlama analizi bir bakıma izleyici araştırmalarının yeni aracıdır. İzleyicilerin medya içeriklerini nasıl algıladıkları, izleyiciler arasında ne gibi farklılıklar olduğu sorularını yanıtlamaya yönelik çözümleme biçimidir. Özellikle dilbilim, göstergebilim, kültürel çalışmalar v.b. disiplin alanlarından beslenir (Güngör, 2018, s. 134).

1980’li yıllarda İngiliz kültürel çalışmalar geleneği, alımlama çalışmalarına başvurmuş ve medya metinlerinde, anlam ile ideoloji oluşumunda izleyicilerin de aktif bir şekilde katıldığı fikri egemen hâle gelmiştir. Medya metinleri, izleyiciler tarafından çözümlenmektedir. Ana akım araştırmalarından farklı olarak medya metinlerindeki kod açıklama ya da anlamlandırma sürecinde izleyicilerin de sınıfsal konumları etkilidir. Burada asıl hedeflenen izleyicilerin medya metinlerini nasıl okudukları, dolayısıyla egemen ideoloji ile ilişkilerinin nasıl şekillendiği sorunudur (Yaylagül, 2018, s. 133). Alımlama analizi denilince ilk akla gelen isim ise Stuart Hall’dur. Hall, gönderen/mesaj/alıcı sürecini lineer iletişim modelini içermesi nedeniyle eleştirmektedir. Ona göre bu süreç mesaj alışverişi düzeyinde kalmaktadır. Ancak bu süreci, birbirleriyle bağlantılı ama birbirlerinden farklı uğrakların –üretim, dolaşım, dağıtım/tüketim, yeniden üretim-eklemlenmesi yoluyla üretilen ve sürdürülen bir yapı şeklinde düşünerek çözmek mümkündür (Hall, 2006, s. 163). Bu doğrultuda Stuart Hall, mesajın saydam, sabitlenmiş ve netleştirilmiş bir süreç olmadığını açıklar ve seyirciyi edilgen öznel olmaktan kurtarır (Özçetin, 2018, s. 189). Hall, özellikle farklı izleyicilerin anlamı keşfetmekten çok nasıl ürettikleri ile ilgilenmektedir. Hall’un görüşü kitle iletişim modelinin üç bileşenine meydan okumaktadır; (i) anlam gönderici tarafından basitçe sabitlenemez veya belirlenemez (ii) mesaj asla şeffaf değildir ve (iii) seyirci pasif bir anlam alıcısı değildir (Procter, 2004, s. 59). Alımlama analizinin geliştirilmesinde Stuart Hall’un katkısı ve etkisi olduğu bilinmektedir. Hall’e göre üç farklı okuma biçimi vardır. Bunlar; egemen okuma, tartışmalı okuma ve muhalif okuma biçimleridir (Güngör, 2018, s. 135). Egemen, hegemonya

ya da hâkim okuma biçiminde göndericinin kodlaması ve alıcının kod çözümünü birbirlerine karşılık gelmektedir. Bu durumda izleyici/ okuyucu izledikleri televizyon haberini ve aktüalite programlarının yan anlamlarını özümseyerek iletiyi kodlanan referans kodu neyse ona göre çözümlemektedir. Bu durum iletilerin, izleyiciler tarafından üretildiği gibi alınması görüşünü destekleyen semiyolojinin argümanlarına karşılık gelir. İkinci okuma biçimi olan tartışmalı, müzakereci ya da uzlaşma biçimi okuma ise, anlamlandırmaların belli bir kesitini değiştirir. Alıcı, ileti hangi gerçekliği tanımlıyorsa o gerçekliği benimser, fakat sınırlayarak, eleştirel şekilde okuyarak uyum sağlar. Son okuma biçimi olan muhalif ya da karşıt okuma biçimi ise kodlamaya karşı yabancı referans geliştirilmesidir. İzleyici, benimsediği ideoloji ile yan anlamlarını eleştirdiği ideolojiyi mukayese eder. İletiyi anlamlandırırken kodlanan içeriğin tam karşıtı bir görüş sergiler (Maigret, 2011, s. 191). Bu doğrultuda medya metinlerini alımlayan kitlenin, kültürel çalışmalara kadar güçsüz kabul edilerek, ideoloji karşısında savunmasız olduğu ön görülmüştür. Bu bakımdan kitleye ve kültüre verdiği anlamla kültürel çalışmalar, metindeki asıl anlamın tüketilirken ortaya çıkacağını ve kitlenin özgür bir şekilde seçim yapabilme yetisine sahip olduğunu belirtmiştir. Kültürel çalışmalar, medyanın ekonomik politik yaklaşımına odaklanmaktansa, medya metinlerinin ideolojik ve dilsel yapılarına dikkat çekmiştir. İzleyiciler medyanın karşısında aktiflerdir. Kültürel çalışmalar kapsamında gerçekleştirilen metin analizleri medya metinlerinde hangi söylemlerin hegemonik ideoloji çerçevesinde yeniden üretildiğini, hangilerinin muhalif biçimde okunduğunu, medya analizleri ile tespit etmektedir (Arık, 2004 akt. Akgün & Arık, 2021, s. 118). Bu bağlamda kültürel çalışmalar, kitlelerin aktif olduklarını ve medya metinlerinden gelen mesajların ise kitleler tarafından farklı okunduklarını ifade etmektedirler. Oysaki Wilbur Schramm, kitle iletişim sürecinin basit ardışık modelinde (kaynak, kanal, mesaj alıcı, etki) uzun süre "izleyici"yi "alıcı" olarak kabul etmiş ve birçok kişi bu teoriyi uzun bir süre için doğru olarak kabullenmiştir. Ancak biraz daha dikkatle bakıldığında Schramm'ın *Kitle İletişiminin Süreci ve Etkileri* (Process And Effects Of Mass Communication) adlı kitabını 1997 yılında yazıp yayınlandığı fark edilir ve kitabın yayınlanmasından 20 yıl sonra onun da büyük bir başarı elde ettiğini görülebilir. Dünya artık 20 yıl önceki gibi değil ve bugün dünya yeni teknolojiler ve yeni medya ile doludur. İzleyici kavramı Schramm'ın tanımıyla günümüz dünyasına uygun değildir. Günümüzde izleyicinin rolü büyük ölçüde değişmiştir (Zhao, 2019, s. 133). Tipik bir izleyici rolü, pasif dinleyici, alıcı veya hedef olmaktan çıkacak bunun yerine arayan, inceleyen, karşılık veren, muhatap ya da konuşmacı kavramlarından herhangi birini kapsayacaktır. Kitle izleyicisinin yükselişle geçen bir asırdan sonra bu türden bir değişime devrim niteliğinde bir değişim denilebilir. (McQuail, 1997, s. 129). İzleyicide yaşanan değişim hiç kuşkusuz teknolojik yeniliklerle ilişkilidir. Yeni medya mecralarıyla iletişimin temel oluşturucu öğelerini (kaynak, gönderici, kodlama v.b) yeniden tanımlama ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte izleyici, metin, kitle iletişim aracı gibi kavramlarında tekrardan tanımlanması gerekli görüldüğü gibi üretici ve izleyici kavramlarında da anlam değişimi yaşanmıştır. Sosyal medya mecralarında üretim yapan ve alıcı olan ile tüketici olan izleyiciyi birbirinden ayırmak imkânsızdır. Günümüzde, kişiler etkin iken eş zamanlı olarak izlemekte, izlenilmekte, tüketmekte, üretmekte, almakta ve göndermektedir. Dolayısıyla her birey aktör rolündedir (Güngör, 2018, s. 398).

Dijital Yayın Teknolojisinin İzleyiciye Sağladığı Yeni İmkânlar

İnsanları bilgi akışlarına bağlayan medya etkileşimlerinin sıklığı, kapsamı ve yakınlığı, yeni teknolojilerin yaygınlaşması, 'eski' ve 'yeni' medya teknolojilerinin yakınsaması ve iletişim ortamlarının

küreselleşmesi, bilgi toplumunun can damarı olan bu teknolojilere açıkça zemin hazırlamıştır (Ross & Nightingale, 2003, s. 2). 1990'ların ortalarından itibaren dijitalleşme ile birlikte, televizyon teknolojisinin, dağıtımının, ekonomisinin, medya politikasının ve kullanımında da dönüşümler yaşandığı görülmektedir (Mikos, 2016, s. 154). Özellikle dijital yayıncılık sistemi, televizyon yayıncılığında önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Yeni medya teknolojileri sonucunda internet hızındaki gelişmeler ve geniş bant teknolojisi, televizyon yayıncılığında dönüşümleri ortaya çıkarmıştır. Mevcut televizyon yayıncılığının yapısı, sayısal teknolojiye entegre olması ile birlikte değişmiştir. Sayısal yayıncılıkla verilerin sıkıştırılması, işleme, saklama ve iletimindeki kapasite artışı görüntü ve sesin daha kaliteli elde edilmesini sağlamıştır (Karaduman, 2017, s. 116). Klasik tek yönlü yayın hizmetinin yerini, etkileşimli, müşteri ihtiyaç ve isteklerine yönelik daha benimsenen ve entegre hizmetler alan (Cucej, 2007, s. 219) dijital yayın sistemleri, karasal dijital TV, dijital radyo, uydu TV, radyo ve dijital kablolu TV gibi hizmetler için giderek daha fazla kullanılmaktadır (Zhang ve ark., 2014, s. 1). Dijital yayın teknolojisi, analog teknoloji ile karşılaştırıldığında avantajları şu şekilde özetlenebilir (Ergül, 2007, ss. 65–66):

- Daha kaliteli ses ve video yayını
- Daha fazla kanal ve daha yüksek kapasite
- Yayın sırasında oluşabilecek veri hatalarını düzeltebilme özelliği
- Veri kopyalama nedeniyle üretim kaybında azalma
- İnternet gibi diğer iletim ortamlarıyla uyumlu ve işbirlikçi
- Ses ve video verilerine kolay erişim, düzenleme ve arşivleme
- Karşılıklı veri aktarımı veya kısaca etkileşim sağlanması

Dijital yayıncılık sistemleri sınıflandırılacak olursa uydu yayıncılığı, Web TV, IPTV (Internet Protocol Television), OTT TV ve HBB TV şeklinde sıralanabilir (Sarı & Türker, 2021, s. 65). Over-the-top platformu olarak da bilinen OTT Platformları, video ve ses akışı içeriği sunan web tabanlı hizmetlerdir. OTT platformları, izlemek istediğiniz içerik türü için ödeme yapmanızı sağlar ve kablo operatörü, uydu bağlantısı veya diğer yayın ortamlarıyla uğraşmanıza gerek kalmaz (Khurana & Mehta, 2021, s. 1). Ülkemizde OTT platformları arasında Puhutv ve BluTV gibi yerel markaların yanı sıra uluslararası dijital platform Netflix, Netflix Türkiye adıyla faaliyet göstermektedir. Aynı zamanda Hulu, DC Universe, Amazon Prime Video, Youtube Premium ve CBS All Access uluslararası dijital platformlarda OTT platformları arasında yer almaktadır (Sarı & Türker, 2021, s. 66). Son zamanlarda insanların geleneksel medya yerine OTT medya hizmetlerini tercih etmeleriyle medya kullanımında birtakım değişiklikler meydana gelmektedir. Devasa bir içerik çeşitliliği sağlamanın yanı sıra, seçim ve sorunsuz erişilebilirlik, OTT'yi çok popüler, sevilen bir eğlence sunumu ve tüketim aracı haline getirmiştir (Khurana & Mehta, 2021, s. 6). Özellikle yeni nesil izleyiciler, giderek daha ilgi çekici ve ilişkilendirilebilir içerik aramakta ve tamamiyle dönüştürücü bir deneyime sahip olmak için fazladan para ödemeye hazırlar (Sunny & Siwach, 2021, s. 13). Dijital ölçüm ve analiz şirketi olan Gemius Audience'in yaptığı araştırmada, Türkiye'de 2022 yılında en çok kullanıcıya sahip dijital platform %68 oranında Netflix'tir (Gemius Turkey, 2022). Türkiye'de oranın yüksek olmasının nedeni hiç kuşkusuz Netflix'in sunduğu avantajlardır. Özellikle izleyicinin davranışını değiştiren dijitalleşme ile giderek daha fazla sayıda izleyici, filmleri ve televizyon dizilerini eş zamansız ve özerk bir şekilde izlemek için mobil cihazları kullandığı (Mikos, 2016, s. 159) düşünüldüğünde, izleyicilerin Netflix'i mobil cihazlardan kullanabilmeleri erişimi kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla Netflix gibi platformlar izleyicinin elinin altında rahatlıkla ulaşabildikleri mecralar haline gelmiştir.

İki Farklı Kuşak: Y ve Z Kuşağı

Günümüzde yeni medya teknolojilerinin kullanıcılara sağladığı imkânlar, değişik yaş gruplarındaki insanların farklılıklarını da ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda yaş grubuna göre teknolojiyi kullanım düzeyleri değişebilecektir. Yeni mecraları kullanan günümüz izleyicisi medya metinlerini anlamlandırma sürecinde içinde yer aldığı yaş grubunun özelliklerinden etkilenebilecektir. Bu bakımdan çalışmada, günümüz aktif izleyicisine yönelik yapılan alımlama analizinde kuşak kavramını da ele almak gerekmektedir.

Kuşak kavramı, belli bir zaman diliminde doğup, büyüüp yaşamını sürdüren, olaylardan etkilenecek ortak özelliklere ve bakış açılarına sahip olduğu varsayılan insan grupları olarak tanımlanabilir. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere kuşak kavramıyla ilgili önemli nokta, söz konusu grubun üyelerinin tarihin belirli bir döneminde hangi olaylardan etkilendiği ve söz konusu olayların onlarda nasıl bir izlenim bıraktığıdır. Uzmanlar tarafından pek çok tarihi olaya ve farklı etkilere atıfta bulunularak tanımlanan kuşak sınıfları birbirinden farklıdır. Bazı uzmanlar kuşakların kronolojik olarak sınıflandırılması konusunda fikir birliğine varamazken, bazıları da kuşakların toplam sayısı konusunda fikir ayrılığına düşmektedir (Baysal Berkup, 2014, s. 219). Bu bağlamda kuşak kavramından bahsedildiğinde ortak paylaşımlara sahip olan kişi toplulukları düşünülmelidir. Her ülkede aynı dönemlerde dünyaya gelen insanlar aynı kuşağın özelliklerini taşımayabilir. Bu nedenle Batı ülkelerinde tanımlanan yıllar ve olay aralıkları Türkiye’den farklıdır. Buna göre Türkiye’de 1925–1945 arası için Sessiz Kuşağı; 1946–1964 arası için Bebek Patlaması Kuşağını (Baby Boomers); 1965–1979 arası için X kuşağını; 1980–1999 arası için Y kuşağını, 2000 ve sonrasını da M (ya da Z) kuşağı olarak ayrılmaktadır (Arslan & Staub, 2015, s. 6).

Araştırma kapsamında örneklem gruplarından biri olan Y kuşağı, X kuşağını takip ettiği için Y kuşağı olarak adlandırılmaktadır (Merritt & Neville, 2002, s. 42). Y kuşağı her zaman internete, CD’lere, DVD’lere, cep telefonlarına ve dijital kameralara aşina olmuştur. Bu nesil, önceki nesillerden daha varlıklı, teknolojik açıdan daha anlayışlı, daha iyi eğitilmiştir. Her zaman yeni beceriler geliştirmek isterler aynı zamanda başarı için çabalarlar. Y kuşağının istikrarlı kariyerler bulması ve ömür boyu sürecek ilişkilere sahip olmaları genellikle daha uzun sürer (Spiro, 2006, s. 17). Y kuşağı iş hayatında öğrenmeye, gelişmeye, kariyerde ilerlemeye ve terfiye yüksek değer verirler. Aynı zamanda ekipler halinde çalışmak, kapsayıcı ve katılımcı bir şekilde yönetilmek, yaptıkları işte çeşitliliğe sahip olmak, esnek çalışmak ve iş arkadaşlarıyla ilişkilerini işe girmenin ve işte kalmanın en önemli nedenleri arasına yerleştirmek isterler. Kendilerine öğrenme ve gelişme fırsatları sunan bir işi arzulurlar (İslam ve ark., 2011, s. 1804).

Sosyal ağlarla büyüyen Z kuşağı ise, dijital merkezlidirler ve teknoloji onların kimliğini oluşturmaktadır. Ayrıca Generation I, Gen Tech, Digital yerliler, Gen WII vb. olarak da adlandırılırlar. Dijital dünyada doğup büyümektedirler ve onları diğer nesillerden ayıran şey, varlıklarının daha çok elektronik ve dijital dünyaya bağlı olmasıdır (Singh & Dangmei, 2016, s. 2). Tabletler, akıllı telefon (cep telefonu, medya oynatıcı, kameralar ve internet özelliklerini tek bir cihazda birleştiren), sosyal medya ve düz panel ekran televizyonlar gibi multimedya alanındaki teknolojik gelişmelerle birlikte, Z kuşağı gençliği, her an bağlantı halinde olan bir dünyada etkileşim ve iletişim kurmaya alışmaktadır (Turner, 2015, s. 104). Z kuşağı, etnik açıdan en çeşitli ve teknolojik olarak gelişmiş kuşaktır. Z kuşağı gayri resmi, bireysel ve düz bir iletişim biçimine sahiptir ve sosyal ağlar hayatlarının hayati bir parçasıdır. Onlar “Kendin Yap” neslidir (Agarwal & Vaghela, 2018, ss. 3–4).

Çetin ve Karalar’a (2016, s. 133) göre Y ve Z kuşaklarının kişisel özellikleri ve iki kuşağın iş hayatına bakış açılarındaki farklılıklar Tablo 1’de gösterilmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada iki farklı kuşağı temsil eden iki kadın arasındaki, çatışmaların, farklılıkların konu edildiği “Kuş Uçuşu” isimli dizi ele alınmaktadır. Çalışmanın amacı bu diziyi izleyen Y ve Z kuşağının, alımlama süreçlerindeki farklılıkları ortaya koymak ve ortaya çıkan farklılıklara, bağlı oldukları kuşak özelliklerinin ve ön yargılarının yanında başka hangi unsurların etkili olup olmadığını tespit etmektir. Bu doğrultuda belirlenen katılımcılarla yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler, Stuart Hall’un kodlama-kodaçımı modeli çerçevesinde alımlama analizi kullanılarak analiz edilmiştir. Alımlama analizi, izleyici ve içerik ilişkisi çerçevesinde nitel, ampirik nitelikte çözümleme geliştirmektedir. Derinlemesine görüşmeler ve gözlemler ile izleyici profilinde ampirik veriler elde edilip verileri de içerik hakkında verilerle karşılaştıran nitel yöntemler kullanılmaktadır. Buradaki amaç ise alımlama sürecini incelemek ve medya içeriğinin etkileri ve kullanımı hakkında bir yargı oluşturmaktır (Jensen & Rosengren, 2005, s. 63). Alımlama analizi, izleyicilerin görüşleri ve onların medya tarafından sunulan içeriklerden farklı arayışları nasıl ettiklerini daha fazla vurgulayan bir analizdir. Kitle iletişim araçlarıyla her gün izleyici deneyimi sosyal konuma, yaşa, kültüre, mesleğe, cinsiyete ve diğerlerine bağlı olarak değişmektedir. Aynı zamanda alımlama analizi izleyicilerin psikolojik ve sosyo-kültürel faktörlere dayalı olarak olayların neden farklı yorumladığını da ortaya çıkarmaktadır (Narottama, 2008 akt. Fauzi ve ark., 2022, s. 144). Bu çalışmada analiz öncesi veri elde etmek için veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme yöntemi kullanılmıştır. Derinlemesine görüşme, araştırılacak olan konuyu tüm yönleriyle ele alan, açık uçlu soruların yöneltildiği bununla birlikte ayrıntılı

Tablo 1.
Y ve Z Kuşağı Arasındaki Farklılıklar

	Y KUŞAĞI	Z KUŞAĞI
İş Etiği	Hevesli	Daha gerçekçi
İş Hakkındaki Görüş	İş, farklılık yaratmak için yapılır.	İş, heves ve enerji ile yapılır.
Kişisel Özellikler	Siyasal bilince sahip, yüksek beklentili, takım kurucu, farklılıklara karşı anlayışlı, kendine güvenen, meydan okumalara açık	Teknoloji meraklısı, erken olgunlaşan, şımartılmış, güçlendirilmiş, risk karşıtı, korunan
İş ile İlgili Özellikler	-Nedenleri bilmek isteme -Herkesin önünde övülmek isteme -Eğlenceli bir işyerinden hoşlanma -Paranın güdüleyici olmadığını düşünme -Anlık sorumluluk isteme -Zaman sınırlı küçük hedefler isteme -İş-yaşam dengesinin önemli olduğunu düşünme -Bir işletme ile uzun ömürlü bir ilişki istememe -Yeteneklerine güvenme	-Yaratıcı ve işbirlikçi olma -Oldukça zor çevresel, sosyal ve ekonomik sorunları çözmek zorunda kalma -Kendi kendini yönlendirebilme -Bilgiyi çok hızlı işleyebilme -Daha zeki olma

cevapların alınabildiği, yüz yüze görüşme yapılarak bilgilerin toplanmasına fırsat veren bir veri toplama tekniğidir. Bu teknik aracılığıyla konuşulan kişinin duygularına, gözlemlerine, bilgi ve tecrübelerine kolaylıkla ulaşılabilir (Tekin, 2006, s. 101). Derinlemesine görüşme tekniğini uygulamak amacıyla örneklem seçiminde iki farklı kuşak ele alınacağından dolayı maksimum çeşitlilik örneklemesi kullanmak araştırma kapsamında uygun görülmüştür. “Bu örneklemdeki amaç göreceli olarak küçük bir örneklem oluşturmak ve bu örneklemde çalışılan probleme taraf olabilecek bireylerin çeşitliliğini maksimum derecede yansıtmaktır” (Yıldırım & Şimşek 2021, s. 117). Örneklem, dünyanın karmaşıklığını örnekleyen bireylerin çoklu bakış açılarının sunulmasına izin verir (Creswell, 2002 akt, Omona, 2013, s. 179). Asıl önemli olan nokta ise “çeşitliliği sağlamak yoluyla evrene genelleme yapmak değil, çeşitlilik arz eden durumlar arasında ne tür ortaklıkların ve benzerliklerin var olduğunu bulmaktır” (Yıldırım & Şimşek 2021, s. 118). Bu kapsamda çalışmada, 1980–1999 yılları arasında doğanlar Y kuşağı olarak kabul edilmiştir. Y kuşağı için örneklem oluşturulurken, en genci 30 yaş, en yaşlısı 42 yaş olacak şekilde belirlenerek yedi kişi ile görüşme yapılmıştır. 2000 yılı ve sonrası doğanlar ise Z kuşağı şeklinde tanımlanarak en genci 18 yaş, en yaşlısı 22 yaş olmak üzere toplamda yedi kişi ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşme soruları hazırlanırken Kuş Uçuşu isimli dizinin birinci sezon, tüm bölümleri dikkate alınmıştır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı medya iletileri karşısında Y ve Z kuşağının, alımlama süreçlerindeki farklılıkları ortaya koymak ve ortaya çıkan farklılıklara, bağlı oldukları kuşak özelliklerinin etkili olup olmadığını tespit etmektir.

Araştırma Soruları

- İzleyicilerin içinde yer aldıkları kuşağın özellikleri medya iletilerini alımlama süreçlerine etki eder mi?
- Y ve Z kuşaklarında yer alan bireylerin birbirlerine karşı duydukları ön yargılar alımlama süreçlerini etkiler mi?
- Yeni medya ile ortaya çıkan dijital platformların izleyicilerin alımlama süreçlerine etkisi ne düzeydedir?
- Y ve Z kuşaklarındaki izleyiciler, yabancı diziler karşısında Türk dizilerini başarılı buluyorlar mı?

Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Araştırma kapsamında dijital platform seçimi yapılırken Türkiye’de en çok tercih edilen platform araştırılmıştır. İstatistiksel verilere göre en çok tercih edilen platformun Netflix olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırmada Y ve Z kuşağı kıyaslanacağından dolayı bahsi geçen kuşakları anlatan Türk yapımı diziler araştırılmıştır. Bunun nedeni ise katılımcıların Türk yapımı dizilere olan bakış açısını, yabancı dizilerle karşılaştırılmasının istenmesidir. Netflix’te iki farklı kuşağı ve kuşak çatışmalarını ele alan Türk dizisi Kuş Uçuşu isimli dizidir. Aynı zamanda bu dizi Türkiye’de en çok izlenen diziler arasında yer aldığından dolayı seçilmiştir. Dizi bir sezon, sekiz bölümden oluşmaktadır. Görüşme soruları hazırlanırken tüm bölümler dikkate alınmıştır.

Katılımcı seçiminde ise Türkiye’deki kuşak ayrımı dikkate alınarak Y ve Z kuşağı yaş aralıkları belirlenmiştir. Z kuşağı üniversite öğrencilerinden seçilirken, Y kuşağı farklı meslek gruplarında çalışan kişilerden oluşmaktadır. Katılımcı seçimi, Kuş Uçuşu dizisini izleyen kişiler ile sınırlandırılmıştır.

Kuş Uçuşu Dizisi

Kuş uçuşu dizisi Netflix’te 3 Haziran 2022 tarihinde yayınlanmıştır. Bir sezonda toplam sekiz bölüm bulunmaktadır. Birce

Akalay, Miray Daner, İbrahim Çelikkol, İrem Sak, Burak Yamantürk dizide öne çıkan oyuncularındır. Platformun “Deneyimli, idealist bir haberci. “Biri olmaya” can atan hırslı bir genç. İki farklı kadın, iki farklı kuşak. Onların mücadelesinde hangisinin yöntemi baskın gelecek?” (Netflix, 2022) şeklinde tanımlandığı dizide iki farklı kuşağın çatışması ele alınmaktadır. Bir televizyon kanalında haber programı yapan Lale Kıran (Birce Akalay) bulunduğu mevkiye çalışarak ve emek vererek gelen evli, iki çocuk annesi bir kadındır. İşine bağlı bir haberci olan Lale Kıran, özel hayatına çok fazla vakit ayıramamaktadır. Aynı kanalda stajyer olarak başlayan Aslı Tuna (Miray Daner) ise çocukluğundan beri izlediği Lale Kıran’ın yerine geçme isteği ile hareket edip çevresindeki tüm rakiplerini, kendi yöntemleriyle eleyen hırslı bir genç kadındır. Hedeflediği mevkiye gelme çabasında çevresindeki kişilerle mücadele ederken sosyal medyanın gücünden de faydalanmıştır. Sonunda Lale Kıran’ın yerine geçebilmiştir fakat kısa yoldan geçtiği için deneyimsizdir ve yeni gelen stajyerlerin bakışları altında yerinden olabileceğinden dolayı tedirgindir.

Örneklem Grubu Özellikleri

Maksimum çeşitlilik örneklem türünün kullanıldığı bu çalışmada katılımcıların yaş, cinsiyet, meslek dağılımları Tablo 2’de gösterilmiştir. Öncelikle katılımcılar doğum yıllarına göre Z ve Y kuşağı şeklinde ayrılmıştır. Katılımcıların isimleri verilmeden Z1, Z2..., Y1, Y2 şeklinde gösterilmektedir. Z kuşağı katılımcıları üniversite öğrencilerinden oluşmaktayken, Y kuşağı katılımcıları akademisyen, öğretmen, eczacı ve memur mesleklerine sahip olan kişilerden oluşmaktadır.

Tablo 2.

Örneklem Grubu Özellikleri

Z KUŞAĞI				Y KUŞAĞI			
	Cinsiyet	Yaş	Meslek		Cinsiyet	Yaş	Meslek
Z1	Erkek	18	Öğrenci	Y1	Erkek	30	Akademisyen
Z2	Kadın	19	Öğrenci	Y2	Kadın	31	Akademisyen
Z3	Kadın	21	Öğrenci	Y3	Erkek	35	Öğretmen
Z4	Kadın	21	Öğrenci	Y4	Erkek	36	Akademisyen
Z5	Erkek	21	Öğrenci	Y5	Kadın	37	Akademisyen
Z6	Kadın	22	Öğrenci	Y6	Kadın	38	Eczacı
Z7	Erkek	22	Öğrenci	Y7	Erkek	42	Memur

İzleyici Yorumları

Çalışmada katılımcıların görüşleri Z kuşağı için Z1, Z2, Z3..., Y kuşağı için Y1, Y2, Y3. Şeklinde ifade edilerek gösterilmiştir.

Katılımcıların Medya İzleme Tercihi

Öncelikle katılımcıların dizi ya da film izlemek için geleneksel medyayı mı? Dijital medyayı mı? Tercih ettikleri sorusu sorulmuştur. Buna göre Y kuşağı katılımcılarından ikisi geleneksel medyayı tercih ederken, Z kuşağı katılımcılarının ise yalnızca 1’i geleneksel medyayı kullanmaktadır. Katılımcıların dijital platform kullanım tercihleri ise şu şekildedir:

Tablo 3’te görüldüğü üzere Y kuşağı arasında yer alan katılımcıların hepsi Netflix’i kullanmaktadır. Netflix’ten ayrı, farklı bir platform kullanan sadece bir kişi bulunmaktadır. Z kuşağına bakıldığında ise Y kuşağından farklı olarak, katılımcıların birden fazla dijital platformdan içerik izlediği anlaşılmaktadır.

Katılımcıların dijital platformlardan içerik izleme nedenlerine bakıldığında, Y kuşağı katılımcıları, kolay ulaşılabilir olması,

Tablo 3.
Katılımcıların Dijital Platform Kullanma Tercihleri

PLATFORMLAR	Netflix	Blu Tv	Exxen	Disney	Amazon Prime	Beinconnect
Y	7	–	–	–	–	1
Z	7	3	2	3	2	0

reklamsız olması, daha sonra izleme imkânı olması, seçebilme özgürlüğü sunması gibi nedenlerden dolayı dijital platformları tercih ettiklerini ifade etmişlerdir. Z kuşağı katılımcıları ise içeriklerde sansürün az olması, süre sınırı olmaması, geleneksel medya içeriklerinden farklı olması, seçebilme özgürlüğünün varlığı, reklamsız olması, istedikleri zaman kullanabilmeleri, kolay ulaşılabilir olması, birden fazla bölüm izleyebilmeleri, daha etkileyici içerikler sunması gibi nedenlerden dolayı dijital platformları tercih etmektedirler.

Y2: *Reklam olmuyor, hızlandırabiliyorum. Altyazı kolay oluyor. Bırakıp daha sonra devam edebiliyorum. Netflix aracılığıyla indirip internetsiz izleyebiliyorum. Bu benim için çok büyük artı.*

Z1: *Dijital platformlarda sansür daha az ve yansıtılmak istenen daha şeffaf olduğu için televizyondan ziyade dijital platformlardan izliyorum. Hem süre daha sınırlı, vaktimizi almadan zamandan tasarruf etmiş oluyoruz, hem de reklam izlemek zorunda kalmıyoruz.*

Katılımcıların Netflix Kullanımı

Araştırmada öncelikle Z ve Y kuşaklarına Netflix'i kullanmaya ne zaman başladıkları sorulmuştur. Buna göre Z kuşağının dördü 2019'dan beri, ikisi pandeminin' başlangıcından itibaren (2020'den beri), biri ise 6 aydan beri Netflix'i kullanmaktadır. Y kuşağı katılımcılarının ise beşi pandeminin başlangıcından itibaren (2020'den beri), biri 2021'den beri, biri ise 4 aydan beri Netflix'i kullanmaktadır. Görüldüğü üzere Y kuşağı, Z kuşağına göre Netflix kullanmaya daha geç başlarken, Netflix'e yönelmelerinde pandeminin etkisi olduğu anlaşılmaktadır. 2020 yılının Mart ayında ilan edilen pandemi döneminde Türkiye'de birtakım önlemler alınmıştır. Alınan önlemler arasında özellikle sokağa çıkma yasağı, insanların evlere kapanmalarına, dışarı çıkıp sosyalleşememelerine neden olmuştur. Evde geçirdikleri süre boyunca insanlar, can sıkıntılarını gidermek amacıyla yeni medya teknolojilerinin sağladığı imkânlarla yönelmiştir. Bu doğrultuda araştırmada katılımcıların, evde oldukları zaman diliminde dizi ve film izlemeye daha fazla eğilim gösterdikleri ve bu nedenle Netflix'e üye oldukları gözlemlenmiştir. Sonuç olarak geleneksel medyanın kullanım düzeyinin pandemi döneminin etkisiyle azaldığı söylenebilir.

Araştırma kapsamında, katılımcıların Netflix'te yayınlanan içeriklerden nasıl haberdar oldukları sorulmuştur. Buna göre Z kuşağı katılımcılarının altısı içeriklerle daha çok sosyal medyada karşılaştıklarını ve çok popülerse izlediklerini ifade ederken, biri ise Netflix'i açtığında karşısına çıkan listeden baktığını söylemiştir. Y kuşağı katılımcılarının üçü sosyal medyada beğenilmişse izlediklerini, dördü ise Netflix'i açtıklarında yeni çıkan içeriklere ve en çok izlenen içerik listelerine baktıklarını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra kullanıcılara Netflix Türkiye hesabını sosyal medya platformlarında

takip edip etmedikleri sorulmuştur. Z kuşağı katılımcılarının altısı sosyal medya hesaplarından takip ederken, sadece biri etmemektedir. Y kuşağı katılımcılarının ise altısı sosyal medya hesaplarından Netflix Türkiye hesabını takip etmezken, sadece biri takip etmektedir. Elde edilen bulgular çerçevesinde Z kuşağının sosyal medyayı daha etkin şekilde kullandığı ve izleme tercihlerinde sosyal medyada popüler olan içeriklerin ve o içerikler hakkında yapılan yorumların etkili olduğu görülmektedir.

Kuş Uçuşu Dizi Yorumları

Katılımcıların, dizinin hikâyesini nasıl değerlendirdiklerini öğrenmek için kendilerine çeşitli sorular yöneltilmiştir. Buna göre Z kuşağı kategorisinde yer alan katılımcıların üçü müzakereci okuma yaparak, dizinin hikâyesini çok beğendiklerini ama konunun abartılarak, gerçeklikten uzaklaştırıldığını ifade etmiştir. Katılımcıların ikisi, hâkim okuma yaparak diziyi çok beğendiklerini, ikisi ise karşıt okuma yaparak, diziyi beğenmediklerini, konunun saçma olduğunu dile getirmiştir.

Z1: *Konunun realiteden bir tık uzak olduğunu düşünüyorum. Genel olarak ana karakter ve onun tahtını almaya çalışan başka bir karakter işlenmiş. Sektörde olan ve olması gereken bir şeydi. Dizi sürükleyiciydi, güzeldi, izlerken keyif aldım.*

Z6: *Konu abartılarak işlenmiş ama özü doğru, insanlar bu sektörde bu şekilde ilerliyorlar, birbirlerini eliyorlar, gerçekten bu sektörde hakkıyla ilerleyen çok az kişinin olduğunu düşünüyorum.*

Z7: *Senaryo yazarını beğenmedim. Diziyi tarafsız izliyorum ama senaryoların yazılışında o kadar tecrübe olmadığını düşünüyorum ve senaryolar arasında kopukluk vardı. Bizim toplumumuzla eş değer görmediğim unsurlar vardı.*

Y kuşağı kategorisinde yer alan katılımcıların beşi hâkim okuma yaparak diziyi beğendiklerini, dizinin gerçek hayatla uyduğuna, yeni neslin düşünce yapısının doğru şekilde aktarıldığını ifade etmiştir. İki katılımcı ise müzakereci okuma yaparak, diziyi beğendiklerini ama profesyonelliğin düşük olduğunu dile getirmiştir.

Y1: *Türkiye'de yıllarca Uğur Dündar'dan Mehmet Ali Birand' dan bu dizinin konusuna benzer bir çok anekdot dinledik, abartılı da olsa yaşanan ihtiras durumunu yükselme isteğini dizinin gerçek hayatla kısmen uyduğuna düşünüyorum. O yüzden gerçekçilikten dolayı beğendim.*

Y2: *Dizinin hikâyesini çok beğendim. Kuşak farkını ve yeni neslin bakış açısını çok güzel gösterdi. Yeni neslin düşünce yapısı bana çok farklı geldi. Dünyanın değiştiğini kişilerin farklı baktığını gördüm.*

Dizinin hikâyesini Z ve Y kuşaklarının farklı şekillerde alımladıkları görülmektedir. Dizide yeni kuşağı temsil eden stajyerin (Aslı Tuna) hedeflediği mevkiye gelmesi için gerçekleştirdiği mücadele, Z kuşağı tarafından abartılı ve gerçeklikten biraz uzak olduğu şeklinde değerlendirilmiştir. Y kuşağı katılımcılarında ise bu değerlendirmenin tam tersi olduğu görülmüştür. Y kuşağı, stajyerin sergilediği tavrın gerçekçi olduğunu ve kuşak farkının

¹ Yeni tip koronavirüsün neden olduğu COVID-19 enfeksiyonu Çin'in Wuhan kentinde 2019'un sonlarında ortaya çıkmıştır. COVID-19 enfeksiyonu, tüm dünyada etkili olmuştur. Bu doğrultuda Dünya Sağlık Örgütü 11 Mart 2020'de pandemi ilan etmiştir (İnce ve ark., 2020, s. 82). "Pandemi" Yunancadır, kelime kökeni, pan'ın "tüm" ve demos'un "insanlar" anlamına gelmektedir. Bu nedenle, pandemi kelimesi ilk zamanlar tüm insanlar anlamında kullanılmıştır. Günümüzde ise küresel olarak yayılan ve önemli ölçüde ölüme neden olan bulaşıcı bir hastalığı ifade etmektedir (Yamamoto, 2013, s. 51).

dizide güzel işlendiğini ifade ederek, Z kuşağından farklı bir tutum sergilemiştir. Aynı zamanda Z kuşağı katılımcılarında Hall'un üç okuma çeşidi de gözlemlenirken, Y kuşağı katılımcılarında iki okuma biçimi fark edilmiştir. Buna göre katılımcıların daha çok hâkim okuma yaptıkları ve karşıt okuma yapan katılımcının olmadığı anlaşılmıştır.

Netflix'te ilk Türk dizisi olan Hakan Muhafız dizisi 2018'de yayınlanmıştır. 2018'den günümüze kadar ise onlarca Türk dizisi yayın hayatına başlamıştır. Türk yapımlarından biri olan Kuş Uçuşu dizisinin katılımcılar tarafından diğer Türk dizileri ile karşılaştırmaları istenmiştir. Buna göre Z kuşağından beşi hâkim okuma yaparak dizinin diğer Türk dizilerinden farklı ve daha güzel olduğunu, alışılmış kalıplardan çıkıldığını, Türk aile yapısının daha modern olarak gösterildiğini ifade ederken, ikisi karşıt okuma yaparak diğer Türk dizileriyle aynı olduğunu ve Batı'ya özenildiğini dile getirmiştir.

Z1: Netflix'te yayınlanan diğer Türk dizilerinde muhafazakâr davranılıyordu, Türk aile yapısı Doğu kültürüne uygun olarak gösteriliyordu ama Kuş Uçuşu dizisi Türk kültürünün ve Türk medyasının ne kadar modern olduğunu gösterdi. Diğer Türk dizilerine kıyasla bu dizi daha yenilikçi, daha yeni bir motivasyonla çekildiği belli, bu nedenle hoşuma gitti.

Z2: Dizi kaliteli, diğerlerine kıyasla daha farklı içerikte bir dizi. Genellikle Netflix'te yayınlanan içerikler birbirine benzer oluyor ama bu biraz daha farklı geldi bana.

Z5: Diğer Türk dizileriyle neredeyse aynı beğenmedim.

Z7: Maalesef biz Türk dizilerini Batı'ya özenerek yapıyoruz. Bence böyle olmamalı dijital medya olsa da bizim yaşamımızdan gerçeklerle ilerlemesi gerekiyor. Türk dizilerin sıkıntısı, Batı tarafındaki zihniyet düşüncesi bizim ailelerimize empoze ediliyor, bu durumda yanlış. Ben de bir gencim, sevginin bu kadar çok açıklıkta ya da farklı düşünce yapılarıyla birleştiğine inanmıyorum.

Y kuşağı katılımcılarının ise üçü hâkim okuma yaparak, dizinin konusunun diğer Türk dizilerinden farklı, sürükleyici olduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda üç katılımcı müzakereci okuma yaparak dizinin güzel olduğunu ama Türk toplumunun yozlaşmış şekilde yansıtıldığını, kadın ve erkek rollerinin net çizildiğini ve diğer diziler ile aynı olduğunu ifade etmiştir. Geriye kalan bir katılımcı ise Kuş Uçuşu dizisinden başka Türk dizisi izlemediğini söyleyerek soruya cevap vermemiştir.

Y4: İki dizi izledim ikisini de beğendim. Televizyon dizileri ile kıyasladığımda reklam olmamasından dolayı daha sürükleyiciydi.

Y3: Normal dizilerle kıyasladığımda daha özgür, Türk toplumunu defenere yansıttığını söyleyebilirim ama fazla Türk dizisi izlemediğim için bir şey diyemeyeceğim, güzeldi.

Uluslararası bir platform olan Netflix'in bünyesinde barındırdığı yabancı diziler ile Kuş Uçuşu dizisini katılımcılardan karşılaştırmaları istenmiştir. Aynı zamanda katılımcılara yabancı bir izleyicinin bu diziyi beğenip beğenmeyeceği ihtimali sorulmuştur. Buna göre Z kuşağından üçü hâkim okuma yaparak yabancı dizilerde işlenen konuya benzediğini, Türk dizilerini daha çok beğendiklerini ve bu dizinin yabancı izleyiciler tarafından beğenileceğini ifade etmiştir. Üç katılımcı ise karşıt okuma yaparak yabancı dizilerin Türk dizilerinden daha iyi olduğunu ve yabancı izleyiciler tarafından beğenilmeyeceğini dile getirmiştir. Geriye kalan bir kişi ise müzakereci

okuma yaparak, kurgusunun, çekimlerinin güzel olduğunu ama yabancı diziler karşısında çok başarılı olmadığını yine de yabancı izleyicilerin beğenebileceğini dile getirmiştir.

Z1: Gerek çekimleri, gerek cast seçimi, gerek işlenen konunun sürekliliği olsun bu dizi yabancı bir yapım olsaydı ben bunu izlerdim, konusu ilgimi çektiği için izledim. Bence yabancılar beğenirler. Global bir sorun ele alınmıştı. Torpil birini tahtından etme tüm sektörlerde var, tüm dünyada bence beğenilmiştir.

Z2: Kurgusu v.b emek sarf edilmiş ama yabancı diziler karşısında çok başarılı değildi.

Z3: Bence başarılı, ben Türk dizilerini daha çok beğeniyorum.

Z4: Yabancı diziler daha iyi, yönetmenleri kurguları daha başarılı.

Y kuşağı katılımcılarının üçü hâkim okuma yaparak dizinin, yabancı dizilerle eş değer ya da yabancı dizilerden daha iyi olduğunu ifade etmiştir. İki katılımcı karşıt okuma yaparak yabancı diziler karşısında başarılı olmadığını, son olarak iki katılımcı ise yabancı dizi izlemedikleri için yorum yapamayacaklarını belirtmiştir. Yabancı izleyicilerin bu diziyi beğenip beğenmeyecekleri sorusuna karşılık yedi katılımcı da beğenebileceklerini ifade etmiştir.

Y2: Türkiye için çok iyi bir diziydi. Oyuncular çok iyiydi, Türk dizilerinde oyunculuk olmadığı için bu dizide oyunculuk gerçekten çok iyiydi. Absürtlük bana göre yoktu. Yabancı dizilerden çok daha iyi bir dizi olduğunu söyleyebilirim.

Y3: Düşük senaryo, oyunculuk ve gerçekçilik açısından da düşüktü. Yabancı izleyiciler bu diziyi izleyebilirler, belki farklı bir kültürün yaşantısı başka kültürdeki insana hoş gelebileceğinden dolayı beğenebilirler.

Kuş Uçuşu Dizisi Karakterleriyle İlgili Katılımcı Görüşleri

Katılımcıların dizi karakterleri ile ilgili görüşlerini öğrenmek amacıyla öncelikle akıllarında kalan karakter isimlerinin olup olmadığı sorulmuştur. Z kuşağı ve Y kuşağı katılımcılarının hiçbirisi isimleri hatırlamadıklarını ifade etmişlerdir. Ardından katılımcılardan dizideki iki ana karakter hakkında görüş bildirmeleri istenmiştir. İlk olarak Lale Kıran karakteri sorulmuştur. Katılımcıların verdiği yanıtlar çerçevesinde Z kuşağı katılımcılarından dört katılımcı hâkim okuma yaparak karakterin çok güçlü, araştıran, sorgulayan birisi olduğunu ifade etmiştir. İki katılımcı karşıt okuma yaparak karakterin kendini beğenmiş bir tavır olduğunu belirtirken, bir katılımcı ise müzakereci okuma yaparak karakterin güçlü olduğunu ama özel hayatıyla denge kurması gerektiğini ifade etmiştir.

Z1: Günlük hayatta çok gördüğümüz egosu tatmin edilen bulunduğu ortamda saygı duyulan dominant, her isteği elde edilen bir karakter. Böyle insanların etrafımızda olduğunu biliyorum, böyle bir insan bana yok dedirtmedi. Bu benim hayatımda da bir kişiye benziyor şeklinde düşünmeme sebep oldu.

Z2: Lale çok başarılı evlilik ve hayatında işini hayatının merkezine koymuş ona göre hayat yaşıyordu ama işinde batınca hayatı darmadağın oldu, her şeyi yerine koysaydı bu kadar etkilenmezdi.

Z3: Düzgün karakterli, akıllıyla hareket eden doğru insan. Kendi çabasıyla bulunduğu mevkiye gelen bir kadın.

Z4: Müge Anlı gibi araştıran, çok okuyan biri, güçlülere karşı duruyor.

Z5: Çok egoist, benmerkezci bir karakter.

Y kuşağının Lale Kıran karakteri hakkında yaptıkları yorumlar incelendiğinde altı katılımcının hâkim okuma yaparak karakterin güçlü, başarılı, mücadeleci olduğunu ifade ettikleri görülmüştür. Geriye kalan bir kişi ise müzakereci okuma yaparak karakterin güçlü, başarılı olduğunu ama egosuyla da hareket ettiğini dile getirmiştir.

Y1: Medya endüstrisi içinde kendi emeği ile bir yere gelmiş, geldiği yerde saygın bir gazeteci ama başarının getirdiği hafif bir ego da var. Kendi iç dünyasında çalkantılar yaşayan bir karakter olarak geldi bana. Duygu dünyası değişik, ne istediğini bilmiyor. Duygu anlamında istediklerini tam gerçekleştirememiş karakter.

Y2: Güçlü, başarılı ve istediğini en iyi şekilde elde etmeye çalışan, özel hayatıyla iş hayatını çok güzel bir şekilde ayırabilen birisi. Doğruyu araştırarak bulması gerektiğinin farkında olan, durması gereken yeri bilen insandı.

Y6: Kendi azmiyle bir yerlere gelen, bir taraftan ailesini de önemseyen çok idealist bir kadın. Kendimi de onunla özdeşleştirdim. Bende de iş yaptığımda en iyi noktada olayım duygusu var, onda da bu var. Ama insanlar ne kadar kötülük yapsa da o kendi başarısıyla farkına varıyor. Bu bağlamda beğendim.

Dizide Aslı Tuna karakteri, kendisine hayran olduğu ama sonradan hayranlığın yerini, kıskançlık ve hırsın aldığı Lale Kıran'ın yerine geçmeye çalışan bir karakter şeklinde gösterilmiştir. Aslı Tuna bu amacını gerçekleştirmek için sosyal medyayı aktif bir şekilde kullanan, günümüz yeni kuşağını temsil etmektedir. Stajyer olarak başladığı kanalda kendisine rakip diğer stajyerleri ahlaki ve etik olmayan yollarla ayağını kaydırmıştır, en sonunda Lale Kıran'ın da makamını ele geçirmiştir. Fakat sonunda deneyimsiz, emek vermeden, çalışmadan Lale Kıran'ın yerine geçtiği için kaygılıdır. Bu bağlamda Aslı Tuna karakterinin Z kuşağı ve Y kuşağı tarafından nasıl değerlendirileceği merak edilerek katılımcılara iki soru sorulmuştur. İlk soru Aslı Tuna karakteri hakkında ne söyleyebilirsiniz? İkinci soru Aslı Tuna'nın hedeflediği mevkiye gelebilmesi için sergilediği tavrı haklı buluyor musunuz?

İlk olarak Aslı Tuna karakteri hakkında Z kuşağının yorumlarına bakıldığında zaman, altı katılımcının hâkim okuma yaparak bu karakteri insanların hayatlarını olumsuz anlamda etkileyen, emek vermeden ilerlemek isteyen bir karakter şeklinde tanımladıkları görülmüştür. Biri ise karşıt okuma yaparak karakterin hırsının ve başarısının güzel olduğunu ifade etmiştir.

Z2: Vasattı, gerçekte başarılı olan insan kendinden eminse hırslarına yenik düşmez.

Z3: Emek sarfetmeden herkese kötülük eden biri.

Z4: Hırslı, her şey için çabalyor, başarısı güzel.

Z5: Fazla azimli ama her şey kararında olmalı. Aşırı azimle sunucunun ayağını kaydırması kötüydü.

Yorumlar incelendiği zaman Aslı Tuna karakteri genel itibariyle katılımcılar tarafından dizide yansıtıldığı şekliyle okunmuştur.

İkinci olarak sorulan Aslı Tuna'nın hedeflediği mevkiye gelebilmesi için sergilediği tavrı haklı buluyor musunuz? Sorusuna alınan cevaplar incelendiğinde Z kuşağı katılımcılarından beş katılımcı karakteri haklı bulduklarını, iki katılımcı ise haklı bulmadıklarını ifade etmişlerdir.

Z1: Etik olmadığını düşünüyorum ama bu sektörde bir yere gelmek istiyorsan böyle şeylerin de yapılması gerekiyor. Aslı

Tuna karakterini izlerken haksız olduğunu düşündüğüm şeyler oldu. Flash belleği çalması gereken sahneden ben çok rahatsız oldum ama kendi perspektifimden bakınca haklı olduğunu düşünüyorum.

Z2: Hayır haklı bulmuyorum çünkü kendimiz için bir şey yaparken diğer insanların özgürlüğünü kısıtlamamız gerekiyor. Öldürmeye kadar gitti.

Z3: Evet haklı buluyorum. Ne kadar çalışsan bazen olmuyor, ben yapamam ama haklı buluyorum.

Z4: Evet haklı buluyorum, artık herkes aynısını yapıyor. Bir yerlere gelebilmek için birilerini yarı yolda bırakmak gerekiyor.

Z5: Hayır haklı bulmuyorum. Birçok insanın hayatını mahvetti. Günümüzde var maalesef bu olaylar.

Z6: Bu kadarında haklı değil ama çok fazla insanın hayatına müdahale edebiliyor, hayatını alt üst edecek şeyler yapıyor. Ben haklı bulmuyorum.

Z7: Ben haklı buluyorum ve destekliyorum, yapılması gerekiyor.

Yorumlardan anlaşıldığı üzere Z kuşağı katılımcılarının beşi Aslı Tuna karakterinin hedeflediği mevkiye gelebilmesi için yaptığı her şeyi haklı bulmaktadır.

Y kuşağı katılımcılarının, Aslı Tuna karakteri hakkındaki yorumları incelendiğinde ise yedi katılımcının hâkim okuma yaparak karakteri, dizide aktarıldığı şekliyle değerlendirdiği görülmüştür.

Y1: Genç oluşunun getirdiği ihtiras durumu var, başarıyı her şeyden önce görüyor. Parayı daha önceleyen bir karakter. Başarısı için herkesi ezip geçecek, ahlaki değerlerinden yoksun aklınıza gelecek her şeyi yapacak, insan öldürecek, insanın hayatını kökten değiştirecek derecede acımasız kararlar alan bir karakter. Sabırsız, emekle değil de kısa yoldan yükselmeyi seçmiş bir insan. Çağının kuşak insanını yansıtan şeyler var. Sabırsız olması, ahlaki değerlerinin olmaması, başarı için birçok şeyi göze alması günümüz genç insanların ortak özellikleri.

Y2: Yeni nesil böyle mi? Diye ürkmedim değil. Çok güzel rol oynadı ve beni korkuttu. Yeni neslin böyle olduğunu bilmek fazlasıyla ürkütücü. Sosyal medyayı bu şekilde yönlendirebilmesi, hızlı hareket edebilmesi, mantığıyla hareket etmeyip sadece duygusal hareket etmesi, gelecek neslin daha fazla hata yapmasına neden olabileceğini düşünüyorum.

Aslı Tuna'nın hedeflediği mevkiye gelebilmesi için sergilediği tavrı haklı buluyor musunuz? Sorusuna Y kuşağı katılımcılarının 7'si hayır demştir.

Y2: Hayır. Heryol mübah diye bakiyor ama sınırın olması gerekiyor. Sınır yoktu ona göre, insanları çok fazla yönlendirme hedefindeydi. Koltuğundan anında insanları aşağı indirme eğilimindeydi. Etrafındaki hiç kimse içten değildi, herkesi çıkar odaklı görüyordu.

Y3: Hayır tamamen haksız. Başarı o şekilde kazanılmaz, başarı emek ister, çalışma ister. Yeni nesilde olduğu gibi o kızda da yok. Kendini bir harfle kategorize edebilen kişiler.

Y4: Kesinlikle hayır, başarılı olamaz, yerinde de kalamaz. Nasıl geldiyse öyle gider.

Y kuşağının yorumları incelendiğinde Aslı Tuna karakteri hakkında değerlendirme yaparlarken genç kuşağa kötümser bir bakış

açısıyla yaklaştıkları görülmektedir. Bu bakış açısının oluşumunda ise dizinin etkisinin olduğu kaçınılmazdır.

Katılımcıların Kuş Uçuşu Dizisinde Etkilendikleri Sahnelerle İlgili Görüşleri

Katılımcılara, dizide en çok etkilendikleri sahnenin ne olduğu sorusu yöneltilmiştir. Buna göre Z kuşağı katılımcıların ikisi Lale Kıran'ın yayın esnasında konuk aldığı kişinin bir anda silahını çıkararak kendisine doğrulttuğu halde yayını kesmediği sahneden çok etkilendiklerini ifade etmiştir. İki katılımcı, dizinin son sahnelerinden biri olan Lale Kıran'ın, yanlış haber yapması için arkadaşları tarafından kandırıldığı ama onun haberin doğrusunu araştırıp haberi o şekilde sunduğu ve son yayını yaptığını dile getirdiği sahneden etkilenmiştir. Bir katılımcı Lale Kıran ile Aslı Tuna arasında geçen kavga sahnesinden etkilenmiştir. 2 katılımcı ise dizide etkilendikleri sahnenin olmadığını ifade etmiştir.

Z1 (Erkek): Kavga ettikleri sahne çok etkileyiciydi. Olay bana geçti, fiziksel bir şiddet geçmişti artık.

Z2 (Kadın): Lale Kıran'ın stüdyoda silahlı adam olmasına rağmen yayını kesmemesi etkiledi.

Z3 (Kadın): Son sahnede spikerin yanlış haberi okumayıp konuşma yapması beni etkiledi.

Z4 (Kadın): Silahlı adamın yayında olduğu zaman İbrahim Çelikkol gelip Lale Kıran'ı kurtarmıştı ve sakinleştirmişti o sahneden etkilendim.

Z6 (Kadın): Etkilendiğim sahne, son sahnelerden birinde spikeri kötü göstermeye çalıştılar ama o kendini savunmuştu.

Y kuşağı katılımcıları da dizide en çok etkilendikleri sahne hakkında birtakım görüşler iletilmişlerdir. Buna göre 4 katılımcı Lale Kıran ile Aslı Tuna arasında gerçekleşen kavga sahnesinden etkilenirken, 3 katılımcı dizinin son sahnesinden etkilenmiştir.

Y1 (Erkek): Lale Kıran ile Aslı Tuna'nın kavga ettiği sahne, insanı yaralayabilecek kadar hırslı ve ihtirasın gösterildiği bir nokta. Bence etkileyiciydi.

Y2 (Kadın): Son sahnede Lale'nin görevini bırakıp dönmesi etkileyiciydi. Aslında Lale bırakmadı işini kazanan oydu. Lale koltuk sevdalısı olmadığın gösterdi.

Y3 (Erkek): Kavga sahnesi etkileyiciydi. Lale'nin dövmesini bekledim o kadar kötülüğe karşılık onun fiziksel olarak karşılık vermesini bekledim, o kıza hiçbir şey yapmadı, haksızlık yaptı ama o karşılık vermedi.

Y4 (Erkek): Kavga sahnesinden çok etkilendim. Lale Kıran'a kötülük yapıyordu.

Y5 (Kadın): Birce Akalay'ın kandırıldığı ama olaya uyandığı ve yaptığı haber anonsuydu, ondan çok etkilendim.

Y6 (Kadın): Lale Kıran'ın kandırıldığı yanlış haber yapmasının istendiği ama onun çıkıp doğrusunu söylediği sahneden çok etkilendim hatta gözyaşlarımı tutamadım.

Y7 (Erkek): Kavga sahnesi çok etkileyiciydi.

Katılımcılar tarafından yapılan değerlendirmeler incelendiğinde erkek katılımcıların en çok etkilendikleri sahne şiddet sahnesi olmuştur. Sahnede, Aslı Tuna, Lale Kıran'a sinirlenerek evine gelmiş ve ona vurmaya başlamıştır. Lale Kıran kendini savunmaya çalışsa da karşılık vermemiş ve bu olayın üstünü kapatmıştır. Kadın katılımcılar ise genel olarak dizinin son sahnelerinden biri olan Lale Kıran'ın son kez yayın yaptığı ve kendisine yapılan yanlış ifade ettiği sahneden etkilendiklerini dile getirmişlerdir.

Katılımcıların Kuş Uçuşu Dizisindeki Y ve Z Kuşağı Çatışmalarını Değerlendirmeleri

Araştırma kapsamında dizide, iki kuşak arasındaki çatışmanın katılımcılar tarafından nasıl değerlendirildiğini öğrenmek amacıyla katılımcılara sorular sorulmuştur. Z kuşağı katılımcıların dördü hâkim okuma yaparak kuşak çatışmasının dizide gösterildiği şekliyle değerlendirdikleri görülmüştür. İki katılımcı müzakereci okuma yaparak Lale Kıran'ın da yeni kuşağın özelliklerine kendini uydurması gerektiğini ifade etmiştir. Bir katılımcı ise iki kuşak arasındaki çatışmanın dizide tam anlamıyla gösterilmediğini dile getirmiştir.

Z1: Sahte hesap açıp şirket hakkında bilgi sızdırması hayatın her alanında sosyal medya sizin düşündüğünüzden çok daha etkili olabilir deniliyor, iç karışıklığa kadar götürebilir. Bunun mesajı çok etkili şekilde verilmiştir.

Z2: Kız sosyal medyanın gücünü biliyor ona göre davranıyor ama Lale, beni kimse indiremez deyip sosyal medyanın gücünden haberdar değil. Lale, popüler kültürü küçümseydi ve yenik düştü. Popüler kültür giydiklerimizden yediklerimize kadar etkili küçümsememeli.

Z3: Bir anda spiker geleneksel yöntemlere başvururken stajyer sahte hesaplarından iftira ederek yalan söylüyor ve insanları da ona inanıyor.

Dizide yer alan iki kuşak arasındaki çatışma Y kuşağı katılımcıların beşi tarafından hâkim okuma yapılarak beğenilmiştir. Biri müzakereci okuma yaparak çok beğenmediğini ama değinmelerinin güzel olduğunu ifade etmiştir. Geriye kalan bir katılımcı ise dizinin gençlere kötü örnek olabileceğini ifade ederek karışık okuma yapmıştır.

Y2: Evet yeni neslin ve eski neslin haber alma anlayışı. Eski nesil haber almada en doğruyu bulma eğiliminde yeni nesil ise duyduğu her şeye inanıyor sosyal medyada, araştırmadan gitme doğrusunu bulma amacında değil yeni nesil, gündemde yer alma amacında. Bu iki fark vardı. Eski nesil ben doğrusunu yapayım derdinde. Yeni nesil ben başarayım ama bu doğru yanlış önemi yok en üst seviyeye çıkayım derdi bu. Lale başarılı bir şekilde en doğruyu göstermek derdindeydi Aslı'nın ise halka doğruyu göstermek değil, çıkarına göre hareket etmek istedi.

Y5: Hazırlığa alıştırılmış sürekli doyum merkezimiz uyanırlıyor. Yeni kuşak hızlı bir şekilde tüketmeye hızlı ulaşmaya pratik bir başarıya vurguluyorlar ama eski kuşak daha çok ter dökmeye daha uzun süre yol almaya alışkın bir zihin yapısına sahip dolayısıyla biri kestirmeden gideyim biri uzun ama sağlam adımlarla gideyim mesajını vermiş. Bu noktada çok gerçekçi bir kıyaslama farklılık seyirciye geçiyor. Başarılı.

Y6: Günümüzdeki kuşak Z kuşağı. Bir yere azmiyle çalışarak gelmeyi düşünmüyorlar. Önceki kuşaklar Mehmet Ali Birand, Cüneyt Özdemir mesela, kendi emekleriyle bir yerlere gelmişler günümüzde ise torpille birinin ayağını kaydırarak geliyorlar ama bizim kuşağın kendi azmiyle bir yerlere geldiğini düşünüyorum. Lale Kıran'ın eski erkek arkadaşı da öyleydi azmiyle bir yerlere gelmiş. Z kuşağı hırslı, karşı tarafın ne düşündüğünü önemsemeyen, ben bir yere geleyim de diğerleri ne olursa olsun kafasında, bencil insanlar olduğunu düşünüyor bu bağlamda da bir kuşak çatışması varmış. Zaten Lale bir yerde ona da söylüyordu. Ben bu yollardan çok geçtim, kendi emeğimle bir yere geldim diyordu, onu çok güzel yansıtmıştı.

Y kuşağının yorumları incelendiğinde Z kuşağına karşı olumsuz bir tutum sergiledikleri görülmektedir. Y kuşağı yorumlarında Z kuşağına ilişkin ön yargılarının etkisi olduğu gözlemlenmiştir.

Bu ön yargının temelinde de teknolojik değişimlerle şekillenen Z kuşağının kendi kuşaklarının sahip olduğu özelliklerden yoksun olduğu görüşü bulunmaktadır.

Sonuç

Hızlı teknolojik değişim, özellikle temel teknolojideki bir değişiklik, gruplar arası farklılıkları genişletir ve bu durumun nesiller arası farklılık olarak bilinçli bir şekilde algılanması ve tanımlanması olasılığını artırır (Sackmann & Winkler, 2013, s. 493). Nitekim yeni medya teknolojilerinin sağladığı yenilikler, kuşak farklılıklarının gözle görünür şekilde belirginleşmesine neden olmaktadır. Bu farklılıklar kuşaklararası bir kıyaslamaya yol açabilmektedir. Ülkemizde tartışma konularından biri olan Z kuşağına, toplumun bir kısmı tarafından olumsuz bir bakış açısı söz konudur. Z kuşağının teknolojiyi yaşamlarının merkezine yerleştirmeleri çerçevesinde yapılan yorumlar bu bakış açısının oluşumunda temel faktör haline gelmektedir. Z kuşağına yapılan eleştiriler karşısında Z kuşağı ise bu kez Y kuşağına yönelik karşı eleştiriye yönelmektedir. Böylece iki kuşak arası bir çatışma yaşanmaktadır. Yaşanan çatışmalarda ana argüman ise bireylerin içinde ait oldukları kuşak özellikleridir. Bu doğrultuda gerçek hayatta yaşanan Y ve Z kuşaklararası çatışmanın, bu kuşaklarda yer alan izleyiciler tarafından nasıl algılanacağını, algılamalar arasında ne gibi farklılıkların gözlemleneceği ve bireylerin ileti değerlendirmelerinde ön yargılarının etkisinin olup olmayacağı merak edilmiştir. Bu merak neticesinde araştırmada öncelikle Y ve Z kuşağı çatışmasının konu edildiği bir dizi ya da film seçimi yapmak istenmiştir. Günümüzde dijital platform içeriklerine talebin artması araştırmada da tercihin bu yönde olmasını sağlamıştır. Ülkemizde en çok tercih edilen platform Netflix olduğu için Netflix'te, Türk içerikleri arasında kuşak çatışmasının merkezde olduğu Kuş Uçuşu isimli dizi seçilmiştir. Çalışmanın amacı medya iletileri karşısında Y ve Z kuşağının, alımlama süreçlerindeki farklılıkları ortaya koymak ve ortaya çıkan farklılıklara, bağlı oldukları kuşak özelliklerinin etkili olup olmadığını tespit etmektir. Dolayısıyla bu diziyi izleyen kuşakların yorumlarını değerlendirmek için izleyici araştırmalarında sıklıkla başvurulan Stuart Hall'un kodlama-kodaçılama modeli çerçevesinde alımlama analizi yöntemi kullanılmıştır. Toplumsal kalıplar, hegemonik, kültürel pratikler, cinsiyet, yaş gibi özellikler alıcının okuma sürecini etkileyen faktörlerdir. Hall, medya tarafından gönderilen anlam ile alıcının aldığı anlamın her daim örtüşmeyeceğini iddia eder. Sonuçta alıcı sadece medya metinlerinin önerdiği anlamda değil kendi bakışıyla anlam arayıp çıkarmakta ve anlam üretmektedir (Mutlu, 2005, s. 132; akt, Şeker & Şimşek, 2012, s. 114). Hall, izleyicilerin 3 tür okuma biçimine göre medya iletilerini adımladıklarını söyler. Bu okuma türleri; müzakereci okuma, egemen okuma ve karşıt okumadır. Çalışma kapsamında izleyici yorumları bu okuma biçimlerine göre gruplandırılarak analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında iki farklı kuşakta yaş çeşitliliği söz konusu olacağından çalışmaya en uygun örneklem olarak maksimum çeşitlilik örnekleme kabul edilmiştir. Y ve Z kuşağı yaş aralıkları ise Türkiye'de yaşayan kuşak yaş sınırlılıkları göz önüne alınarak 1980-1999 yılları arasında doğanlar Y kuşağı, 2000 yılı ve sonrası doğanlar ise Z kuşağı kabul edilmiştir. 7 kişi Z kuşağı, 7 kişi ise Y kuşağı olmak üzere toplamda 14 katılımcı ile yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir.

Yeni medya teknolojileriyle birlikte ortaya çıkan dijital platformlar araştırmaya katılım gösteren izleyiciler arasında genel olarak tercih edilmektedir. Dijital platformların kendi içindeki çeşitliliği Z kuşağı tarafından talep görürken, Y kuşağının farklı dijital

platformları tercih etmediği gözlemlenmiştir. Zira Y kuşağı katılımcıları, Netflix dışında farklı bir dijital platforma yönelmediklerini ifade etmişlerdir. Z kuşağının geleneksel medyadan ziyade dijital platformları tercih etme nedenlerinde sansürün az olması, geleneksel medya içeriklerinden farklı olması söz konusudur. Z kuşağı bu bakımdan geleneksel medyadaki sansürden rahatsız olmaktadır. Y kuşağının dijital platform tercih nedeni ise kullanımının kolay olması, durdurma seçeneğinin olması, sonradan devam etme özelliğine sahip olmasıdır. Y kuşağı katılımcıları çalışma hayatlarından dolayı vakit ayırabilmeleri sıkıntı olacağı için platformda sonradan izleme seçeneğinin bulunması onlar için avantaj sağlamaktadır. Araştırma kapsamında incelenen Netflix platformunun katılımcılar tarafından tercih edilme nedeni ise pandemide yaşanan dışarı çıkma yasağı olduğu gözlemlenmiştir. Pandemi etkisiyle Netflix'e talep edenlerin çoğunun Y kuşağı katılımcıları olduğu sonucuna varılmıştır. Netflix'te her gün onlarca içerik yüklenmekte ve izleyicilerin beğenisine sunulmaktadır. Y ve Z kuşaklarının, Netflix içeriklerinden haberdar olmalarında yararlandıkları bilgi kaynaklarının farklı olduğu düşünülmüştür. Bu minvalde Z kuşağının, Y kuşağına göre izleme tercihlerinde sosyal medyanın etkisi olduğu sonucuna varılmaktadır. Y kuşağı katılımcıları platformun sunduğu tercihler arasından kendileri seçim yaptıklarını dolayısıyla etkiye kapalı olduklarını ifade etmişlerdir.

Dizi hikâyesi Tablo 4'te görüldüğü üzere Y ve Z kuşağı katılımcıları tarafından farklı okuma yapılarak değerlendirilmiştir. Egemen okuma Z kuşağına göre Y kuşağı tarafından daha fazla gerçekleştirilmiştir. Y kuşağında karşıt okuma gözlemlenmezken, Z kuşağında karşıt okuma yapılmıştır. Z kuşağı değerlendirmelerinde dizinin hikâyesinin abartıldığını, gerçekte olanla farklı yansıtıldığını vurgulamıştır. Y kuşağı ise dizinin hikâyesinin gerçekçi olduğunu, ele alınan konunun başarılı şekilde işlendiğini ifade etmiştir. Burada kuşaklara duyulan aidiyet duygusunun alımlama süreçlerinde etkisi olduğu belirlenmiştir. Nitekim Z kuşağı dizide tasvir edilen kuşağının anlatımını abartılı bulurken, Y kuşağı dizideki temsilini beğenerek, Z kuşağına karşı duyduğu ön yargı çerçevesinde Z kuşağının tasvirini beğenmiştir.

Dizinin katılımcılar tarafından Netflix'te yer alan Türk ve yabancı dizilerle karşılaştırmalarına ilişkin yorumlar incelendiğinde katılımcıların alımlama süreçlerinde izledikleri dijital platformun etkisi olduğu anlaşılmıştır. Özellikle egemen okuma yapan izleyiciler beğenilerini dile getirirken dijital platformu televizyon yayıncılığı ile kıyasladıkları ve dijitalin daha avantajlı olduğu yönünde vurgu yaptıkları görülmüştür.

Dizide kuşakları temsil eden karakterlerin izleyiciler tarafından nasıl yorumlanacağı merak edilmiştir. Bu doğrultuda katılımcı yorumları değerlendirildiğinde ortaya çıkan okuma biçimleri tablo 4 (Tablo 4) gösterilmektedir. Z kuşağı katılımcıları genel itibarıyla hâkim okuma yaparak Lale Kıran karakterinin çok güçlü, araştıran, sorgulayan birisi olduğunu ifade etmişlerdir. Ama içlerinden bu karaktere karşı eleştirel bakanlar da olmuştur. Y kuşağı katılımcıları ise karakteri çok beğendiklerini dile getirerek hâkim okuma gerçekleştirmişlerdir.

Aslı Tuna karakteri hakkında yapılan yorumlar değerlendirildiğinde Z ve Y kuşaklarının hâkim okuma gerçekleştirdiği sonucuna varılmıştır. İki kuşak katılımcıları da karakteri, insanların hayatlarını olumsuz anlamda etkileyen, emek vermeden ilerlemek isteyen bir karakter şeklinde tanımlamışlardır. Fakat Z kuşağının bir sonraki görüşme sorusunda karaktere ilişkin beklenmeyen bir yorumda bulunduğu gözlemlenmiştir. Çünkü Aslı Tuna'nın davranışlarını haklı buluyor musunuz? Sorusuna Z kuşağının geneli haklı

Tablo 4.*Z ve Y Kuşağı Katılımcılarının Hall'un Alımlama Analizine Göre Değerlendirilen Okuma Biçimleri*

Dizi Değerlendirmeleri	Z KUŞAĞI					Y KUŞAĞI				
	Egemen Okuma Yapan Katılımcı	Müzakereci Okuma Yapan Katılımcı	Karşıt Okuma Yapan Katılımcı	Haklı Buluyorum	Haklı Bulmuyorum	Egemen Okuma Yapan Katılımcı	Müzakereci Okuma Yapan Katılımcı	Karşıt Okuma Yapan Katılımcı	Haklı Buluyorum Diyen Katılımcı	Haklı Bulmuyorum Diyen Katılımcı
	Sayısı	Sayısı	Sayısı			Sayısı	Sayısı	Sayısı	Sayısı	Sayısı
Dizi Hikayesi	2	3	2			5	2	-		
Dizinin diğer Türk dizileri ile karşılaştırılması	5	-	2			3	3	-		
Yabancı Diziler ile Türk Dizileri Karşılaştırılması	3	1	3			3	-	2		
Lale Kıran Karakteri (Y Kuşağı Karakteri) Hakkında Katılımcı Görüşleri	4	1	2			6	1	-		
Aslı Tuna Karakteri (Z Kuşağı) Hakkında Katılımcı Görüşleri	6	-	1			7	-	-		
Aslı Tuna'nın davranışlarını haklı buluyor musunuz?				5	2				-	7
Y ve Z Kuşağı Çatışma Değerlendirmeleri	4	2	1			5	1	1		

buldukları cevabını vermiştir. Bu doğrultuda katılımcılar tarafından yapılan yorumlar incelendiğinde katılımcıların, objektif duruşu terk ettikleri ve empatiye yönelerek öznel düşüncelerini aktardıkları gözlemlenmiştir. Alımlama süreçlerinde deneyimlerinin, ön yargılarının ve çevresel faktörlerinin yanında ait oldukları kuşak özelliklerinin de etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Nitekim hayatlarının merkezinde yer alan teknoloji onlar için en iyi araçtır. Dizideki karakterin bu aracı mükemmel şekilde kullanması ve kısa yoldan başarı göstermesi bunun en güzel göstergesidir. Onlar teknolojisiz bir hayatı görmedikleri ve geleneksel iş yaşamını da bilmedikleri için empati süreçlerinde karakterin davranışlarını onaylayıcı duruş sergilemişlerdir. Burada da önceki kuşakların tersine bir etik ve ahlaki anlayışın varlığı göze çarpmaktadır. Zira katılımcılar, istedikleri konuma gelme çabalarında eğer sonuç alamazlarsa teknoloji yardımıyla etik olmayan davranışlara yönelebileceklerini ifade etmişlerdir.

Y kuşağı katılımcılarının Aslı Tuna karakteri hakkında hâkim okuma gerçekleştirdikleri görülmüştür. Yorumlarında ise Z kuşağına oldukça olumsuz eleştiriler gerçekleştirmişlerdir. Alımlama süreçlerinde daha önceden Z kuşağına karşı duydukları ön yargının etkisi bulunmaktadır.

Dizide yer alan Y ve Z kuşağı çatışmasının katılımcılar tarafından değerlendirilmesi istendiğinde üç okuma biçimiyle de karşılaşılmıştır. Alımlama süreçlerine kuşakların birbirlerine duydukları ön yargılar, kültür, çevresel faktörler, yaş unsurlarının etkili olduğu gözlemlenmiştir. Y kuşağı, Z kuşağını değerlendirirken, onların teknolojiyi yaşamlarını merkezine yerleştirmeleri, geleneksel değerleri unutmalarına ve bencilleşmelerine neden olacağını ifade etmiştir. Z kuşağı ise Y kuşağının çok fazla gelenekselci olduğunu, teknolojiye uyum sağlaması gerektiğini ifade ederek Y kuşağını eleştirmektedir.

Son olarak katılımcıların dizideki etkilendikleri sahneler incelendiğinde kuşak fark etmeksizin alımlama analizinde, cinsiyetin önemli bir faktör olduğu açığa çıkmıştır. Kadın katılımcılar duygu

yüklü sahnelerden etkilenirken, erkek katılımcılar şiddet sahnesinden etkilenmektedir.

Sonuçta "Netflix "Kuş Uçuşu" isimli Dizi Örneğinde Kuşaklararası Alımlama Analizi" isimli bu çalışmada kuşakların medya iletilerini alımlama süreçlerinde farklı unsurların etki edebileceği anlaşılmıştır. Kuşakların birbirlerine duydukları ön yargılar, çevresel faktörler, kültür, kuşak özellikleri, cinsiyet, izledikleri dijital platform, aidiyet duygusu gibi unsurlar onların alımlama süreçlerine yansımaktadır. Bu süreçler incelendiği zaman Z ve Y kuşaklarının birbirlerinden farklı okuma gerçekleştirebildikleri anlaşılmıştır. Bu doğrultuda çalışmada Hall'un alımlama analizi kullanılarak medya iletileri karşısında Y ve Z kuşağının, alımlama süreçlerindeki farklılıkları ortaya koyulmuştur ve ortaya çıkan farklılıklara, bağlı oldukları kuşak özelliklerinin yanı sıra ön yargılarının ve yukarıda sayılan tüm unsurların etkili olduğu kanaatine varılmıştır.

Etik Kurul Onayı: Bu çalışma için Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanlığı'ndan (Tarih: 13.01.2023, Sayı: 65725873/002) onay alınmıştır.

Katılım Onamı: Bu çalışmaya katılan katılımcılardan onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – A.Y., N.Ç.Y.; Tasarım – A.Y., N.Ç.Y.; Denetleme – A.Y., N.Ç.Y.; Kaynaklar – A.Y., N.Ç.Y.; Malzemeler – A.Y., N.Ç.Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – A.Y., N.Ç.Y.; Analiz ve/veya Yorum – A.Y., N.Ç.Y.; Literatür Taraması – A.Y., N.Ç.Y.; Yazıyı Yazan – A.Y., N.Ç.Y.; Eleştirel İnceleme – A.Y., N.Ç.Y.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Ethics Committee Approval: Approval for this study was obtained from the Dean's Office of Atatürk University, Faculty of Communication (Date: 13.01.2023, Number: 65725873/002).

Informed Consent: Informed consent was obtained from the participants who participated in this study.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – A.Y., N.Ç.Y.; Design – A.Y., N.Ç.Y.; Supervision – A.Y., N.Ç.Y.; Resources – A.Y., N.Ç.Y.; Materials – A.Y., N.Ç.Y.; Data Collection and/or Processing – A.Y., N.Ç.Y.; Analysis and/or Interpretation – A.Y., N.Ç.Y.; Literature Search – A.Y., N.Ç.Y.; Writing Manuscript – A.Y., N.Ç.Y.; Critical Review – A.Y., N.Ç.Y.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Agarwal, H., & Vaghela, P. (2018). Work values of gen Z: Bridging the gap to the next generation. In National Conference on Innovative Business Management Practices in 21st Century (pp. 1–26). Gujarat, India: Faculty of Management Studies, Parul University.
- Akgün, H., & Arık, E. (2021). İngiliz kültürel çalışmalar ekolü ve medya mahallesi haber programının alımlama analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), 113–128. [CrossRef]
- Arslan, A., & Staub, S. (2015). Kuşak teorisi ve iç girişimcilik üzerine bir araştırma. *KAÜ İİBF Dergisi*, 6(11), 1–24.
- Berkup, S. B. (2014). Working with generations X and Y in generation Z period: Management of different generations in business life. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 5(19), 218–229. [CrossRef]
- Çetin, C., & Karalar, S. (2016). X, Y ve Z kuşağı öğrencilerin çok yönlü ve sınırsız kariyer algıları üzerine bir araştırma. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 14(28), 157–197.
- Gemius Turkey (2022). <https://www.gemius.com.tr/974/netflix-mi-prim-e-mi-disney-mi-zirve-kimin.html>.
- Cucej, Z. (2007). Digital broadcasting and new services. In 2007 8th International Conference on Telecommunications in Modern Satellite, Cable and Broadcasting Services (pp. 217–229). Serbia: Institute of Electrical and Electronics Engineers. [CrossRef]
- Ergul, R. R. (2007). Digital broadcasting and interactive television in distance education: digital and interactive television infrastructure: Proposal for Anadolu University Open Education Faculty. *Turkish Online Journal of Distance Education*, 8(1), 64–72.
- Fauzi, E. P., Fasta, F., Nathan, R. J., & Jeong, S. W. (2022). Modern Muslimah in media: A study of reception analysis in “Saliha” program on net TV. *Aspiration Journal*, 1(2), 136–158. [CrossRef]
- Fiske, J. (2003). *İletişime çalışmalarına giriş*. (S. İrvan, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Güngör, N. (2018). *İletişim kuramlar yaklaşımlar*. Siyasal Kitabevi.
- Hall, S. (2006). Encoding/decoding. In M. G. Durham & D. M. Kellner (Eds.). *Media and cultural studies key works* (pp.163–174). Blackwell Publishing.
- İnce İnal, D., Yağlı Vardar, N., Sağlam, M., & Kütükcü Çalık, E. (2020). Covid-19 enfeksiyonunda akut ve postakut fizyoterapi ve rehabilitasyon. *Türk Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Dergisi*, 31(1), 81–93.
- İslam, A., Cheong, T. W., & Desa, H. (2011). A study on ‘generation Y’ behaviours at workplace in Penang. *Australian Journal of Basics and Applied Sciences*, 5(11), 1802–1812.
- Jensen, K. B., & Rosengren, K. E. (2005). *İzleyicinin peşindeki beş gelenek. Medya ve izleyici bitmeyen tartışma* (Ş. Yavuz, Çev., ss. 55–84). Vadi Yayınları.
- Joo, J., & Sang, Y. (2013). Exploring koreans’ smartphone usage: An integrated model of the technology acceptance model and uses and gratifications theory. *Computers in Human Behavior*, 29(6), 2512–2518. [CrossRef]
- Karaduman, S. (2017). Television broadcasting in new media platform and interaction. In E. Doğan & E. Geçgin (Eds.). *Current debates in public relations cultural media studies* (pp. 115–129). IJOPEC.
- Khurana, U., & Mehta, M. (2021). OTT platforms – A boon or bane. In V. Partap & R. Mitta (Eds.). *OTT platforms & digital media* (pp. 1–6). Ishaan Arts And Production.
- Maigret, E. (2011). *Medya ve iletişim sosyolojisi* (H. Yücel, Çev.). İletişim Yayınları.
- McQuail, D. (1997). *Audience analysis* (1st ed). Sage.
- McQuail, D., & Windahl, S. (2005). *Kitle iletişim modelleri* (K. Yumlu, Çev., 2 Baskı). İmge Kitabevi.
- Merritt, S. R., & Neville, S. (2002). Generation Y: A perspective on America's next generation and their impact on higher education. *Serials Librarian*, 42(1–2), 41–50. [CrossRef]
- Mikos, L. (2016). Digital media platforms and the use of TV content: Binge watching and video-on-demand in Germany. *Media and Communication*, 4(3), 154–161. [CrossRef]
- Netflix (2022). <https://www.netflix.com/tr/title/81303889>.
- Omona, J. (2013). Sampling in qualitative research: Improving the quality of research outcomes in higher education. *Makerere Journal of Higher Education*, 4(2), 169–185. [CrossRef]
- Özçetin, B. (2018). *Kitle iletişim kuramları*. İletişim Yayınları.
- Procter, J. (2004). *Stuart Hall*. Routledge.
- Ross, K., & Nightingale, V. (2003). *Media and audiences*. McGraw-Hill Education.
- Rubin, A. M. (1981). “The interactions of television uses and gratifications”, theory and methodology division at the ‘Association for Education in Journalism Convention. August 8–11, 1981. East Lansing (p. 25). <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED205953.pdf>.
- Sackmann, R., & Winkler, O. (2013). Technology generations revisited: The Internet generation. *Gerontechnology*, 11(4), 493–503. [CrossRef]
- Sarı, Ü., & Türker, H. (2021). Dijital platform kullanıcılarının izleme alışkanlıklarına yönelik bir araştırma: Netflix örneği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 59–80. [CrossRef]
- Şeker, T., & Şimşek, F. (2013). Kodlama-kodaçımı bağlamında Muhteşem Yüzyıl dizisinin lise öğrencileri üzerindeki etkilerine yönelik alımlama analizi. *Selçuk İletişim*, 7(2), 111–120.
- Singh, A. P., & Dangmei, J. (2016). Understanding the generation Z: The future workforce. *South-Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, 3, 1–5.
- Spiro, C. (2006). Generation Y in the workplace. *Defense AT&I*, 35(6), 16–19.
- Sunny, K., & Siwach, K. (2021). OTT platforms an alternative to movie theatres. In V. Partap & R. Mitta (Eds.). *OTT platforms & digital media* (pp. 7–14). Ishaan Arts And Production.
- Tekin, H. H. (2006). Nitel araştırma yönteminin bir veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(13), 101–116. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/521/4777>.
- Tekinalp, Ş., & Uzun, R. (2019). *İletişim araştırmaları ve kuramları*. Beta Basım Dağıtım.
- Turner, A. (2015). Generation Z: Technology and social interest. *Journal of Individual Psychology*, 71(2), 103–113. [CrossRef]
- Yamamoto, T. (2013). Pandemic control measures. *Japan Medical Association Journal*, 56(1), 51–54.
- Yaylagül, L. (2018). *Kitle iletişim kuramları*. Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Zhang, L., Wu, Y., Li, W., Kim, H. M., Park, S., Angueira, P., Montalban, J., & Velez, M. (2014). Channel capacity distribution of layer-division-multiplexing system for next generation digital broadcasting transmission. In IEEE International Symposium on Broadband Multimedia Systems and Broadcasting (pp. 1–6). China: Institute of Electrical and Electronics Engineers. [CrossRef]
- Zhao, T. (2019). Analysis of the concept of audience in the digital age. *Advances in social science, education and humanities research (ASSEHR)* (pp.132–137). Atlantis Press. [CrossRef]

Structured Abstract

The aim of this study is to reveal the differences in the reception processes of the Y and Z generations in the face of media messages and to determine whether other factors are effective in addition to the generation characteristics they are connected to. The study focuses on the problem that the negative thoughts of the individuals in the Y and Z generations to the generation outside their own generation can affect the reception processes of media messages. In this study, it was deemed appropriate to use the reception analysis method developed by Stuart Hall within the framework of the coding-decoding model in order to learn the meaning-making processes of the Y and Z generations in the face of media messages. In order to carry out the reception analysis, first of all, the participants in the Y and Z generation were determined and semi-structured interviews were applied to them. The interview questions were prepared on the basis of all episodes of the Netflix TV series *Bird Flight* in one season.

Generally, it has been understood that participants from two generations prefer digital media instead of traditional media. In addition, when digital media usage preferences are examined, both generations follow Netflix. Unlike Y generation, Z generation watch content from multiple digital platforms. It has been observed that the reasons for watching content from digital platforms are different from each other. Within the scope of the research, Z and Y generations were asked when they started using Netflix. Accordingly, while the Y generation started to use Netflix later than the Z generation, it is understood that the pandemic had an effect on their orientation to Netflix. Various questions were asked to find out how the participants evaluated the story of the series. Accordingly, it was observed that 3 of the participants in the Z generation category made negotiated reading, two of the participants did a dominant reading, and 2 of them did oppositional reading. Five of the participants in the Y generation category did dominant reading, and 2 participants did negotiated reading. The participants were asked to compare the *Bird Flight* series, which is one of the Turkish productions, with other Turkish TV series. Accordingly, Generation Z stated that it is different and more beautiful than other Turkish TV series in general, and that the Turkish family structure is shown as more modern. The Y generation participants, on the other hand, made a dominant and negotiated reading in general and expressed their opinions that the series is good, but that Turkish society is reflected in a bigotry way.

Participants were asked to comment on the two main characters in the series. First, the character of Lale Kiran was asked. Within the framework of the answers given by the participants, the Z and Y generation participants performed a dominant reading. They stated that the character is a very strong and questioning person. Within the scope of the research, it was wondered how the Z and Y generations would evaluate the character of Aslı Tuna, who tried to replace Lale Kiran in the series. As a result, it has been understood that the Z and Y generations perform dominant reading. At the same time, the participants were asked whether they found Aslı Tuna's attitude to be justified. It was observed that five participants from the Z generation found the character right, and 7 participants in the Y generation did not find it right. When the comments of the Y generation were examined, it was understood that they approached the younger generation with a pessimistic point of view while evaluating the character of Aslı Tuna.

It was observed that female participants from Y and Z generation participants were affected by emotional scenes, while male participants were affected by scenes of violence. The Evaluations of the Participants on the Conflicts of Generations Y and Z in the *Bird Flight* Series: When the comments of the Y generation are examined, it is seen that they have a negative attitude towards the Z generation. The basis of this prejudice is the view that the Z generation, which is shaped by technological changes, lacks the features of their own generations. In this study, it has been understood that different factors can affect the reception processes of media messages of generations. Elements such as the prejudices of generations towards each other, environmental factors, culture, generation characteristics, gender, the digital platform they watch, and the sense of belonging are reflected in their reception processes.

Mevsim İzlekli Vitrin Resimlemelerinin Görsel Göstergebilim Açısından İncelenmesi

Research on Season-Themed Window Display Illustrations from the Point of Visual Semiotics

Uğurcan ÇORBACI 
Zülfükar SAYIN 

Hacettepe Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü,
Ankara, Türkiye



*Bu çalışma "Giyim Sektörüne Yönelik Vitrin Tasarımlarında Resimleme Biçimleri ve Uygulamalar" isimli sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 26.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 02.05.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Uğurcan ÇORBACI
E-mail: ucorbaci@hotmail.com

Cite this article as: Çorbacı, U., & Sayın, Z. (2023). Mevsim izlekli vitrin resimlemelerinin görsel göstergebilim açısından incelenmesi. *Art and Interpretation*, 42(1), 78-87.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Son yıllarda -özellikle de tecimsel alanda- müşterilerin mağazaya çekilmesi ereğiyle kullanılan çoklu tasarım ve uygulama yöntemleri ile gerçekleştirilen vitrinlere -hem işveren hem de tasarımcılar tarafından- çokça önemli roller yüklenmektedir. Öyle ki, bu görsel iletişim tasarımı öğeleri; bir taraftan müşteri çekme işlevini yerine getirecek uygulamalar olarak planlanırken diğer yandan toplumsal birer iletişim aracı ve güzel duyusal (estetik) birer izlencikler olarak gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle de bazı vitrinler adeta birer sanat galerisi görünümünde tasarlanabilmekte, dolayısıyla diğer vitrin örnekleri arasında daha çok dikkat çekebilmekte ve akılda kalıcı etkiler yaratabilmektedir. Özellikle yaklaşımlarla adeta birer sanatsal sergileme alanı haline getirilen bazı vitrinler; gelişen teknoloji ve bu bağlamda değişen tasarım yaklaşımlarına koşut olarak, her geçen gün daha da artan özgün ve ilginç göstergeler kullanımına dayalı özellikleri sayesinde; olağan hayat akışını yürütmekteki hedef kitlenin davranışlarını-beklenmedik bir anda-değiştirmesine yol açabilecek nitelikte birer etki ve tepki alanı olmaya da başlamıştır. Gerek işlev gerekse de estetik açıdan -hem toplumsal hem de bireysel- yaşamı her geçen gün daha da çok etkileyen vitrin uygulamalarının daha nitelikli düzeylere yükseltilmesi amacıyla konunun araştırılarak sorunlarının belirlenmesi, belirlenen sorunlar için çözüm önerileri geliştirilmesi ve bu bağlamda nitelikli vitrin tasarımlarının gerçekleştirilmesi çokça önemli olmaya başlamıştır. Her tecimsel sektörde çeşitli vitrin örnekleriyle karşılaşmak olasıdır; ancak bilimsel ilkeler bağlamında yalınlaştırılmaya çalışılan bu araştırma, *mevsim* izlekli vitrin resimlemelerinin (illüstrasyonlarının) görsel göstergebilim açısından irdelenmesi ile sınırlanmıştır. Önemi yukarıda özetlenerek açıklanan çalışma nitel araştırma yöntemleri ile gerçekleştirilmiş; belirlenen sorunlar ve bu sorunların çözümü için öneriler sonuç bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Vitrin, resimleme, göstergebilim, mevsim, grafik tasarım

ABSTRACT

Recently, significant roles have been assigned to window displays actualized with multiple design and application methods used to attract customers to the store by both employers and designers. These visual communication design items are planned as applications to perform customer attraction, while they are realized as social communication tools and aesthetic utilities. Therefore, window displays can be designed in the appearance of an art gallery, thus attracting attention and creating catchy influences among window display samples. Thanks to their characteristics based on indicator usage, which are ever-growing in parallel with developing technology and changing design approaches in this context; window displays, transformed into an artistic display space with featured approaches, have also become an area of influence and reaction, which could lead to it changing the behavior of the target audience while walking the course of life. It has become significant to identify the problems by researching the subject to raise the window display applications, affecting life both in terms of function and – both social and individual – aesthetics to higher quality levels, develop solution suggestions for the identified problems, and realize qualified window display designs in this context. This research sought to be lean in the context of scientific principles and has been limited to the scrutiny of season-themed window display illustrations in terms of visual semiotics. The study, the significance of which has been outlined above, is carried out with qualitative research methods; the identified problems and suggestions for the related solutions are presented in the conclusion section.

Keywords: Window display, illustration, semiotics, season, graphic design

Giriş

Vitrinler; kurum, kuruluş ve mağazaların hedef tüketici kitleler ile etkileşimde bulunmak ereğiyle; ürün ve hizmetleri bağlamında sergilemeler yaptıkları ilk etkileşim ortamlarındandır. Öyle ki, nitelikli örnekleri; ilgili mekânın genellikle girişinde bulunan dikkat çekme ortamları olarak, oradan geçmekte ya da ilgilenmekte olan insanları adeta içeriye davet edecek nitelikte tasarlanmaya ve uygulanmaya çalışılırlar. Müge Arslan "Mağazacılıkta Atmosfer" adlı kitabında "vitrin"; bir mağazayı tanıtmaya, tüketicilerin ilgisini çekmeye ve davet etmeye ve de mağazadaki ürünler hakkında tüketicileri bilgilendirmeye yarayan bir araç olarak tanımlamaktadır (Arslan, 2011, s. 68). Alan uzmanlarının yaklaşımları ve hizmet alanlarına göre çeşitli şekillerde tanımlanan *vitrin* için; çok branşlı (multidisipliner) alanlarda tasarım araştırmaları yapan Kanokwan Somoon ve Nopadon Sahachaisaere'e göre "...tasarım öğeleri, ürün bilgileri, görsel ipuçları ve tüketicilere yönelik mesajlardan oluşan bir düzenlemedir" de denebilir (2010, s. 1237).

Vitrinler farklı dönemlere ve dönemlerin gereksinimlerine göre farklı özellikler taşıyacak şekilde tasarlanmaktadır. Bu anlamda vitrinler; mağazaların esnek ve değişken olabilen bölümleri olarak değerlendirildiğinden, vitrin tasarımı ve bu bağlamda grafik tasarım çözümlerinin -söz konusu durum göz önünde bulundularak- sunulması oldukça önemlidir. Esnek vitrinler yılın çeşitli dönemlerindeki izleklere (temalara) uygun olarak tasarlanabilmektedir. Konu ile ilgili araştırmaları olan Kılıç Efe, *esnek vitrin* gerekliliğini ve esnek vitrin tasarlanırken göz önünde bulundurulması gereken etkenlerden bazıları ile ilgili görüşlerini şu şekilde getirmiştir:

Bir vitrinin tasarımı yapılırken en temel amaç, esnekliktir. Esnek vitrinler, promosyon zamanlarında, bayramlarda, mevsimlerde, sezonsal faaliyetlerde, yılbaşı, sevgililer günü gibi günlerde; amaca uygun olarak tasarlanarak satışa katkı sağlayabilmektedirler. Vitrin tasarımları; ülkedeki toplumsal değerler, yargılar ve ekonomik seviyelere göre değerlendirilerek yapılmalıdır. Vitrin, özel günleri, tatil günlerini; promosyonlar ve dikkat çekici durumlar ile desteklenerek dizayn edilmelidir. Vitrini gören müşteri, direkt olarak ona yönelmelidir. Amaca ulaşma ve tüketici algısını değiştirme konusunda vitrin önemli bir yere sahiptir (Kılıç Efe, 2019, s. 26).

Tarih boyunca doğal koşullar ve bu bağlamda mevsimsel özellikler insanlar üzerinde farklı etkiler bırakmış, değişik izlenimler yaratmıştır. Dolayısıyla da hayatta kalma savaşı veren birey ve toplumlar çeşitli önlemler alma ve geliştirdiği önerileri yaşama katma yoluna gitmiştir. Yaşam kalitesinin yükseltilmesinde temel roller oynayan bilimin yanı sıra sanat ve tasarım alanlarında da mevsim izleğinden çokça yararlanılmıştır. Bilim yoluyla yaşamı kolaylaştırıcı hizmetler vermeye çabalanırken, sanat ve tasarım yoluyla da hayata tinsellik katan güzel duysal/estetik katkılar sunulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda mevsim izleğinden de beslenerek eserler yazılmış, besteler yapılmış, yögrumsal (plastik) ve diğer sanat alanlarında yapıtlar ortaya konmuştur. Gerek bilim gerekse sanat ve tasarım yoluyla yaşama yapılan en önemli katkılardan biri giyinme gereksinimini karşılayacak çalışmalar yapılırken bunların güzel duysal niteliğinin de dikkate alınması olmuştur.

Her geçen gün daha da yaygınlaşan *giyinmede özgünlük arayışları* ve *giyim pazarı genişlemeleri* ilgili sektörde çeşitli rekabet ortamlarının oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Son yıllarda, hazır giyim pazarı büyük olan gelişmiş ülkelerde, gelir durumu yüksek kitlelerin artmasına koşut olarak sürekli değişen moda

yaklaşımlarının tüketici davranışlarını etkilemesi nedeniyle hazır giyim kesiminde çeşitli değişiklik yapma süreçleri söz konusu olmuştur.

Aynı ürün kategorisinde hizmet veren markaların çeşitlenmesi ile birlikte farklılık ve yenilik gereksinimleri de artmıştır. Moda akımları hızla değişmeye başlamış; yaşanan bu süreçler hızlı üretim, pazarlama ve tanıtma çabalarına da yol açmıştır. Söz konusu durumlar hazır giyim sektöründe aynı yıl içerisinde çok sayıda ürünü kapsayan "koleksiyon" sunumlarını da söz konusu etmiştir. Öyle ki, bu koleksiyonlar mevsimleri temel alan uygulamalara yol açmış; buna koşut olarak da yapılan tanıtım etkinlikleri çeşitlenerek artmıştır.

Tanıtma/reklam alanlarında yaptığı akademik çalışmalarla bilinen Özlem Kalan, moda dergilerinde kullanılan izleklerden birinin de mevsimler olduğunu şu sözleriyle dile getirmiştir: "*Moda magazinleri retorik anlatımını desteklemek için safari teması, parti teması gibi temalardan ve imajlardan yararlanılır. Mevsimler de bu temalardan biridir. Moda renkler, geçişler, mevsimler arasında ilişki kurarak temalar oluşturur*" (Kalan, 2014, s. 154).

Moda dergilerinin, giyim sektörünün nabzını tutan önemli kaynaklar olduğu düşüncesinden hareketle; giyim mağazalarında karşılaşılan vitrinlerin de bu kaynaklardan beslenerek ya da onlara koşut yaklaşımlarla tasarlanmasının önemli olduğu söylenebilir. Çünkü bu yolla ve/veya yöntemle izleyicide; değişimlere ayak uydurulabilecek, akışa uyum sağlanabilecek dinamik etkiler bırakılabilmektedir. Mimari tasarım alanında çalışmalar yapmakta olan Nihan Canbakal Ataoğlu tarafından; vitrinlerin tasarım yaklaşımlarıyla müşteriyi mağazaya çekebilene değerli bir iletişim aracı ve eğlence alanı olduğu konusu aşağıdaki tümceler ile vurgulanmıştır:

Vitrinler; yeni yıl, anneler günü gibi özel günlerde tasarlanmakta, sosyal içerikli mesajlar verebilmekte, mevsimsel değişimlere dikkat çekmekte, sezon trendlerine dair ipuçları vermekte ve tüketimi artırmaktadır. Büyük ölçülerde cam yüzeylerle genişleyen mağaza cepheleri, vitrinler teşhirleriyle, müşteriyi etkileyip içeri çekebilmek için çok farklı materyaller ile tasarlanmaktadır. Bu anlamda hızlı tüketim, yenilenen sezon vitrinlerinin moda ile eş zamanlı olarak geçirdiği değişim, vitrin tasarım ilkeleri ve yaklaşımları dikkat çekmektedir. Günümüz tasarımı yaratıcı sahneleri olan vitrinler, tasarım değerleriyle yaratıcı enstalasyonlar olan sanatsal yapıtlar, grafik düzenlemeler olarak şekillenmektedir (Canbakal Ataoğlu, 2020, s. 264).

Çeşitli önemli tarih ve süreçler konu edilerek gerçekleştirilen vitrin tasarımlarında ve resimlemelerinde mevsim izleği sıklıkla kullanılan bir konu olmuştur. Normal koşullarda bir yılda dört mevsim yaşanmaktadır. İlkbahar, yaz, sonbahar ve kış olarak yaşanan mevsimlerin her biri farklı özelliklere ve koşullara sahiptir. Vitrin resimlemelerinde mevsimler kimi zaman vurgulanmak istenen temel konu kimi zaman ise izleği güçlendirici ya da destekleyici bir öğe ya da ilke olarak kullanılmıştır. Söz gelimi; yılbaşı izleği ile çok önemli uyumluluklar sergileyen kış mevsimi göstergeleri vitrin tasarımlarında çokça karşılaşılan resimlemelerden olmuştur. Öyle ki, en küçük/en mütevazı butiklerin vitrinlerinde bile kar tanesi ya da birikintisini çağrıştıran görsel öğelere sıklıkla yer verilmektedir (Görsel 1).

Yaz mevsimi göstergeleri, özellikle tatil belirtkeleri ile çokça önemli uyumluluklara sahiptir. Söz gelimi; güneş, deniz ve kumu imleyen resimlemeler yaz mevsimi izlekli vitrin tasarımlarında



Görsel 1.
Anthropologie Mağazasının Kış Mevsimi İzlekli Vitrin Resimlemesi (Jordan, 2018).

sıklıkla kullanılabilir. Tatil vurgusunun güçlendirilmesi ereğiyle başvuru şezlong, şemsiye, soğuk içecekler vb. içeren resimler de bu bağlamda çokça kullanılan göstergelerdir.

Yeşermeyi imleyen çobanlı (pastoral), doğal ve doğasal göstergelere dayalı resimlerden oluşan vitrin tasarımları ilkbahar izleği ile oldukça uyumluluklar gösterebilir. Bu bağlamda yeşil rengin baskın olduğu ağaç, orman, çim, çiçek vb. göstergeler içeren resimleme kullanımı oldukça yaygındır.

Sonbahar izleği ise duygusal (romantik) göstergelerin yanı sıra hüznün, hazan vb. bağlamında oluşturulan çeşitli resimler ile ele alınabilir. Söz gelimi; sarıdan kırmızıya uzayan yelpazede turuncu ve kahve renklere, dökülen yapraklara, yaş almış insanlara, rüzgara, serinliğe, açılan okullara, uzun kollu giysilere vb. sonbahar mevsimi izlekli vitrin tasarımlarında sıklıkla karşılaşılabilir.

Yöntem

Mevsim izlekli (temalı) vitrin resimlemelerinin hem tasarım hem de uygulama yönünden araştırılarak görsel göstergebilim açısından irdelendiği bu çalışma nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. İrdelenen vitrin resimlemelerinin; *neden, nasıl ve ne şekilde* gerçekleştirildiği sorunsalından da hareketle; *semantik* (anlamsal), *sentaktik* (biçim dizimsel) ve *pragmatik* (işlevsel) açıdan irdelendiği; bu ilkelerden hareketle niteliklerinin tartışıldığı çalışmada nitelikli uygulamaların nasıl olabileceği ve/veya olması gerektiği bağlamında önerilerde de bulunmaktadır. Göstergebilimsel irdeleme ilkeleri ile vitrin tasarımı ve resimlemesi alanında yapılan literatür taramasında elde edilen verilerden hareketle incelemeler yapılarak oluşturulan çalışmada mevsim izlekli vitrin resimlemeleri üzerinde durulmaktadır.

Bulgular

Vitrin resimlemeleri; hedef kitle ile iletişim kurma ve onlara eğlenceli deneyimler sunma işlevleri nedeniyle bilimsel verileriyle dikkate alınması gereken çokça önemli grafik tasarım ortamlarıdır.

Hedef kitlenin, olası gereksinimleriyle karşılaşması ve bu bağlamda ilgili mağazaya yönelmesinin sağlanması ereğiyle kullanılan vitrinler; işverenler, müşteriler ve tasarımcılar için çokça önemli birer görsel iletişim göstergesidir.

Aynı zamanda birer güzel duyu izlence olan vitrinler -toplumun estetik beğenisinin yükseltilmesine de katkı yapabilecek öğeler olması nedeniyle- kimi duyarlı işverenler tarafından adeta birer sanat yapıtı ve/veya galerisi gibi yaptırılabilir.

Büyüme savaşı veren kimi işyeri sahipleri -sektördeki rakipleri arasında öne çıkmak için adeta birer sanatsal sergileme alanı haline getirmeye başladıkları- vitrinlerini dikkat çekecek birer etki ortamı (Sayın, 2019) olarak geliştirdikleri gibi müşterilerin bu etkiye tepkisi -gösterdikleri ilgi ile- satın alma davranışına dönüşebilir.

Vitrin tasarımında kullanılan özgün grafik göstergeler aracılığıyla gereksinimi olmayan gezginlerin bile dikkati çekilerek -onlarda vitrine yaklaşma merakı ve sonrasında ürünleri inceleme ihtiyacı uyandırılabilir. Bu nedenle vitrin tasarımında kullanılan göstergelerin niteliği, dolayısıyla da kimler tarafından tasarlandığı çokça önemlidir.

Vitrinler -aynı zamanda birer grafik tasarım ürünü olmaları nedeniyle- görsel iletişim ortamlarıdır ve onlarda kullanılan göstergelerin niteliğini irdelemek için -görsel göstergebilim açısından incelenerek- niteliklerinin ortaya konması, daha iyi tasarımlar geliştirmek bakımından önemlidir.

Genellikle fotografik, tipografik, canlandırma, resimleme vb. gibi çeşitli grafik tasarım teknikleri ile gerçekleştirilen vitrin uygulamalarında; resimleme yöntemi ile daha sıcak tasarımlar yapılabilir.

Söz konusu alanda yetkin grafik tasarımcılar ve görsel iletişim tasarımcıları ile çalışarak daha nitelikli vitrin uygulamaları gerçekleştirmek çok daha olasıdır.

Tartışma

Vitrin resimlemelerini görsel göstergebilim açısından incelemeye geçmeden önce "gösterge" kavramını açıklamakta ve bu çalışmada uygulanacak irdeleme yaklaşımı bağlamında "göstergebilim" hakkında gerekli temel bilgileri vermekte yarar vardır.

Gösterge/Göstergebilim

Kendisi dışında bir şey imleyen, içeren, anlatan; başka bir deyişle anlamı olan renk, biçim, ses, koku, tat, doku vb. her şey birer gösterge olabilir. Görsel göstergebilim bağlamında önemli görüşler ortaya koyan Charles Sanders Peirce'e göre, göstergeler gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında "görüntüsel gösterge, belirti ya da simge" olmak üzere üç farklı ulama ayrılabilir (Akt. Rifat, 2000a, s. 244). Göstergebilim Çözümlemeleri adlı kitabın yazarları Seyide Parsa ile Alev Fatoş Parsa'ya göre "Kendisi o şey olmadığı halde o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan ve bir başka şeyi temsil eden her şey" gösterge (Parsa & Parsa, 2002, s. 9). İletişim süreçlerinde, bireye ya da topluma bir iletide bulunmak ya da mesaj vermek için adına *gösterge* denilen "anlam yüklü birimler"den (Başkan, 1988, s. 64) yararlanılmaktadır. Sözelimi; *kırmızı renk*, trafik işaretlerinde kullanılır "dur" anlamına gelebilir; bayrakta kullanılır "kan"ı imleyebilir; konuşma dilindeki çokça karşılaşılan "kırmızı çizgimiz" sözcükleri şeklinde kullanıldığında "olmazsa olmaz" olabilir; insan yüzünün kızarması olarak karşılaşıldığında ise utanma, sıkılma durumunu ya da hastalanmış olmayı ifade edebilir. Gösterge, vitrin resimlemeleri bağlamında örneklenecek olursa; vitrin tasarımında kullanılan renkler, biçimler, nesneler, betimgeler (figürler), ışıklar, kurumsal öğeler vb. gibi çeşitli anlamlara gelebilen farklı gösterenler olarak nitelendirilebilirler.

"Bir şeyin gösterge olması için anlamı üzerinde en az iki kişinin uzlaşmış olması gereklidir" (Rifat, 2000b). Afiş, logo, resimleme vb. grafik tasarım uygulamalarında iletide bulunurken, hedeflenen kitlenin büyüklüğüne göre kullanılacak göstergelerin anlamının hedef kitle (olabildiğince çok kişi) tarafından bilinir ya da rahatlıkla kavranabilir olması çokça önemlidir. Çünkü anlam yüklü birimler olan göstergelerin anlamı ne kadar çok kişi tarafından kavranabilirse o kadar çok insan öbeğine ulaşılabilir. Çoğu göstergede *gösterenler* ve her gösterenin yansıttığı *gösterilenler* vardır (Rifat, 1990, s. 17). Örneğin; bir afiş *gösterge* iken; o afişte kullanılan renkler, biçimler ve görüntülerin her biri *gösteren*; bu gösterenlerin anlamları ve/veya çağrıştırdıkları ise *gösterilen* olarak değerlendirilmektedir.

Düzenler arası bir alan olan *göstergebilim*; göstergelerin tasarlanması, uygulanması, yorumlanması ve anlamlandırılması süreçlerini içeren çeşitli etkenlerin dizgeli bir biçimde incelenmesine dayanır. Bu alanda çokça araştırması ve kitabı olan Mehmet Rifat, Genel Göstergebilim Sorunları adlı kitabında, "Göstergebilim, kimi kullanımlarda *anlambilimin* bir başka adıdır; ancak bu anlambilim, salt sözcüklerin anlamını inceleyen bir bilim dalı olarak düşünülmemelidir" demektedir (Rifat, 1986, s. 9). Göstergebilim (semiyotik/semiyoloji), göstergeleri inceleyen bir bilim dalıdır. Tarih boyunca her alanda nitel ya da nicel irdelemeler yapmak amacıyla çeşitli göstergebilimsel kuramlar geliştirilmiştir. Gösterge ve göstergebilim alanındaki çalışmalarıyla öne çıkan isimlerden Umberto Eco, Roman Jakobson, Roland Barthes ve daha nice bilim insanı arasında dikkat çeken Ferdinand de Saussure ile Charles Sanders Peirce özellikle dilbilim alanında geliştirilen çağdaş göstergebilimin öncülerinden olarak bilinmektedir (Erkman, 1987; Rifat 1990). Zamanla Saussure, doğal dilleri dilbilimin inceleme konusu olarak görmüş ve bu bağlamda özellikle yazın alanında çeşitli öneriler geliştirmiştir. Göstergeleri çeşitli ulamlara/kategorilere ayıran Peirce ise onları "görüntüsel gösterge," "belirti" ve "simge" olarak adlandırmıştır (Başkan, 1988, ss. 78-80; Rifat, 2000b).

Gösterge incelemelerinde yararlanılan çeşitli yaklaşımlar vardır. Söz gelimi, tasarım sosyolojisinden hareketle göstergeler toplumbilimsel açıdan incelenirken; tasarım psikolojisinden hareketle ruhbilimsel açıdan incelenebilmektedir. Göstergeler, sanat ve tasarım tarihi açısından başka, estetik açıdan başka, kültürel göstergeler vb. ulamlar açısından başka yaklaşımlarla irdelenebilmekte ve başka sonuçlara ulaşılabilir. Bu çalışmada vitrin resimlemeleri göstergebilim (semiyotik/semiyoloji) açısından irdelenmektedir. Bu bağlamda, göstergelerin anlamları *semantik* yaklaşımla; tasarım nitelikleri *sentaktik* yaklaşımla; işlev, yarar vb. nitelikleri ise *pragmatik* açıdan ele alınmaktadır (Rifat, 1986; Sayın, 2001).

Grafik tasarım uygulamaları, fotoğraf, resimleme vb. incelemelerinde "göstergelerin anlamı ve niteliği konusunda ancak göstergebilimsel/semiyotik incelemeler yapılarak nesnel bir tartışma yapılabilir. Bir göstergenin göstergebilimsel açıdan irdelenmesi için 'semantik', sentaktik' ve 'pragmatik' olmak üzere üç açıdan yaklaşılarak ele alınması" (Sayın, 2001, s. 85) nitelikli bir inceleme için çokça önemlidir.

Göstergebilimsel yaklaşımda; göstergeler kendi içinde irdelenildiği gibi; dizgeyi oluşturan diğer göstergeler ile olan ilişkileri bağlamında da incelenebilmektedir (Berger, 1995; Denkel, 1984). Söz gelimi, bir vitrin resimlemesindeki betimgeler (figürler) jestleri ve mimikleri ile çeşitli anlamlara gelebildiği gibi; yanında bulunan diğer göstergeler ile anlamları değişebilmektedir. Örneğin uzanmış haldeki bir insanın gözleri açık ise anlamı başka, kapalı

ise başka olmaktadır. Uzanmış insan göstergesi halı üzerinde ise başka, yataкта ise başka, sedye üzerinde ise daha başka anlamlara gelebilmektedir. Mevsim izleği bağlamında örneklenecek olursa; bir insan askılı tişört giyinmişse "yaz," papatya toplamakta ise "bahar," kartopu oynamakta ise "kış," dökülmüş sarı yapraklar üzerinde yürümekte ise "sonbahar" mevsimi yaşanmaktadır anlamında yorumlanabilir. Böyle yorumlanabilmesi için söz konusu insanın bulunduğu yerdeki diğer göstergelerin de bu nitelermeleri desteklemesi gerekir. Aksi halde durum değişebilir. Örneğin askılı tişört/bluz giyinmiş insan bir fırında ekmek pişirmekte ya da hamamda ise mevsim hiç de yaz olmayabilir.

Örnek İncelemeleri

Mevsim izlekli vitrin resimlemelerinin irdelendiği bu çalışmada, düzenler arası bir alan olan *göstergebilimsel* (semiyolojik) yaklaşımlarla inceleme yapılırken; irdelenecek örneklere semantik (anlamsal), sentaktik (dizimsel) ve pragmatik (yararsal) açıdan yaklaşılmaktadır (Erkman, 1987; Guiraud, 1984; Parsa & Parsa, 2002; Rifat, 1986; Sayın, 2001). Semantik açıdan yaklaşıırken *göstergeler*; anlamları, içerdikleri, çağrıştırdıkları vb. bağlamında incelenmekte; sentaktik açıdan yaklaşıırken hiyerarşik yapıları, düzenlenişleri, dizilişleri vb. bağlamında incelenmekte; pragmatik açıdan yaklaşıırken ise anlaşılabilirlikleri, işlevleri, yararları vb. bağlamında incelenmektedir. Söz konusu göstergeler *gösteren* ve *gösterilen* ilişkisi bağlamında ele alınırken de göstergeyi oluşturan *gösterenler* ve bu gösterenler tarafından *gösterilenlere* (anlamlara) değinilmektedir.

"Muse" Markasının Çikolata Mağazası İçin Gerçekleştirilen Vitrin Resimlemesi (Görsel 2)

Vitrini resimlenen marka: Muse

Resimleme yılı: 2017

Resimleyen: Mo Kalache

İzlek: Yaz Mevsimi

Vitrinin bulunduğu ülke/kent: Lübnan/Beyrut

Tekniği: Sayısal (dijital) kolaj

Muse markasının çikolata mağazası için 2017 yılında gerçekleştirilmiş olan vitrin resimlemesinin (Görsel 2) görsel göstergebilimsel açıdan incelenmesi için öncelikle marka ve hizmetleri hakkında bazı bilgilerin ortaya konması gerekir. "Muse," Lübnan'ın başkenti Beyrut'ta üst sınıf çikolatalar üreten bir marka; bu bağlamda incelenen gösterge ise bu markanın ürünlerinin satıldığı mağazanın vitrin resimlemesidir. Gösterişli/lüks bir konsept ile tasarlanmış olan söz konusu satış mağazasında; vitrinin arkasında bölümlendirme yapan bir ayırıcının olmadığı, mağaza içinin ve ürünlerin doğrudan görülebildiği vitrin türü olan *açık vitrin* tercih edilmiştir. Bu tasarımda vitrinlerinde kullanılması tercih edilen farklı grafik tasarım uygulamaları sayesinde benzerleri arasında özgün bir görünüm elde edilmiştir. Dolayısıyla da hedef kitlenin dikkatini daha çok çekebilecek bir yapıt ortaya konmuştur.

Gösterenleri geçmişe/eskiye öykünülen biçimlendirme ve resimleme yaklaşımlarıyla tasarlanan söz konusu vitrin uygulamasında kesyap/kolaj tekniği tercih edilmiştir. Gerçekleştirilen resimlemeler yaz mevsimi izleğinde hazırlanmıştır. Resimleme yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmadaki gösterenler; "Hello Summer" yazısı, dondurma, bakımlı kadın eli, güneş şemsiyesi, güneşlenen kadın, fôtr şapkalı kadın, karpuz, ördek, çilek, kiraz, çikolata, balık, "Muse" poster, çeşitli yapraklar ve yapraklı bitkilerden oluşmaktadır. Sıralanan bu gösterenleri içeren söz konusu vitrin göstergesi, görsel

Tablo 1.

Gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında "Muse" markasının çikolata mağazası için gerçekleştirilen vitrin resimlemesi:

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
"Muse" çikolata mağazası vitrin resimlemesi	Muse alışveriş kutusu	Renkli zikzak örüntüyle kaplı ortasındaki boş karede Muse yazan çikolata kutusu	İştah, lezzet, şevk, retro
	Hasır şapkalı siyah-beyaz kadın imgesi	Kollarını göğsünün önünde bağlamış, sağ dizini dışarı çıkarmış gözleri tam karşıya bakan büyük hasır şapkalı kadın betimgesi	Cinsellik, feminen, sıcaklık, izleme nostalji,
	"Hello summer" Yazısı	Merhaba Yaz	Ferah, samimi,
	Beyaz mayolu kadın imgesi	Sırtı dönük şekilde mayosuyla plaj havlusu üzerinde, plaj şemsiyesi altında güneşlenen kadın betimgesi	Yaz, deniz, tatil, güneşlenme, dinlenme, kadın, tek, özgürlük
	Dondurma imgeleri	Çikolatalı, çilekli, sade külah dondurmalar	Yaz, iştah, lezzet, şevk
	Çiçek imgeleri	Kırmızı renkli açık ve kapalı halde çiçekler	Romantik, doğa,
	Bitki imgeleri	Farklı türlerde bitkiler	Romantik, doğa, çeşitlilik,
	Meyve imgeleri	Karpuz, ananas, çilek, vişne	Yaz, iştah, lezzet, tazelik
	Tatlı imgeleri	Makaron, donat, kek türlerinde tatlılar	İştah, lezzet, şevk
	Balık imgeleri	Farklı türlerde balık gösterenleri	Deniz, tatil, tropik
	Plaj şemsiyesi imgeleri	Farklı açılarda, büyüklüklerde ve renklerde plaj şemsiyeleri	Yaz, deniz, tatil, güneşlenme
	Kuş imgeleri	Tukan ve flamingo türünde kuşlar	Tropik

göstergebilimsel açıdan incelenmek amacıyla; gösteren-gösterilen ilişkisi ile semantik, sentaktik ve pragmatik yaklaşımlarla (Erkman, 1987; Guiraud, 1984; Parsa & Parsa, 2002; Sayın, 2001) aşağıdaki gibi irdelenebilir.

Semantik açıdan incelendiğinde; özellikle kullanılan yazılı gösterge (Hello Summer), dondurma, güneş şemsiyesi, güneşlenen kadın, hasırdan örülmüş fotr şapka, karpuz, kiraz ve sıcak aylarda karşılaşılan çeşitli yaprak imgeleri ile yapraklı bitki gösterenleri nedeniyle, "Muse" markasının çikolata mağazası için resimlenen vitrin tasarımının yaz izlekli olduğunun rahatlıkla anlaşıldığı söylenebilir.

Göstergelerin resimlenerek gerçekleştirildiği bu çalışmada;

- Yan anlam olarak saksıyı çağrıştıracak şekilde konumlandırılan "Muse" logolu alışveriş kutusundan fişkırtılan çokça yaz göstereni yoluyla; dopdolu, hareketli ve coşkulu bir yaz mevsimi imgesi yaratılmaya çalışılmıştır.
- Yaz mevsiminde daha çok tercih edilen meyve ve tatlılara yer verilerek iştah açıcı bir görsellik yaratılmaya çalışılmıştır.
- Yaz mevsimi belirtkisi bitki ve çiçeklere yer verilerek yazın doğası ile uyumlu bir tat yakalanmaya çalışılmıştır.
- Kullanılan renklerin çeşitliliği ve özellikle yeşil ağırlıklı olarak kullanılan toparlayıcı bitki/çiçek demetinden sıcak renklerle fişkırtılan mevsime özgü yiyecek, çiçek ve kullanım nesnelerinin yarattığı kıpırtı ile de yazın eğlenceli, canlı niteliği vurgulanmaya çalışılmıştır denebilir.

Yukarıda irdelenerek açıklanan gösterenlerden hareketle; bu uygulama ile başarılı bir resimleme çalışması gerçekleştirildiği söylenebilir.

Tasarımı/resimlemeyi oluşturan gösterenler sentaktik (biçim dizimsel) açıdan incelendiğinde;

- Göstergeyi/kompozisyonu oluşturan gösterenlerin birbiriyle belli bir uyumluluk içinde ve bütünlük oluşturacak şekilde düzenlendiği;

- Öncelikle "Muse" logolu alışveriş kutusundan fişkırtan çiçek buketi ve onunla birlikte buketin içine yerleştirilmiş olan hasır şapkalı kadın betimgesi (figürü) ile "Hello Summer" gösterenlerinin belli bir sıradüzen (hiyerarşi) içinde bütünleştirildiği;
- Bu başat gösterenlerin ardından algılanacak şekilde arka planda bir güneş şemsiyesi ile bu şemsiyenin altında sırtını güneşe çevirmiş olarak uzanmış beyaz mayolu bir kadın betimgesi ve sonrasında fark edilecek biçimde serpiştirilmiş balık, ördek, çilek, karpuz, ananas, kiraz, dondurma, çeşitli çiçek, yiyecek vb. gösterenlerin yerleştirildiği;

**Görsel 2.**

Muse Çikolata Mağazasının Yaz Mevsimi İzlekli Vitrin Resimlemesi (Kalache, 2017).

Tablo 2.

Gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında “Kapak” markasının mağazası için gerçekleştirilen vitrin resimlemesi:

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
“Kapak” mağazası vitrin resimlemesi	“into the wild” Yazısı	Vahşiliğin içinde	Doğal yaşam
	Hayvan imgeleri	Baykuş, ceylan, rakun, tavşan, fare, serçe, kirpi	Hayvan ekolojisi, orman hayatı, birliktelik, çeşitlilik
	Bitki ve ağaç imgeleri	Farklı türlerde sararmış bitkiler ve ağaç dalları	Sonbahar, doğa, huzur, çeşitlilik, dönüşüm, bitiş

- d) Renkli gösterenler arasında -karşıtlık yaratacak nitelikte-siyah beyaz olarak büyükçe yerleştirilen hasır şapkalı bir kadın betimgesinin resimlemenin merkezinde, dikkat çekecek biçimde ve vitrini inceleyenler ile göz göze gelecek konumda yerleştirildiği;
- e) Tüm gösterenlerin belli bir denge ve anlam bütünleşikliği içinde, derinlik yaratacak biçimde düzenlendiği ve
- f) Çalışmanın özgün olduğu söylenebilir.

Göstergenin hedef kitle üzerinde amaçlanan algıyı ve/veya davranışı yaratabilecek işlevsellikte olma niteliğini irdelemek ereğiyle Pragmatik açıdan incelendiğinde ise;

- a) Göstergenin rahatlıkla algılanabilir nitelikte olduğu;
- b) Herkesin algılayabileceği nitelikte “yaz” mevsimini çağrıştıran çeşitli yiyecek, bitki ve nesnenin yanı sıra “Merhaba Yaz” anlamında kullanılan “Hello Summer” yazısı ile “Muse” markasının alışveriş kutusunun birlikte düzenlendiği bir gösterge olarak zorlanmadan algılanabilen bir uygulama olduğu;
- c) Sayısal kolaj yöntemi ve teknolojileriyle biçimlendirilerek gerçekleştirilen özelliği nedeniyle, aynı tasarımın, Muse markasına ait başka mağaza vitrinlerinde de rahatlıkla uygulanabilecek nitelikte / çoğaltılabilirlikte olduğu;
- d) Sıradan olmayan bir estetik yaklaşımla gerçekleştirilen özelliği ve benzeri olmayan nitelikleri nedeniyle de özgün bir çalışma olduğu söylenebilir.

“Kapak” Giyim Mağazası İçin Gerçekleştirilen Vitrin Resimlemesi (Görsel 3)

Vitrini resimlenen marka: Kapok

Resimleme yılı: 2015

Resimleyen: Mariko Jesse

İzlek: Sonbahar Mevsimi

Vitrinin bulunduğu ülke/kent: Çin/Hong Kong

Tekniği: Sayısal (dijital) suluboya

2015 yılında Kapok markası Hong Kong mağazası için gerçekleştirilmiş olan vitrin resimlemesinin (Görsel 3) görsel göstergebilimsel bir bakış açısıyla incelenmesi için öncelikle marka ve hizmetleri hakkında bazı bilgilerin ortaya konmasında yarar vardır. “Kapak,” Çin Halk Cumhuriyeti’nin Hong Kong Özel İdari Bölgesi olarak bilinen Hong Kong’da kadın ve erkek giyim ürünleri üreten bir markadır. Bu bağlamda incelenen gösterge ise bu markanın ürünlerinin satıldığı mağazanın vitrin resimlemesidir. Modern ve mütevazı bir biçime sahip olan satış mağazasında açık vitrin uygulaması tercih edilmiştir. Mağazanın genel tasarım biçimine uygun bir yaklaşımla gerçekleştirilen mağaza vitrininde uygulanan resimleme çalışmasıyla sıcak ve samimi bir ortam görünümü elde edilmiş ve böylece hedef kitleyi etkileme ortamı

yaratılarak mağazaya yönelmelerini sağlayabilecek bir tasarım gerçekleştirilmiştir.

Gösterenleri pastoral biçimlendirme ve resimleme yaklaşımlarıyla tasarlanan söz konusu vitrin uygulamasında sayısal ortamda yapılan suluboya tekniği tercih edilmiştir ve resimleme uygulaması sonbahar mevsimi izleğinde oluşturulmuştur. Resimleme yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmadaki gösterenler; “in to the wild” yazısı, baykuş, ceylan, rakun, tavşan, fare, serçe, kirpi, farklı türlerde sararmış bitkiler ile ağaç dallarından oluşmaktadır. Sıralanan bu gösterenleri içeren söz konusu vitrin göstergesi, görsel göstergebilim açısından incelenmek ereğiyle; gösteren-gösterilen ilişkisinden hareketle semantik, sentaktik ve pragmatik yaklaşımlarla aşağıdaki gibi irdelenebilir.

Semantik açıdan incelendiğinde; “Kapak” markası mağazası için resimlenen vitrin tasarımının, özellikle kullanılan farklı türden sararmış ağaç ve dal göstergeleri nedeniyle sonbahar izleğinde olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Vitrini oluşturan tüm göstergelerin resimlenerek gerçekleştirildiği bu çalışmada;

- a) Yan anlam olarak vitrinin merkezinde konumlandırılan “in to the wild” (vahşiliğin içinde) yazılı göstergesi yoluyla; doğal yaşam imgesi yaratılmaya çalışılmıştır.
- b) Ormanda daha çok görülen baykuş, ceylan, rakun, tavşan, fare, serçe ve kirpi gibi hayvan gösterenlerine yer verilerek çobanlama/pastoral ve masalsi bir görsellik yaratılmaya çalışılmıştır.

**Görsel 3.**

Kapok Mağazasının Sonbahar Mevsimi İzleklili Vitrin Resimlemesi (Jesse, 2015).

Tablo 3.

Gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında "Milk" markasının mağazası için gerçekleştirilen vitrin resimlemesi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
"Milk" mağazası vitrin resimlemesi	"Milk" markası logosu	Daire çerçeve içinde "Milk" yazısı	Küresel marka
	Çiçek ve bitki imgeleri Çiçek ve bitkilerde ara tonlarda kullanılan yumuşak renkler	Karanfil, menekşe, üzüm, süpürge, küpe çiçekleri Sarı, yeşil, mavi, mor, beyaz, eflatun vb.	İlkbahar botanik, bereket, çeşitlilik, devamlılık, doğa doğum, başlangıç Doğalda diriliş

- c) Sonbahar belirtkeleri olarak yorumlanabilecek farklı türlerde sararmış bitkiler ve ağaç dallarına yer verilerek sonbaharın doğası ile uyumlu bir imge yakalanmaya çalışılmıştır.
- d) Özellikle sarı ağırlıklı renklerin kullanıldığı bitki ve ağaç gösterenleriyle sonbahar izlekli bir huzurun vurgulandığı söylenebilir.

Yukarıda irdelenerek açıklanan gösterenlerden yola çıkılarak yapılan uygulamanın başarılı bir resimleme çalışması olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Tasarımı/resimlemeyi oluşturan gösterenler sentaktik açıdan incelendiğinde;

- a) Göstergeyi/kompozisyonu oluşturan gösterenlerin hem renk, hem biçim hem de biçim yönünden birbirleriyle uyum içinde olduğu ve bütünlük algısını sağlayabilecek nitelikte düzenlendiği;
- b) Baykuş, ceylan, rakun, tavşan, fare, serçe, kirpi betimgeleri ve farklı türlerdeki bitkiler ile "in to the wild" gösterenlerinin belli bir sıradüzen içinde bütünleştirildiği;
- c) Tek bir göstereni ön plana çıkarmak yerine, bütünsel bir algı yaratmak ereğiyle tüm gösterenlerin, hayvan ve bitkiler arasındaki oran orantı ilkelerine bağlı kalınarak, yakın ölçülerde ve renklerde oluşturulduğu ve de yerleştirildiği;
- d) Tüm gösterenlerin belli bir denge ve anlam bütünlüğü içinde buluşturulduğu ve
- e) Çalışmanın özgün olduğu söylenebilir.

Göstergenin hedef kitle üzerinde amaçlanan algıyı ve/veya davranışı yaratabilecek işlevsellikte olma niteliğini irdelemek ereğiyle Pragmatik açıdan incelendiğinde ise;

- a) Göstergenin -kullanılan gösterenler yönünden- rahatlıkla algılanabilir nitelikte olduğu;
- b) "Sonbahar" mevsimini çağrıştıran çeşitli hayvan ve bitkinin yanı sıra "vahşiliğin içinde" anlamında kullanılan "in to the wild" yazısının özellikle İngilizce bilen herkesin algılayabileceği nitelikte göstergeler olarak kolaylıkla algılanabilen özellikte olduğu;
- c) Sayısal suluboya yöntemiyle gerçekleştirildiği için; Kapok markasına ait başka mağaza vitrinlerinde de rahatlıkla uygulanabilecek nitelikte ve çoğaltılabilir özellikte olduğu ve de
- d) Alışılmadık bir estetik yaklaşımla gerçekleştirilen nitelikleri nedeniyle özgün bir eser olduğu söylenebilir.

"Milk" Giyim Mağazası İçin Gerçekleştirilen Vitrin Resimlemesi (Görsel 4)

Vitrini resimlenen marka: Milk

Resimleme yılı: 2019

Resimleyen: Mariko Jesse

İzlek: İlkbahar Mevsimi

Vitrinin bulunduğu ülke/kent: Almanya/Münih

Tekniği: Cam üzerine akrilik

Milk markasının mağazası için 2019 yılında gerçekleştirilmiş olan vitrin resimlemesinin (Görsel 4) göstergebilimsel açıdan incelenmesi ereğiyle öncelikle marka ve mağaza hakkında bazı temel bilgilere gereksinim vardır. "Milk", Almanya'nın Münih şehrinde kadın giyim ürünlerinin satıldığı bir markadır. İncelenen gösterge bu markanın ürünlerinin satıldığı mağazanın vitrin resimlemesidir. Eklektik ve bohem biçemdeki giysiler satılan mağaza renkli ama ürünler ön plana çıkarılacak şekilde yalın bir biçimde tasarlanmıştır. Çok büyük boyutta olmayan mağazada; içeriği göstermek ve gün ışığından yararlanmak ereğiyle açık vitrin yaklaşımı tercih edilmiştir. Vitrin resimlemesinde kullanılan teknik, biçim ve biçim yaklaşımlarıyla benzer grafik uygulamalar arasında özgün bir görünüm elde edilmiştir. Söz edilen uygulamalar yoluyla hedef kitlenin dikkati çekilebilecek nitelikte bir yapıt ortaya konduğu söylenebilir.

"Milk" markası Münih mağazası vitrin uygulamasında, cam yüzey üzerine uygulanan akrilik boya tekniği tercih edilmiştir ve gerçekleştirilen resimlemeler yaz mevsimi izleğinde hazırlanmıştır. Resimleme yönteminin kullanıldığı çalışmadaki gösterenler; "Milk" logosu, karanfil, menekşe, üzüm, süpürge, küpe çiçekleri ve yonca, sarmaşık bitkilerinden oluşmaktadır. Söz konusu vitrin göstergesini, göstergebilimsel açıdan incelemek amacıyla yukarıda sıralanan gösterenler; gösteren-gösterilen ilişkisi ile semantik, sentaktik ve pragmatik yaklaşımlarla aşağıdaki gibi irdelenebilir.

**Görsel 4.**

Milk Mağazasının İlkbahar Mevsimi İzlekli Vitrin Resimlemesi (Over, 2019).

Tablo 4.

Gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında "Clarks" markasının mağazası için gerçekleştirilen vitrin resimlemesi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
"Clarks" mağazası vitrin resimlemesi	Geyik	Ren geyiği	Yılbaşı, noel, soğuk
	Kulübe	Çatısı kar kaplı, bacası tüten kulübe	Yuva, sıcaklık, huzur
	"Wherever you're going... We're going your way" Yazısı	Nereye gidiyorsanız... Biz de sizin yunuza gidiyoruz.	Birliktelik, yol arkadaşlığı, sahiplenmek, korumak
	Buharlı lokomotif	Tepelerin arasındaki köprüden geçmekte olan lokomotif	Sıcaklık, nostalji, yolculuk, ilerleyiş, geçiş, hareket
	Ağaçlar	Çam ağaçları	Kış, yılbaşı, doğa
	Çok dallı, yapraksız ağaçlar	Yaprakları dökülmüş ağaçlar	Bekleyiş, dinlenme, vaat, görkem
	Tepeler	Karlı tepeler	Kış, soğuk, ritim, zorluk
	Ay	Dolunay	Büyüme, yeniden doğma, dönüşüm, bütünsellik
	Yıldızlar	Çokça yıldız	Temiz hava, aydınlık, evren

"Milk" markasının mağazası için resimleme yöntemiyle tasarlanan vitrin semantik açıdan incelendiğinde; özellikle kullanılan farklı türlerdeki bahar belirtkisi çiçek ve bitki gösterenleri nedeniyle, tasarımın ilkbahar izlekli olduğu ve bu izleğin kolaylıkla anlaşılabilir nitelikte olduğu söylenebilir.

Göstergelerin resimlenerek gerçekleştirildiği bu çalışmada;

- Daha çok bahar mevsiminde görülen karanfil, menekşe, üzüm, süpürge, küpe çiçeklerine ve yonca, sarmaşık bitkilerine yer verilerek verimliliğin ve çeşitliliğin ön planda tutulduğu bir görsellik yaratılmaya çalışılmıştır.
- İlkbahar mevsimi belirtkisi farklı türlerde çiçekler ve bitkilere yer verilerek ilkbaharın doğası ile uyumlu belirtkeler yakalanmaya çalışılmıştır.
- Kullanılan renklerin çeşitliliği, özellikle çiçek ve bitkilerin yarattığı canlılık ile ilkbaharın yenileyici, ferahlatıcı ve coşkulu hali imlenmeye çalışılmıştır.

Tüm bu irdeleyici açıklamalar bağlamında değerlendirildiğinde; söz konusu uygulama ile başarılı bir resimleme çalışması gerçekleştirildiği söylenebilir.

Tasarımı/resimlemeyi oluşturan gösterenler sentaktik açıdan incelendiğinde;

- Göstergeyi/tasarımı oluşturan gösterenlerin birbirleriyle uyum ve bütünlük içinde olacak şekilde düzenlendiği;
- Karanfil, menekşe, üzüm, süpürge, küpe çiçekleri ve yonca ile sarmaşık bitkileri gösterenlerinin belli bir sıralı düzen içinde bütünleştirildiği;
- Çiçeklerin; hem boyut, hem de renkleriyle dikkat çekmesi ereğiyle daha büyük olarak, bitkilerin ise çiçekleri destekleyecek şekilde yerleştirildiği,
- Tüm gösterenlerin; *izleğin* anlam bütünlüğünü oluşturacak şekilde ve denge sağlayacak biçimde düzenlendiği,
- Çalışmanın da özgün olduğu söylenebilir.

Göstergenin hedef kitle üzerinde amaçlanan algıyı ve/veya davranışı yaratabilecek işlevsellikte olma niteliğini irdelemek ereğiyle Pragmatik açıdan incelendiğinde ise;

- Göstergenin -kullanılan gösterenler açısından- rahatlıkla algılanabilir nitelikte olduğu;

- "İlkbahar" mevsimini çağrıştıran çeşitli çiçek ve bitki göstereninin birlikte düzenlendiği bir gösterge olarak zorlanmadan algılanabilen bir uygulama olduğu ve
- Vitrin camı üzerine akrilik boya yöntemiyle uygulanan çalışmanın -çok sıra dışı olmasa da- özgün olduğu söylenebilir.

"Clarks" Ayakkabı Mağazası İçin Gerçekleştirilen Vitrin Resimlemesi (Görsel 5)

Vitrini resimlenen marka: Clarks

Resimleme yılı: 2016

Resimleyen: Harley Queen Tasarımı Stüdyosu

İzlek: Kış Mevsimi

Vitrinin bulunduğu ülke/kent: İngiltere/Londra

Tekniği: Kağıt sanatı; kesyap uygulaması

Clarks markasının İngiltere'nin başkenti Londra'da yer alan mağazası için 2016 yılında gerçekleştirilmiş olan vitrin resimlemesinin (Görsel 5) göstergebilimsel açıdan incelenmesi için öncelikle marka ve hizmetleri hakkında bazı bilgilerin ortaya konması önemlidir. Clarks, kaliteli malzemeler kullanarak kadın, erkek ve çocuk ayakkabıları üreten bir İngiliz moda markasıdır;

**Görsel 5.**

Clarks Mağazasının Kış Mevsimi İzlekli Vitrin Resimlemesi (Harlequin, 2016).

bu bağlamda incelenen gösterge ise bu markanın ürünlerinin satıldığı mağazanın vitrin resimlemesidir. Zengin ayakakabi koleksiyonunu sunabildiği geniş ve modern çizgilere sahip satış mağazasında; vitrinin arkasının kapalı olmasından dolayı mağazanın içinin, dolayısıyla da ürünlerin görülmediği bir vitrin türü olan *kapalı vitrin* uygulaması tercih edilmiştir. İki parçadan oluşan vitrin uygulamasında bütünleşik/entegre bir grafik tasarım yaklaşımı tercih edilmiş ve ilginç bir yapıt ortaya konmuştur. Bu ilginç özelliği nedeniyle aynı sektördeki rakiplerine göre belirgin bir fark yaratabildiği, dolayısıyla da hedef kitlenin dikkatini çekebildiği söylenebilir.

Kış izleğini betimlemek ereğiyle gösterenleri yılbaşı ve Noel masallarından yola çıkan biçimlendirme ve resimleme yaklaşımlarıyla tasarlanan söz konusu vitrin uygulamasının gösterenleri kartondan kesilerek elde edilen biçimlerin resimlenmesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Resimlenmiş kartondan betimgeleri katmanlar halinde düzenlenerek derinlikler oluşturacak şekilde gerçekleştirilen gösterge/tasarım kesyap tekniğine dayalı *kağıt sanatı* yöntemiyle uygulanmıştır.

Katmanlı resimleme yöntemiyle gerçekleştirilen vitrinin sağ odacığındaki gösterenler; “Wherever you’re going... We’re going your way” yazısı, ren geyiği, bacası tüten kulübe, kar tepeleri, dolunay, yıldızlar, çam ağaçları ve kuru ağaç betimgelerinden oluşmaktadır. Vitrinin sol odacığındaki gösterenler ise “Wherever you’re going... We’re going your way” yazısı, tepelerin arasındaki köprüden geçen buharlı lokomotif, kar tepeleri, yıldızlar, çam ağaçları ve kuru ağaç betimgelerinden oluşmaktadır. Bu gösterenleri içeren söz konusu vitrin göstergesi, göstergebilimsel açıdan incelenmek amacıyla; gösteren-gösterilen ilişkisi ile semantik, sentaktik ve pragmatik yaklaşımlarla aşağıdaki gibi irdelenebilir.

Semantik (anlamsal) açıdan incelendiğinde; özellikle kullanılan karlı tepeler, çam ağacı, ren geyiği ve bacası tüten ev gösterenleri nedeniyle “Clarks” markasının mağazası için resimlenen bu vitrin tasarımının kış izlekli olduğunun rahatlıkla anlaşılabilir nitelikte olduğu söylenebilir.

Göstergeleri, kesilen kartondan formların resimlenmesi yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışmada;

- Yan anlam yaratma ereğiyle vitrinin sağ ön kısmında konumlandırılan ren geyiği göstereni kullanılarak; yılbaşı ve Noel zamanı vurgusu ile bir kış mevsimi imgesi yaratılmaya çalışılmıştır.
- Vitrinin sağ ön kısmındaki kış mevsimini çağrıştıran ren geyiği betimgesi ile bacası tüten kulübe, çam ağaçları ve kuru ağaçlara yer verilerek sakinleştirici ve dinlendirici bir görsellik yaratılmaya çalışılmıştır.
- Vitrinin sağ kısmının merkezinde yer alan bacası tüten kulübe göstereni ile kışın tüm soğukluğunda sıcaklık algısı yaratılmaya ve beraberinde yuva duyumsaması uyandırılmaya çalışılmıştır.
- Yıldızlar ve Dolunay gösterenleri ile evrensellik ve bütünselliğin vurgulandığını söylenebilir.
- Vitrinin sol odacığındaki tepelerin arasında uzayan köprüden geçen buharlı lokomotif göstereni ile -adeta geçiş ve ilerleyiş kavramları da vurgulanarak- bir yolculuk imgesi yaratılmaya çalışılmıştır. Özellikle buharlı lokomotif gösterenine yer verilerek nostaljik bir imge de yakalanmaya çalışılmıştır.
- Vitrinin tümüne egemen kış mevsimi belirtkisi kar göstereni kullanılarak; kışın doğası ile uyumlu bir imge yaratılmaya çalışılmıştır.

- Kullanılan beyaz renk ile kışın soğuk ama huzurlu yapısı vurgulanmıştır denebilir.

Yukarıdaki irdeleyici açıklamalar bağlamında değerlendirildiğinde; söz konusu uygulama ile başarılı bir resimleme çalışması gerçekleştirildiği söylenebilir.

Tasarımı/resimlemeyi oluşturan gösterenler sentaktik (biçim dizimsel) açıdan incelendiğinde;

- Göstergeli/kompozisyonu oluşturan gösterenlerin birbirleriyle belli bir uyumluluk içinde ve bütünlük oluşturacak şekilde düzenlendiği;
- Ren geyiği betimgesi, kar tepeleri, çam ağaçları, kuru ağaçlar ile “Wherever you’re going... We’re going your way” gösterenlerinin belli bir sıralı düzen içinde bütünleştirildiği;
- Bu başat gösterenlerin ardından algılanacak şekilde arka planda çatısı karla kaplı kulübe, köprüünün üstünden geçen tren ile gökyüzünde yıldızlar ve dolunay gösterenlerinin yerleştirildiği;
- Işıklandırma yoluyla; öndeki gösterenlerin daha az ışık alarak daha koyu renk, arkadakilerin ise daha çok ışık alarak daha açık renkte görünür kılındığı;
- Göstergeli oluşturan tüm gösterenlerin alan derinliği yaratacak biçimde ve asimetrik bir denge içinde düzenlendiği ve
- Çalışmanın özgün olduğu söylenebilir.

Göstergenin hedef kitle üzerinde amaçlanan algıyı ve/veya davranışı yaratabilecek işlevselliğe olma niteliğini irdelemek ereğiyle Pragmatik açıdan incelendiğinde ise;

- Göstergenin kolaylıkla algılanabilir nitelikte olduğu;
- Herkesin algılayabileceği nitelikte “kış” mevsimini çağrıştıran kar, çam ağaçları, ren geyiği betimgesi ve kulübenin yanı sıra “Nereye gidiyorsanız... Biz de sizin yolunuza gidiyoruz.” anlamında kullanılan “Wherever you’re going... We’re going your way” yazısı ile kolaylıkla algılanabilen bir uygulama olduğu;
- Gösterge, yinelenebilir kağıt sanatı yöntemleri ve aydınlatma teknikleri ile kalıplanarak oluşturulduğundan aynı tasarımın diğer Clarks vitrinlerinde kolayca uygulanabilmesine/yeniden üretilbilmesine olanak sağlandığı ve
- Kendine özgü özellikleri ile benzersiz işlevleri nedeniyle özgün bir estetik anlayışla gerçekleştirilmiş özgün bir eser olduğu söylenebilir.

Sonuç

Gün geçtikçe daha da hızla değişen ve bu bağlamda gelişen dünyada hem üretimde çeşitlilikler artmakta hem de üretilenlerin hedef kitlelere ulaştırılması süreçleri çerçevesinde çeşitli tanıtma stratejileri ve satış ortamları arayışına girilmektedir.

Tecimsel hayatta ürünlerin satışı bağlamında girilen rekabet süreçleri çeşitli yöntem ve ortam seçeneklerini yaratma arayışını da beraberinde getirmektedir. Bunların tanıtımı, pazarlanması ve satışı için topluma sunulduğu ortamlardan biri de vitrinlerdir. Son yıllarda müşterilerin alışveriş mağazalarına çekilmesi amacıyla kullanılan tasarım yöntemleri ve teknolojileri ile gerçekleştirilen vitrinlerin önemi her geçen gün daha da artmaktadır.

Günümüzde vitrinler; müşteri çekme işlevini yerine getirecek ortam ve uygulamalar olarak planlanırken bir taraftan toplumsal birer iletişim ve tanıtma aracı diğer taraftan ise güzel duyusal birer sanatsal olanla karşılaşma ortamı olarak da gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla, bazı vitrinler adeta birer sanat galerisi gibi

tasarlanabilmekte, böylece diğer vitrin örnekleri arasında daha çok dikkat çekebilmekte ve insanlar üzerinde akılda kalıcı etkiler yaratabilmektedirler.

Sayıları az da olsa, sanatsal sergileme alanı gibi tasarlanan bazı vitrinler; gelişen teknoloji ile bu bağlamda değişen tasarım yaklaşımlarına koşut olarak, her geçen gün daha da artan özgün ve ilginç göstergeler kullanımına dayalı özellikleri sayesinde; olağan hayat akışı içindeki insanların davranışlarını -sürpriz göstergeler ile karşılaşmalarını sağlayarak- değiştirmesine yol açabilecek nitelikte birer etki ve tepki alanı olmaya başlamıştır. Öyle ki; kullanılan ilginç grafik göstergeler sayesinde herhangi bir mağazaya girme amacı olmayan gezginlerin bile dikkatlerini çekerek, onlarda vitrini inceleme merakı uyandırabilmekte ve böylece -hiç akıllarında yokken bile- onları mağazaya çekebilmektedir.

Mevsim izlekli vitrin resimlemelerinin görsel göstergebilim açısından incelendiği bu çalışmada dört örnek irdelenmiştir. İncelenen bu uygulamalar; farklı ülkelerden, farklı resimleme biçimine sahip farklı resimlemeciler tarafından mevsim izleğinden hareketle yapılmış uygulamalardır. Yapılan incelemede nitelikli vitrinlerin ancak nitelikli tasarımcılarla çalışılarak gerçekleştirilebildiği görülmüştür. Ulaşılan bilgi ve deneyimler ile yukarıda yapılan açıklamalardan da görülmektedir ki, vitrin tasarımı ve vitrin tasarımcısı her geçen gün daha çok önem kazanmaktadır. Dolayısıyla, fuar grafikleri ve vitrin tasarımı alanında kendisini kanıtlayan nitelikli grafik tasarımcılarla çalışmanın öneminin gün geçtikçe daha çok artmakta olduğu söylenebilir.

Vitrin tasarımları fotografik, tipografik, piktografik, resimleme vb. grafik görselleştirme yöntemleri ile gerçekleştirilebilmektedir. Resimleme yöntemi özgün ve sıcak yapıtlar ortaya koymak için kullanılan en evirgen tekniklerin başında gelmektedir. Vitrin tasarımında kullanılan göstergeler ile bu göstergeleri görselleştirme teknikleri kadar vitrini tasarlayan ve uygulayan kişiler de önemlidir. Bu bağlamda söylenebilir ki; doğru gösterge kullanmak kadar değerli/özgün ve güzel duyusal niteliği yüksek göstergeler kullanmak da önemli olduğuna göre nitelikli grafik tasarımcılarla çalışmanın önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Mevsim izlekli vitrin resimlemelerinin görsel göstergebilim yaklaşımlarıyla irdelendiği bu çalışmanın; ilgili tecimsel sektör yetkililerine, fuar düzenlemelerinde çalışan endüstriyel tasarımcılara, grafik tasarım eğitimi alan öğrencilere, grafik tasarımcılara, görsel iletişim tasarımcılarına ve konu ile ilgili araştırmacılara katkı yapacağı öngörülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – Z.S.; Tasarım – U.Ç.; Denetleme – Z.S.; Kaynaklar – U.Ç.; Malzemeler – U.Ç.; Veri Toplama ve/veya İşleme – U.Ç.; Analiz ve/veya Yorum – U.Ç.; Literatür Taraması – U.Ç.; Yazma – U.Ç.; Eleştirel İnceleme – Z.S.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – Z.S.; Design – U.Ç.; Supervision – Z.S.; Resources – U.Ç.; Materials – U.Ç.; Data Collection and/or Processing – U.Ç.; Analysis and/or Interpretation – U.Ç.; Literature Search – U.Ç.; Writing Manuscript – U.Ç.; Critical Review – Z.S.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Arslan, M. (2011). *Mağazacılıkta atmosfer*. Beta Basım Yayın Dağıtım.
- Başkan, Ö. (1988). *Bildirişim insan dili ve ötesi*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri*. Metis Yayınları.
- Canbakal Ataoğlu, N. (2020). Çağdaş vitrin tasarımlarının temel tasarım ilkeleri ile incelenmesi. *İda: International Design and Art Journal*, 2(2), 264.
- Denkel, A. (1984). *Anlamların kökenleri*. Metis Yayınları.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Guiraud, P. (1984). *Anlambilim*. Kuzey Yayınları.
- Harlequin (2016). *Clarks mağazasının kış mevsimi izlekli vitrin resimlemesi* [Resimleme]. <https://harlequin-design.com/christmas-retail-design/>.
- Jesse, M. (2015). *Kapok mağazasının sonbahar mevsimi izlekli vitrin resimlemesi* [Resimleme]. <https://marikojesse.com/journal/3835>.
- Jordan, E. (2018). *Anthropologie mağazasının kış mevsimi izlekli vitrin resimlemesi* [Resimleme]. <https://www.jordanemmons.com/art/snowy-night-holiday-window-anthropologie-naperville>.
- Kalache, M. (2017). *Muse mağazasının yaz mevsimi izlekli vitrin resimlemesi* [Resimleme]. <https://www.behance.net/gallery/42343957/Summer-Window-Display>.
- Kalan, Ö. (2014). Foucault'un biyopolitika kavramı bağlamında moda ve beden: Vouge dergisi üzerinden bir söylem analizi. *Selçuk İletişim*, 8(3), 154.
- Kılıç Efe, P. (2019). *Geçmişten günümüze şekerleme vitrinlerinin değişimi ve tüketim isteğine etkisi* (Tez No. 611149, Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi, Maltepe Üniversitesi.
- Over, M. (2019). *Milk mağazasının ilkbahar mevsimi izlekli vitrin resimlemesi* [Resimleme]. <https://www.mariaover.com/window-art>.
- Parsa, S., & Parsa, A. F. (2002). *Göstergebilim çözümlemeleri*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Rifat, M. (1986). *Genel göstergebilim sorunları: Kuram ve uygulama*. Sözcce Yayınları.
- Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve göstergebilimin çağdaş kuramları*. Düzlem Yayınları.
- Rifat, M. (2000a). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 2: Temel metinler*. Om Yayınevi.
- Rifat, M. (2000b). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 1: Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. Om Yayınevi.
- Sayın, Z. (2001). Göstergelerin göstergebilimsel (semiotik) açıdan değerlendirilmesi: Ankara Büyükşehir Belediye'sinin "Ankara" amblemine bir yaklaşım. *Sanat Yazıları*, 8, 83–94.
- Sayın, Z. (2019). *Grafik tasarımda etki*. Pegem Akademi.
- Somoon, K., & Sahachaisaeree, N. (2010). Factors determining the location and style of the goods carried: A shopping center clothing display example for undergraduate students. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 5, 1237.

Structured Abstract

This study aims to identify and develop solutions for the problems of the quality of the window display designs, which affects both social and individual life in terms of function and aesthetics. In recent years, particularly in the commercial field, window design has been assigned an important role by some employers and designers. While multiple design and application methods used to attract customers, the visual communication design elements are planned to perform the function of attracting customers. They are also realized as social communication tools and aesthetic shows. Therefore, some windows can be designed like art galleries, and they can attract more attention and create memorable effects. While high-quality windows are designed, we also encounter applications that do not go beyond the ordinary. This problem is basically because employers do not work with competent graphic designers and expert illustrators. Therefore, one of the objectives of this research is to examine the indicators used in seasonal themed window illustrations in terms of quality, to identify the problems and to offer suggestions.

This study examines the seasonal themed window illustrations in scope of design and application in terms of visual semiotics. The study has been carried out by using qualitative research methods and the principles of description. The window illustrations are examined in terms of semantics, syntax and pragmatics, starting from the problem of why, how and in what way they are made. In the study, the qualities of these principles are discussed and suggestions are made on how and what should be the quality applications. Window illustrations are very important graphic design environments that should be considered with scientific data due to their functions of communicating with the target audience and providing fun experiences. Windows, used to ensure the target audience meets their requirements and they are directed to the relevant store, are important visual communication indicators for employers, customers and designers. Some business owners who are struggling to grow are developing their windows as an effect environment to attract attention, while they are starting to turn their windows into an artistic exhibition space to stand out from their competitors. Through the unique graphic indicators, even the attention of unintended travellers can be attracted and curiosity to examine the products can be awakened.

Windows are visual communication environments because they are graphic design products. It is important to identify the qualities of the indicators from a visual semiotic perspective, in order to develop good designs. It is more likely to achieve more quality window displays by working with competent graphic designers. In a changing and developing world, both the variety of production increases and various marketing strategies and sales environments are searched for to ensure reaching target audiences. The competitive processes in the commercial life in the context of the sale of products also lead to the creation of various methods and environment options. One of the environments where they are presented to society for their promotion, marketing and sales is windows. Nowadays, windows are planned as environments and applications that will attract customers. While they are realized as social communication and promotion tools, they are also realized as environments where people encounter beautiful sensory art. Although their numbers are few, some windows are designed as an artistic exhibition space with their properties based on the use of increasingly unique and interesting indicators. As a result of the development of technology and the changing design approaches, it has begun to become an area of effect and reaction that can change the behavior of people in the ordinary flow of life by allowing them to encounter surprise indicators.

In this study, four examples are examined. These applications are the ones made by different illustrators from different countries with different illustration styles. It was seen that quality windows can only be achieved by working with qualified designers. Therefore, it can be said that the importance of working with qualified graphic designers who have proven themselves in the field of window design is increasing day by day. Window designs can be made with graphic visualization methods such as photographic, typographic, pictographic, illustration, etc. The illustration method is one of the most evolutionary techniques used to create original and warm works. In window design, the people who design and implement the window are as important as the indicators used in the window design and their visualization techniques. Since it is important to use the right indicator, it is important to use valuable / unique and high-quality indicators. The importance of working with qualified graphic designers naturally emerges. It is expected that this study will contribute to the relevant commercial sector officials, students studying graphic design, graphic designers, visual communication designers and researchers on the subject.

Jessica Harrison'ın "Broken Ladies" Porselen Biblo Serisinin Kitsch Bağlamında Değerlendirilmesi

Jessica Harrison's "Broken Ladies" Porcelain Trinket Series Evaluation in the Context of Kitsch

Canan GÜNEŞ¹ 
Emel KORU² 

¹Kütahya Dumlupınar Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik
Bölümü, Kütahya, Türkiye
²Yalova Üniversitesi, Sanat ve
Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım
Bölümü, Yalova, Türkiye



Öz

Porselen (*porcellana*) kelimesi ilk olarak Marco Polo tarafından deniz kabuklarını ifade etmek için kullanılmıştır. Çin'de üretilmiş olan porselen kapları gördüğünde onları da bu deniz kabuklarına benzerlikleri bakımından *porcellana* (*porselen*) olarak adlandırmıştır. Bu kavramın İtalyanca ve Fransızca karışımı bir lehçe olan Languedoc dilindeki karşılığı "*porcelaine*," İtalyanca dilindeki karşılığı ise "*porsellena*" dır.

Porselen biblo yapımında genellikle kalıpla şekillendirme yöntemi kullanılmaktadır. Biblo üretiminde kullanılan porselen malzeme özelliği bakımından sıvı, akışkan, beyaz ve yüksek pişirim tekniğine uygundur. Üretimi sağlanan porselen biblolar, bisküvi pişirimi sonrasında sır üstü veya sır altı dekorlama tekniğiyle renklendirilerek alıcısının beğenisine sunulur. Dekoratif üretimler olarak yaşamlarımızda yer alan bu nesneler, yani biblolar, niteliği itibarıyla "kitsch" olarak adlandırılmaktadırlar. Kitsch en yaygın tanımıyla genel beğeniye hitap eden, duyguyu yüzeyinde barındıran, çoğunlukla taklit ve seri üretime dayalı olan nesneleri ifade eder. Yoz, rüküş, bayağı gibi tanımlamalarda karşılık bulan bu kavram "yüksek sanat" ayrıştırılmış zevksiz ve tecimsel ürünler olarak görülmektedir. Bu bağlamda Jessica Harrison'ın porselen biblo üretimlerindeki sıra dışı yaklaşımlarının, özellikle beden bütünlüğü bozulmuş ve kana bulanmış olmaları bakımından, kitsch yaklaşımlar taşıyıp taşımadığı incelenmesi gereği görülmüştür.

Bu araştırmanın örneklem kümesi oluşturulurken seramik sanatçısı Jessica Harrison'un biblolarından bir seçki yapılmıştır. Sanatçının porselen üretimlerinden olan "Broken Ladies" serisinin örnekleri kitsch bağlamında irdelenmiştir. Yöntem olarak; elektronik ortamda sanatçıyla soru-cevap şeklinde yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Porselen, seramik, Jessica Harrison, sanat, kitsch

ABSTRACT

The word porcelain (*porcellana*) was first used by Marco Polo to refer to seashells. When he saw porcelain vessels produced in China, he also referred to them as *porcellana* due to their similarity to these seashells. The Italian and French mixed dialect, Languedoc, equivalent of this term is "*porcelaine*," and the Italian equivalent is "*porsellena*."

The molding method is commonly used in porcelain figurine production. Porcelain material, which is used in the production of trinkets, as a feature it is liquid, fluid, white and suitable for high firing technique. Porcelain figurines produced are presented to the buyer by coloring them with overglaze or underglaze decoration techniques after biscuit firing. These objects, figurines, which are present in our lives as decorative productions, are called kitsch by their nature. Kitsch refers to objects that appeal to general taste, contain emotion on their surface, and are mostly based on imitation and mass production. This concept, which finds its counterpart in descriptions such as vulgar, cheap, and tacky, is seen as tasteless and commercial products that are distinguished from "good art." In this context, it has been considered necessary to examine whether Jessica Harrison's extraordinary approaches in the production of porcelain figurines have kitsch approaches, especially in terms of their bodily integrity and blood stainedness.

Geliş Tarihi/Received: 03.06.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 07.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.09.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Canan GÜNEŞ

E-mail: canan.gunes@dpu.edu.tr

Cite this article as: Güneş, C. & Kuru, E. (2023). Jessica Harrison'un "Broken Ladies" porselen biblo serisinin kitsch bağlamında değerlendirilmesi. *Art and Interpretation*, 42(1), 88-97.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

In the sample set of this research, a selection was made from the figurines of ceramic artist Jessica Harrison. Examples of the “Broken Ladies” series, which are porcelain productions of the artist, were examined in the context of kitsch. Electronic interviews with the artist were used as a method.

Keywords: Porcelain, ceramic, Jessica Harrison, art, kitsch

Giriş

Porselen, sert, yarı şeffaf, ışık geçirgenliği olan yüksek derece pişirimle yapılmış ürünlere verilen genel addır. İnsanlık tarihinin en eski porselen örnekleri, Kuzey Çin'in Hebei ve Henan vilayetlerinde M.S. 6. ve 7. yüzyıllarda üretilmiştir. 10. yy'da porselen Güney Çin'de Jiangxi vilayetinde yapılmıştır (Koçak, 2009, s. 77).

Avrupa ülkeleri bu yıllarda, Doğu saraylarında geliştirilen sanatın arkasındaki gizli tekniği çözmeye çalışmışlardır. İtalya'da porselene yakın ilk eserler “Medici Porselenleri” adıyla üretilmiştir. Daha sonra Fransa'da porselen üzerine geniş incelemeler ve araştırmalar yapılmıştır. Böylece Avrupa porselenlerinde Çin etkileri yoğun olarak görüldü. Ancak daha sonra, Meissen Porselen Fabrikası başta olmak üzere Sevres, Limoges, Worcester, Derby gibi Avrupa'nın belli başlı üretim merkezlerinde başarılı yöneticiler ve

sanatçılar sayesinde çok çeşitli renk ve formlarda porselenler üretilmeye başlanmıştır (Baykal, 2000, ss. 5–6).

Günlük hayatın içinde sıklıkla kullanılan porselen malzeme, sağlık araç gereçlerinden dekoratif amaçlı ve/veya sanatsal nitelikli ürünlere kadar birçok alanda yer edinmiştir. Dekoratif amaçlı üretimlerden olan bibloların binlerce yıllık tarihi yolculuğuna bakıldığında ise ilk örneklerinin pişmiş toprak idollere ardından ana tanrıça heykellerin ve süreçte porselen biblolarla evirildiğini görmek mümkündür. Her kültürde kendisine yer bulan bu biblolar kimi zaman sanatsal ifade aracı olmuş kimi zaman ise kitsch kültürün bir nesnesi olarak alıcısıyla buluşmuştur. Her yaşta insanın bu nesnelerde, kendi kültürüne ya da yaşam felsefesine özgü izler bulabiliyor olması bu tür dekoratif nesnelerin günlük yaşamda kullanım alanlarını genişletmiştir. Porselen biblolar özellikle



Görsel 1.

“Roberta,” 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 15,5 × 13,5 × 21 cm (Harrison, 2014a).



Görsel 2.

Jessica Harrison'a ait bibloların örnekleri (Harrison, 2014a).

taşıdığı tematik hikâyeleriyle geçmişten günümüze değin ulaşmayı başarmıştır (Karakaya, 2019, s. 24). Bu bağlamda kültürel açıdan gelişen süreçler zamana ve döneme göre sanata belirli bir yer açar. Ve bunu yaparken sanatta yozlaşmalar da olabilmektedir. Sanat ve sanat olmayan, estetik ve estetik olmayan kadar kitsch ve kitsch olmayanın hükmü de görecelidir. Günümüze bakıldığında postmodern tavır ve sonrasında gelişen sanatsal yaklaşımlar bu durumun en belirgin örneklerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla sanat postmodern tavrından öncesine göre daha esnek, değişken ve dönüşebilen bir yapıya bürünmüştür. Sınırları aşmak normalleşmiş ve kimilerinin kötü dediği kimileri için iyi tabir edilebilir olmuştur. Bugün adına kitsch denen 'şey'ler de söz konusu bu değişimlerin sonuçları olarak görülebilir. Birçok kültürde kitsch'in sayısız örneklerine rastlanabilir. Ağlayan çocuk, dua eden küçük kız, içki içen yaşlı adam portreleri ve çeşitli tinsel, duygusal görünüm içeren, her türlü eşyanın üzerine çeşitli baskı teknikleriyle

çoğaltılarak üretilen resimler, bu örneklerdendir. Yerli geleneklerde görülen duvar halıları, dinsel inanışları temsil eden göstergilerle birleşebilmektedir. Kimi zaman kültürden kültüre aktarılan devşirme oluşumlardan da söz edilebilir. Bu oluşumlar her iki geleneğe de ait olmayan ama o geleneklerden beslenmiş ve izlerini taşıyan melez kültür nesneleri haline gelir. Zamanı ve kökeni belli olmayan, duyguları yüzeyinde açıkça gösteren taklit edilmiş ve edilmeye uygun, yeniden üretilmeye açık nesnelerdir. Çoğunlukla süs eşyası olarak kullanılan her türlü şeyi içerir. Bu şeyler çay tabaklarından bakır ve gümüş işlemeli süs tabaklarına, boyacı sandıklarından kartpostallara, halılardan kilimlere ve moda aksesuarlarına kadar geniş bir yelpazede yer alır. Ayrıca, malzemesi ve içeriği çarpıtılmış binlerce heykelcik de bu kategoriye dahildir ve hemen hemen her yerde bulunabilir (Acartürk, 2009, ss. 64–65).

Bu minvalde kitsch; resimde, heykelde, modada, fotoğrafıta, edebiyatta seramikte ve/veya estetiğe dair unsurları barındıran günlük kullanıma uygun nesnelerin tamamında görülebilir. Bu bağlamda seramik malzemeleri değerlendirmek gerekirse kitsch üretime en uygun malzemeyi sunduğu açıktır. Kolay şekillendirilebilir, erişimi kolay ve boya/reng ile süslemeye açık bir malzeme olması bakımından seri üretime de oldukça yatkındır. Seramik sanatı, ana tanrıça heykelcikleriyle başlayan bir tarihe sahiptir. Endüstri devriminden sonra figür kullanımı, en renkli ve gösterişli haliyle porselen biblolarla görünür durumdadır. Bu döneme ait sosyal veriler, döneme özgü adet ve gelenekler, çoğunlukla dekoratif nesneler olarak yaşam alanlarında yerini alan biblolarla yansıtılır. Biblolar, kimi zaman bir sanatsal ifade aracı olarak kimi zaman ise kitsch kültürün dolayısıyla da tecimsel kaygıların bir nesnesi olarak alıcısıyla buluşmuştur.

Günümüzde, kültür ikonları olagelmış biblolar, her yaşta insanın ilgisini çeken nesneler haline almıştır. Bu dekoratif nesnelerin günlük yaşamda kullanım alanları arttıkça, taşıdığı tematik



Görsel 3 ve 4.

"Roberta," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 15,5 × 13,5 × 21 cm. (solda) "Mairi," 2011. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 13 × 13 × 19 cm. (sağda) (Harrison, 2014b; 2011).



Görsel 5 ve 6.

"Ruby," 2010. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 11 x 11 x 19 cm. (solda) "Ivy," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 12 x 12 x 20 cm. (sağda) (Harrison, 2010; 2014c).

hikayeleri de şekillenmiştir. Dolayısıyla söz konusu bu kültür ikonları anlamı ve formuyla geçmişten günümüze değin ulaşmayı ve kalıcı olmayı başaramışlardır. Bu nedenle, bibloların tarihi salt sanatsal değil kültürel bir öneme de sahiptir. Görsel imajların yoğun olduğu bu çağda, toplumların standartlarını belirleyen yegâne olgu kültürdür ve sanatsal eserler aynı zamanda kültürel

eserler olarak da görülmektedir. Kültürel eserlerin, yaratıcının ve tüketicinin ortak paydasında buluştuğunda tüketim nesnesine dönüştüğü gerçeği, satın almanın ve/veya seyretmenin dolayısıyla tüketmenin önünü açar. Bu minvalde, kitsch'in de tarihsel ve kültürel bir birikimle ve aynı zamanda gündelik tüketim alışkanlıklarının gelişip değişmesiyle günümüze kadar sirayet



Görsel 7 ve 8.

"Rita," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 17 x 17,5 x 18 cm. (solda) "Karen," 2013. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 12 x 12 x 20,5 cm. (sağda) (Harrison, 2014d; 2013).



Görsel 9 ve 10.

"Erika," 2019. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 13,5 × 13 × 21,5 cm. (solda) "Martha," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 12 × 13 × 21,5 cm. (sağda) (Harrison, 2019a; 2014e).

ettiğini söylemek mümkündür. Çünkü bu gerçek sanat nesnesinden türemiş fakat özünde yoksul bir yapıdadır. Estetik ve güzellik kavramları kitsch olanda çoğunlukla istemsizce uydurma bir görselliğe dönüşür. Görüntüsüyle sanatı yansıtabilir fakat materyal tarafı taklit olduğu için genellikle aslını yansıtmaz. Endüstri devrimiyle gelen seri üretim teknikleri kopya etmenin ve "-mış"

gibi nesneler üretmenin kapısını doğal yollarla aralamıştır. Bunun sonucunda üretilen nesnelere taklit ve ucuz olduğu için erişmek kolaydır. Hedef kitlesi değişir. Alt sınıfa mensup kitlenin üst sınıf zevklerine sahip hissetmesine kapı aralar. Dolayısıyla fiziksel olduğu kadar sosyolojik açıdan da toplumsal deformasyonlar yaratabilir.



Görsel 11 ve 12.

"Helena," 2019. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 14 × 13,5 × 21 cm. (solda) "Crystal," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 12 × 12,5 × 20 cm. (sağda) (Harrison, 2019b; 2014f).



Görsel 13 ve 14.

"Alice," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 12,5 × 12,5 × 20,5 cm. (solda), "Rosemary," 2014. Found ceramic, epoxy resin, enamel paint, acrylic varnish, 14 × 14,5 × 21,5 cm. (sağda) (Harrison, 2014g; 2014h).

En genel ifadeyle, terim olarak 1900 ile 1930 yılları arasında kullanılmaya başlanan kitsch sanatsal bir değer taşımayan, estetik bağlamda değerlendirilemeyecek, göstermelik, basit, ucuz ve sahte dolayısıyla kolayca elde edilebilir ve tüketilebilir olan, sanatmış gibi davranan "şey" olarak tanımlanabilir (Broch & Musil, 2005, s. 3). Bu doğrultuda, birbirinin tekrarı niteliğinde olduğu düşünülen ve ticari amaç için üretilen bibloların kitsch unsurlar barındırdığı kanısı, onun özellikle bir "şey" in benzeri veya taklidi olması, duyguyu yüzeyinde barındırması ve ticari kaygılar taşıması bakımından varılan bir yargıdır. Bu tür nitelikleriyle kitsch, bir sanat nesnesini sanat olmaktan uzaklaştıran ifadeler takınır. Bu ifadelerden hareketle Jessica Harrison'un porselen malzemeden ürettiği "Broken Ladies" serisinde yer alan bibloları kitsch bağlamında irdelenmiş, tekniği ve sıra dışı sanatsal tavrıyla kitsch ile olan ilişkisi tanımlanmaya çalışılmıştır.

Yöntem

Bu araştırmada, derinlemesine anlayış elde etmek için nitel araştırma yöntemlerinden temel nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Temel nitel araştırmada, araştırmacılar insanların yaşamlarını nasıl yorumladığına, kendi dünyalarını nasıl inşa ettiğine ve deneyimlerine kattıkları anlamların ne olduğuyla ilgilenirler. Temel amaç insanların yaşam ve deneyimlerini nasıl kavradığını anlamaktır. Temel nitel araştırma eğitimde kullanılan en yaygın tür olabilir. Veriler gözlem, görüşme ya da doküman analizi ile toplanır. Veri analizi tekrarlayan örüntüleri belirlemek için yapılır. Ortaya çıkan verilerden elde edilen temalar bulguları oluşturur (Merriam, 2013).

Araştırmanın analizinde ise içerik analizinden yararlanılmıştır. Araştırmanın amacı, Jessica Harrison'ın eserlerini incelemektir. Bu amaçla, sanatçıyla yapılan görüşmeler doğrultusunda eserleri sanat ve kitsch ilişkisi kapsamında incelenmiştir.

Bulgular

Porselenin Tanımı ve Porselen Biblolar

Porselen, özellikle saraylar, imparatorlar, krallar ve prenslerin değer verdiği bir üründür. Bu nedenle, tarihte porselen üretimi hakkında birçok ilginç anekdot ve hikâye bulunmaktadır. Örneğin, Çin devleti, bu bilgiyi uzun bir süre gizli tutmayı başarmıştır. Ancak Japonya'da başta olmak üzere, porselenle yapılan değerli eserler yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Porselenin bu kadar hızlı yayılmasında İtalyan tüccarlar önemli bir rol oynamıştır. İtalya'nın Venedik şehrinde, tüccarlar arasında porselen ticareti oldukça yaygındır ve bu nedenle Avrupa'da porselenin popülerleşmesine büyük katkı sağlamıştır.

Bazı görüşlere göre, 13. yüzyılda yaşayan İtalyan gezgin Marco Polo'nun Doğu izlenimleri, Batı'da etkili olmuştur. Hatta 1295 yılında Venedik'e döndüğünde yanında getirdiği porselenlerin Avrupa'ya ilk ulaşan örnekler olduğu kabul edilmektedir. Bu yıllarda Avrupa ülkeleri, Doğu saraylarında gelişen bu sanatın arkasındaki gizli teknikleri öğrenmek istemişlerdir. İtalya'da, porselene yakın ilk eserler "Medici Porselenleri" adı altında üretilmiştir. Daha sonra Fransa'da porselen üzerine geniş incelemeler ve araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Böylece, bu ilk dönem Avrupa Porselenlerinde yoğun olarak Çin etkileri görülmektedir. Ancak daha sonrasında, özellikle Meissen Porselen Fabrikası olmak üzere, Sevres, Limoges, Worcester, Derby gibi Avrupa'nın bazı üretim merkezlerinde başarılı yöneticiler ve sanatçılar çok çeşitli renk ve formlarda porselenler üretmeye başlamışlardır. Bu sayede, porselen üretimi, kimin ürettiği ve nerede üretildiği ile ilgili bağımsız bir sanat dalı haline gelmiştir. Artık porselen, sadece bir ürün değil, aynı zamanda bir sanat eseri olarak da kabul edilir olmuştur. Bugün ise porselen sanatı, dünya genelinde pek çok ülke tarafından üretilmektedir. Berlin, Viyana, İngiltere, Hollanda, Danimarka, Polonya gibi bölgelerde son derece

güzel örnekleri bulunan bu sanat dalı, tarihin derinliklerinden günümüze kadar gelen önemli bir miras olarak kabul edilmektedir (Baykal, 2000, ss. 5–6).

Porselen biblolar, seramik endüstrisinde en sık rastlanan dekoratif objelerdir. Çoğunlukla seri üretim nesnesi olarak üretilirler. Evlerde ofislerde ve diğer yaşam alanlarında estetik bir görünüm sağlamak için dekoratif amaçlarla kullanılırlar. Zamanla tarihi bir değer kazanarak koleksiyon nesnelerine dönüşürler.

Biblolar sadece sanatçının kendini ifade etmesinde bir araç değildirler. Aynı zamanda, kişilerin yaşam alanlarında, özellikle de ev gibi tamamen kendi seçimleriyle oluşturdukları kişisel alanlarda yer almaları nedeniyle, seçimi yapan kişiye dair sayısız bilgiyi de içerirler (Karakaya, 2019, s. 26).

Kitsch'in Tanımı

Kitsch, sanatı ve onun nesnesini nitelik bakımından ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu bağlamda sanat ve sanata dair olumlu veya olumsuz tüm görüşlerin öznel bir mesele olduğu düşünüldüğünde kitsch'in anlamı ve algısı arasında kimilerine göre tutarlı kimilerine göre ise tutarsız bir ilişki taşıdığı savunulabilir. Bu nedenle de doğasında göreceliliği barındırdığı söylenebilir.

Latince kökenli olan kitsch sözcüğü İngilizce ve Almanca'da olduğu gibi diğer birçok dilde de 'sketch'/'verkitsch' yani taslak / karalama / bir şeyin yerine başka bir şeyi satma gibi anlamlara gelen kelime köklerinden türemiştir (Ertan & Sansarcı, 2016, s. 110). Bu bakış açısıyla onun bir tür taklit unsuru olduğunu ifade etmek mümkündür. Sözlük anlamında kitsch, abartılı duygular taşıyan, öykünmeci bir tarz olarak tanımlanmaktadır. Bazı kaynaklarda genel kabul görmüş tanımı ise kitsch'in aslen sanatsal bir değer taşımadığı, estetikle ilişkilendirilemeyeceği, rüküş kabul edilebilecek kadar ucuz ve sahte, göstermelik ve sıradan dolayısıyla kolay erişilebilir ve tüketilebilir olduğu şeklindedir (Demir, 2009, s. 17). Odd Nerdrum kitschi, kasvetli renkler barındıran, içli, duygusal, acıklı gibi birtakım kavramlara karşılık gelen bir ifade olarak tanımlar. Özetle, kitsch özgün olmayan şey'dir. Korkuyu, hüznü, endişeyi, aşk ve sevinç gibi tüm duyguları abartılı bir şekilde işler. Doğal olarak tüm bu duygular nesnenin yüzeyinde yer alır/gösterilir. Tecimsel bir yaklaşımı da barındırdığı için bu aşırılığı ve açıklığıyla satın almaya/aldırtmaya yönelik görevini de doğal ve kolay bir şekilde yerine getirmektedir (Nerdrum, 2010, s. 11).

Bu ifadelerin doğrultusunda, kitsch'in doğası nesnelerle ifade edilebilir. Dolayısıyla kitschi bir kalıba sığdırmaktan ve bu yönde bir tanımlama yapmaktan kaçınılması gerekirken kitsch zaten fiziksel olarak bir kalıbın içerisinde. Fakat taklit yoluyla da olsa sanattan ayrılan bir tavrı olduğunu kabul etmek gerekecektir. Çünkü bu tavır arz ve talep döngüsünden beslenmektedir. Kitsche dair üretimler arttıkça onun tüketimi de artmaktadır. Tüketimi artan nesne ise hiçbir sınır tanımadan üst kültürlerle öykünen tüketicisini gerçekte olanın sahasına çıkartmayı vadede gibidir. Sanatsal açıdan yetersiz görülüp eleştirilmesine rağmen kitsch'in toplumun bireyleri tarafından bu derece kucaklanması, benimsenmesi ve tüketilmesi, onun bu tür nitelikleriyle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda toplumun büyük bir kesimi tarafından benimsenen ve yeterli görülen estetik algı da kitsch'in kendi bünyesinde zaten var olduğunu iddia ettiği, kabul ettiği ve gösterdiği şeydir.

Bununla birlikte suni kelimesinden türeyen sanat kelimesinin de kitsch ile bağdaşık bir tavrı vardır. Kültürel süreçler zamana ve

dönemin gereksinmelerine göre sanat için korku, hüznü, endişe, panik, neşe, aşk gibi tüm duygulara gündelik yaşamda yer açar ve bu durum kitsch'in bu duyguları ve bu duygulara karşılık gelen sanatı taklidini doğurur. Nitekim, insanlığın varoluşundan bu yana ihtiyaçların, emeğin, üretmenin, zevkin, dolayısıyla da sanatın, zanaatın ve estetiğin karşılık buluş biçimlerinde değişimler yaşanmıştır. Bu ifadeler doğrultusunda sanatın kendisi için var olduğu ve kamuya hitap ettiği kitsch'in ise yaşama hizmet ettiği ve insana seslendiği söylenebilir (Nerdrum, 2010, s. 13).

Kitsch aynı zamanda alışılmış sanatın aksine özellikler sergilerken tavır olarak da alışılmışın dışında özellikler barındırır. Alaycı ve kışkırtıcı tavırlar sergilediği görülen kitsch'in bu tür tanımlarına bakıldığında Avangart ile ortak bir noktada kesiştiği de söylenebilir (Can, 2017, ss. 243–254). Yenilikçi ve deneysel bir akım olarak tanımlanabilecek avangart sanatın nüveleri aykırı ve bakaldırıcı bir tavırla kitsch üzerinden de yansıtılabilmektedir. Acartürk'e göre, "Staffordshire bölgesinde yapılan seramik biblo figürler ve Toby kulplu sürahiler gibi objeler, taklit, bir şeye benzetmeye çalışma, aykırılık gibi özellikleriyle kitsch objeler olarak adlandırılabilir" (Acartürk, 2009, s. 109).

Sanat eseri kitsch'in kendisini sanat eseriymiş gibi kabul etmesinin aksine kendi başına bir amaç barındırır ve estetik açıdan arınmış sıradanlaşmış yaşam içeriklerini biçimsel yetkinliğe ulaştırır. Biçimsel yetkinliğin oluşabilmesi, içerik ile biçimin özdeşleşmesine dayanır (Demir, 2009, s. 35). Dolayısıyla kitsch nesneyi ideal bir sanat eseri tahtına yerleştirmek istiyorsak şunları sorgulamamız gerekecektir; ihtiyaca yönelik mi üretildi, estetik birtakım değerler taşıyor mu, bilgi veyahut mesaj kaygısı taşıyor mu? Halihazırda bu soruların cevabının karşılığının bulunmadığı üretimler kitsch olarak adlandırıldığı için, atfedilen her bir özellik, yoksun olduğu özelliklerden ötürü, bir fazlalık olarak kabul edilmelidir.

Kitsch ifadesi, sanatla bir veya daha fazla açıdan ilişkili kişilerin algılarını tanımlayan bir olgudur. Bu kişilerin zihinleri ağlayan çocuk resmi, renklere bezenmiş biblolar, duygusal ve romantik ifadeler barındıran görseller, plastik ya da suni birtakım materyallerle oluşturulmuş aşırı süslü ve sadece işleviyle varlık bulmuş fakat bir kesime göre ise hiçbir estetik imajı olmayan şeylerle/nesnelerle dolar. "Hiç bir estetik imajı olmayan" ifadesinde ise ayrılan bir kitlenin vurgulandığı açıktır. Bu minvalde estetik değerlerin tartışılmaz olduğu açıkça söylenebilir. Bu nedenle kitsch kavramını tanımayanların, onun "hiç" ile ayrımını görmesi de beklenemez. Dolayısıyla, söz konusu ifadenin neresinden bakılırsa bakılsın; bu bir tür ötekileştirme olmaktadır.

Nihayetinde kitsch en genel tabiriyle: Yoğun duyguları bünyesinde barındıran, "malumun ilanı" derecesinde açık ve anlaşılır ifadeler taşıyan nesne iken; daha derin bir tanımıyla: toplumun refah düzeyine göre kategorize edilmiş, orijinallik boyutundan oldukça uzak ve kalite bakımından yoksun nesneler olarak ayrıştırılmaktadır.

Bu bağlamda araştırmaya konu sanatçı Jessica Harrison'un sıra dışı görüntüler sunan bibloları, biblo olarak adlandırılması ve malzemesi bakımından kitsch bağlamında değerlendirilebilir nesneler olarak görülebilir. Fakat betimlemede kullanılan sıra dışı ifadesi burada önemli bir fark doğurmaktadır. Nasıl ki her tür nesne sanata malzeme olabiliyorsa kitsch'in de malzemesi olabilir. Dolayısıyla kitsch meselesinde aslolan şeyin tavır ve tüketim biçimi olduğu göz önünde tutulmalıdır. Kitschi tanımlarken plastik ve ucuz malzemeden söz ederken, aslında daha ucuz haliyle yeniden üretmek yani taklit etmek mevzu bahistir. Aynı bakış açısıyla bibloları kitsch yapan ise onun malzemesinin porselen ya da seramik

olması değil bundan ziyade kendi kopyasının sayısız şekilde üretilmesi, bir sureti ya da figürü birebir temsil etmesi ve bu kopya edişlerde ticari amaçlar gütmesidir.

Bu ifadelerin ışığında kitsch yaklaşımlar nesnenin üretiliş ve tüketilişi temelinde malzemesi, yüklendiği anlamı ve bulunduğu yer gibi temel kriterlerde incelenmelidir. Bu değişkenliğin sanat kadar göreceli ve ayrıştırılması zor olabileceği unutulmamalı fakat sanatın ve tasarımın temelinde geçerliliğini hiçbir durumda kaybetmeyen esasların olduğu da bilinmelidir.

Kitsch Yaklaşımlar ve Jessica Harrison'ın "Broken Ladies" Serisi

Bir şeye kitsch diyebilmek o şeyin kültürle olan yakın ilişkisinden doğar. Kültürün devingenliği onu yaşam biçimine uyumlu kılar dolayısıyla kültür döneme sirayet etmiş olur. Bu bağlamda kitsch'in oluşmasında ise, kültür faktörünün paralelinde, toplumsal değerlerle beliren sanat ve onun algılanış, yorumlanış hatta tüketiliş biçimleri rol oynar. Böylece toplumlara ve kültürlerle göre kitsch olan sanat olanmış gibi algılanabilecek ve tüketilebilecektir. Kitsch her şeye rağmen üretildiği için bir çaba barındırır ve en azından taklit ettiği şeyde olan kadar estetik değer yüklenmeye çabalar. Dolayısıyla bu emeğin karşılığını maddi olarak beklemektedir (Williams, 2017, s. 261). Bu bağlamda iyi veya kötü, güzel veya çirkin, değerli ya da değersiz gibi göreceli kavramlar sanatın da kitsch'in de öz değerini çoktan göreceli hale getirdiğini kabul etmeyi gerektirir (Kulka, 2014, s. 17).

Günümüzde tüketim kültüründe geline nokta nesnelerin ulaştığı veya ulaşmasının planlandığı hedef kitle önem kazanmıştır. Sahip olma tatmini ve sahip olunan nesneden alınan haz, kitsch'in varlığıyla, taklitten, kötü zevkten hiç sakınmadan, pekâlâ ucuz yolla da çözülebilmektedir. Dolayısıyla kitsch tüm bu gerekçelerle yüzeysel bir algıya yönelik çalışır.

Bu ifadelerin ışığında, bir nesneyi kitsch olarak tanımlamak için belirgin anahtar kelimelerin olduğu açıkça görülmektedir. Bunları özetle maddelemek gerekirse,

1. Bir şeyin taklit edilebilirliği
2. Bir şeyin zamanının dışına çıkabilirliği
3. Bir şeyin işlevsizliği
4. Bir şeyin popülerliği
5. Bir şeyin duygusalılığı

olarak indirgenmiş beş temel kavrama karşılık gelen yaklaşımlardan söz edilebilir.

Kitsch'in güzel ve estetik gibi kavramlarla aynı amaca hizmet ediyormuş gibi görünmesine rağmen özünde bu kavramlarla çatıştığı düşünüldüğünde, estetikten yoksun bir nesne olarak bir amaca hizmet edemeyeceği ancak ve ancak taklit edilişiyle sosyolojik açıdan bireye sahip olma dürtüsü yüklediği, tecimsel kaygılarından ötürü hedefe yönelik çabasıyla duyguyu örtülü değil yüzeyinde belirginleştirdiği ve aynı gerekçeyle sürekli üretimden hiç kaçınmadığı açıktır.

Jessica Harrison, Porselen biblo ve sofa eşyaları yapımında uzmanlaşmış İngiliz bir sanatçıdır. Harrison, geleneksel olarak biblolarda temsil edilen zarif ve asil İngiliz kadın figürüne yeni bir bakış açısı getirmiştir. Harrison yapıtlarında, zarif biblo figürlerini deşilmiş iç organlarıyla, yuvalarından çıkartılmış gözlerle ve diğer dehşet verici kanlı görüntülerle buluşturmuştur. Harrison zarif kadın imajıyla kanlı ve dehşet verici görüntülerden doğan bu karışıklıkla, iç ve dış gerçeklik arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak

sanatseverlere tanındık öğelerle tanındık olmayan bir bilinçaltı gerçeği sunar. Harrison'ın eserleri, korku ifadeleri ve bedenlerin ayrılmasıyla suç ve günahın keşfini kaygı verici bir biçimde ifade etmektedir. Bu çalışmalar, izleyicilerin, sanat eserinin ötesinde, kendi duygularını ve korkularını keşfetmelerine yardımcı olur. Harrison'ın sanatsal çalışmaları, İngiliz kültürünün geleneksel unsurlarını modern bir bakış açısı ile yorumlamakta ve sanatseverlere yeni bir estetik deneyimi sunmaktadır. Harrison, yapıtlarına ilişkin olarak tanındık ve yabancı arasındaki bölünmeye ve iç ile dış arasındaki çatışmaya, bu parçaların ürkütücü sonlarına ve bir canavarlık hikâyesine odaklandığını ifade etmektedir (Sülüsoğlu, 2019, ss. 111–112).

Porselen bibloların dokunsal özellikleri de bu serinin önemli bir parçasıdır. Dokunma gereği duymadan, net ve fiziksel olarak dokunsal izlenimler edindiğimiz porselen çamuru ile porselen biblolar arasında bir gerilim yaratılmıştır. Burada sert olması gereken yumuşak, kırılabilir olması gereken esnek, zayıf olması gereken etli, değerli olması gereken kırıktır. Bu durum bir takım bedensel beklentilerin gerçeğini göstermektedir. Dolayısıyla bu seri, porselemin, nesnelerin dokunsal kesinliklerini ve vücudun dışında olduğu düşünülen ile içeride olduğuna inanılan arasındaki ilişkiyi keşfetmek için ideal bir araç haline getirir. Bu durum kitsch bağlamında değerlendirildiğinde söz konusu zarif kadın imajının bozulduğu ve bu bozulmayla doğru orantılı olarak malzemenin de sıra dışı kullanımlarının söz konusu olduğu görülmektedir. Kan ve dehşetli görüntüler korku ve şaşırma gibi tanındık duyguların oluşmasına yol açsa da bunu sağlayan yaklaşımlar gerek malzeme gerek görüntü açısından alışılmışın dışında işlenmiştir. İnsan ruhunun karanlık köşelerine mercek tutan Harrison, izleyicilerini düşündürürken aynı zamanda eserlerinde geniş bir renk yelpazesi ve detaylı kompozisyonlar kullanarak estetik bir deneyim sunmaktadır. Harrison'ın yapıtları, güncel sanatın önemli örnekleri arasında yer almaktadır ve sanatseverler tarafından büyük ilgi görmektedir.

Jessica Harrison Broken Ladies adlı bu heykel serisinde, beden hakkındaki geleneksel bilginin yeni bir yorumunu sunmuştur. Sanatçıya yada Harrison göre; beden hakkında bilgi edinmek en geleneksel haliyle bedenin iç çekirdeğini ortaya çıkarmak adına dış kabuğu kırmakla ilişkilidir. Harrison'ın heykelleri bu formülü sorgularken, kırılmalarında beklenmedik ve imkânsız bir iç(alan) açığa çıkarmaktadır. Bu özel iç mekân kadınsıdır ve bu alan erkek cinsiyetinde olmadığı kadar tabulara bağlıdır. Görünmez bir iç mekânın toplumsal cinsiyet önyargısı, bu çalışmada ele alınan temalardan birisidir. Harrison'ın heykelleri, özellikle kadınlara özgü söz konusu bu iç mekânlarını, açıkça ve kusursuzca gözler önüne sermektedir. Bu yaklaşımıyla Harrison toplumsal bir konuya da değinmektedir. Kavram olarak kadınla ve karşılığında beden bulan insanla ilgili toplumsal cinsiyet algısına yönelik bu eleştirel yaklaşım kitsch olandan uzaktır çünkü kitsch mesaj kaygısı taşımaz. O yalnızca ve öylece var olandır. Duygu ve algı üzerinde taşıdığı ve gösterdiği kadardır. Dolayısıyla söylemek istediği bir şeyin varlığından söz edilemez. Kitsch yalnızca taklit ettiği şeyin söylediğini yansıtabilir.

Harrison, hazır ve seri üretim porselen bibloları yeniden işleyerek "Broken" biblo serisini yaratmıştır. Bu biblolar, dünya çapında kullanılagelen/edinilmiş olan, şömine raflarında veya cam dolaplarda konumlanmış fakat vücut bütünlüğünü koruyan milyonlarca benzerinin yanında yerini alabilir. Fakat hiçbir zaman izleyenlere karşı onlarla aynı tonu konuşmaz. Öte yandan Harrison'ın bibloları, diğer heykelticiklerin gösterdiği idealist ve gerçekçi olmayan yaşam tarzına karşı, orta sınıf İngiliz algısının ters yüz olduğuna

da vurgu yapmaktadır. Nitekim Broken Ladies serisi, nesnenin organ olduğu, özel olanın kamusal bir nitelik kazandığı, içeriğinin ise dışarıya yansıdığı ve böylece salt 'biblo' özelinde kendi kendini yok eden bir süsleme sanatına dönüşmüştür. Sanatçının bu serisi, Batı'da bilgi edinme konusunda yıkıcı ve radikal bir yorum sunmaktadır ve beden hakkında geleneksel olanı sorgulamaktadır.

Harrison, Ladies biblolarında protest bir tavır sergileyerek eski porselen figürlerini görsel şiddet unsuru taşıyan figürler haline getirmek için çalışmıştır. Sanatçının seri olarak ürettiği bu porselen figürler, kişisel duyguların porselene aktarımına dair bir eksiklik olmamasına rağmen, alışılmış duygusal etkilerin eksikliği sanatına güncel tavırlar eklediğini göstermektedir. Dolayısıyla tüm söylemleri ve protest düşünceleriyle birleştirdiği eserleri Harrison'ın her parçayı ne derece içselleştirdiğini de yansıtır haldedir. Taşıdığı duygu yoğunluğu, izleyiciyi figürlerin dünyasına çekmektedir ve her parçanın detaylı bir hikâyesi olduğunu hissettirmektedir. Bu eserler kadın figürlerinin toplumdaki yerine dair önemli mesajlar verir. Sanatçı, kadının güçlü ve güzel görüntüsünün yanı sıra zayıf ve kırılgan olduğu gerçeğine de dikkat çekerek, kadın figürlerinin çeşitliliğine de vurgu yapmaktadır (Asmaz, 2018, s. 146).

Harrison birçok eserinde, kadınların günlük hayatlarında karşılaştıkları zorlukları yansıtan görsel semboller ve imgeler kullanmaktadır. Bu sayede, izleyiciyi kadınların gerçek dünyadaki deneyimleri hakkında düşünmeye teşvik eder. Dolayısıyla Harrison'ın sanatı, sadece kadın figürlerini değil, aynı zamanda insanın doğasını da ele almaktadır. Eserlerinde, insan doğasının zayıflığı, kırılganlığı ve acımasızlığına vurgu yapar. Bu yüzden, izleyiciyi düşüncelere sevk etmekte ve insan doğasına dair farkındalık yaratmaktadır. Kitsch ise bu tür algılarla hiç ilgilenmez.

Jessica Harrison (J.H.), porselen biblolarını pastel tonlarda sır altı dekor tekniğiyle renklendirmekte ve gerçekçi bir görünüm elde etmeyi hedeflemektedir. Bu sanatsal üretim sürecinde, yüz ifadeleri, saç, şapka ve kıyafet detayları (desenler ve pileler), ışık-gölge ilişkisi içerisinde sır altı dekor tekniğiyle renklendirilmiştir. Sanatçı, renklendirme işlemi sırasında tüm detaylara dikkat etmiş, her bir biblonun özenli bir şekilde işlenmesine özen göstermiştir. Bu seride, sanatçının porselen dekorlama konusundaki başarısı net bir şekilde görülmektedir. Porselen, kuru pişirme ve pişme küçülmesi yüksek olan bir malzemedir ve bu nedenle sanatçılar için zorlu bir süreçtir. Ancak J.H., bu zorluğu avantaja çevirerek eserlerinde sürprizler yaratmayı başarmaktadır. Örneğin, biblolarının bazılarında, sır altı dekor tekniğiyle yapılan detayları, özellikle de yüz ifadelerinde verilmek istenilen duyguları alıcıya açık bir şekilde yansıtabilecek şekilde kullanmıştır. Bu sayede, bibloların gerçek hayattaki kişileri andırdığı ve daha canlı bir hava taşıdığı görülmektedir. Sanatçının diğer çalışmalarında da bu başarısı açıkça görülmektedir. Örneğin, bazı biblolarında, sır altı dekor tekniğiyle yapılan desenler ve renkler, bibloların taşıdığı tarihi veya kültürel anlamı daha iyi yansıtabilecek şekilde kullanılmıştır. Böylece, bibloların sadece dekoratif birer nesne olmaktan çıktığı, görülmektedir.

Sonuç

Porselen, malzeme olarak son derece zarif ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Kalıpla şekillendirilmesinin yanı sıra elle de çalışmaya uygun olan bu malzeme kitsch bağlamında çoğaltma tekniğine uygundur. Bu bağlamda Jessica Harrison'un 'Broken Ladies' serisi özelinde yer alan ve araştırmaya konu olan porselen biblolar üretimleri bakımından alışılmışın dışında bir yaklaşımla oluşturulduğu için ve tekdüzelikten uzak olduğu için kitsch olarak değerlendirilemez. Korku ve dehşet yansıtan görüntüler ise bir

düşünce temeline dayanan ve bir derdi olan alt söylemler barındırmaktadır. Oysa kitsch nesneler ve dolayısıyla kitsch olarak adlandırılan biblolar bir alt metne sahip değildir. Bir derdi yoktur. Duyguyu yüzeyinde barındırır ve izleyen/alıcısı olan herkese neredeyse aynı duyguları yansıtmaktadır. Fakat Broken Ladies serisinde bir düşünce temeline dayandırılmış objeler görülmektedir.

Bu bağlamda "Broken Ladies" serisi, kitsch nesnelere atfedilen özelliklerden farklıdır. Her bir parçası, özgün ve ayrıcalıklı olması bakımından bir amaca yönelik olarak tasarlanmıştır. Bu işlev bakımından amaçsız bir çoğaltım ürünü değildir çünkü serinin her bir parçasında yansıtılmak istenen protest bir tavır ve söylem yer almaktadır. Taklit nesneler olmadığı ve bir amaca yönelik tasarlandıkları açıktır. Ayrıca genellikle kitsch olagelen seri üretim nesnelerindeki tüketime yönelik popülerlik bu eserler için söz konusu değildir. Ancak ve ancak benzer duygu ve düşünceleri ilgi çekici bulabilecek kişilerce anlamlandırılabilir. Duygusalılık bakımından ise "Broken Ladies" serisi üzerinde taşıdığı duyguları ifade ettiği protest tavrına göre özelleştirmiştir.

Dolayısıyla kitsch olanın malzemesi ne olursa olsun tavır ve tasarım bakımından özgünlük, iletmek, anlatmak ve kabul ettirmek istediği bir mesaj ve ticari kaygıdan çok sanat ve estetik bakış açısı gerektirmektedir. Harrison'ın porselen bibloları bu nitelikleri bakımından değerlendirildiğinde diğer bibloların ötesinde, kitsch kavramından uzak, özgün yapıda sanat nesneleridir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – C. G., E. K.; Tasarım – C. G., E. K.; Denetleme – C. G., E. K.; Kaynaklar – C. G., E. K.; Malzemeler – C. G., E. K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – C. G., E. K.; Analiz ve/veya Yorum – C. G., E. K.; Literatür Taraması – C. G., E. K.; Yazıyı Yazan – C. G., E. K.; Eleştirel İnceleme – C. G., E. K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – C. G., E. K.; Design – C. G., E. K.; Supervision – C. G., E. K.; Resources – C. G., E. K.; Materials – C. G., E. K.; Data Collection and/or Processing – C. G., E. K.; Analysis and/or Interpretation – C. G., E. K.; Literature Search – C. G., E. K.; Writing Manuscript – C. G., E. K.; Critical Review – C. G., E. K.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Acartürk, B. (2009). *Popüler kültürde kitsch olgusu ve seramik sanatına yansımaları* (Doctoral dissertation). DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Baykal, B. (2000). *Osmanlı porselen sanatı* (Doctoral dissertation). Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boz Sülüoğlu, G. (2019). *Seramik sanatında bilinçdışı anlatım*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu..
- Broch, H., & Musil, R. (2005). The value of kitsch. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 29(2), 282–301.

- Can, G. (2017). Görsel Sanatlarda avangard ve kitsch. *International Journal of Social Science*, 10(63), 243–254.
- Carswell, J., Maser, E. A., & Mudge, J. M. (1985). *Blue and white: Chinese Porcelain and its Impact on the Western World*. University of Chicago.
- Demir, F. G. (2009). *Kiç ve plastik sanatlar üzerine*. Ütopya Yayınevi.
- Ertan, G., & Sansarcı, E. (2016). *Görsel Sanatlarda anlam ve algı*. Alternatif Yayıncılık.
- Gündeşlioğlu, H. Ö. (2019). *Arayüz: Seramik malzeme ve yapma eylemi bağlamında karşıtlıkların birlikteliği* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Tasarım Ana Sanat Dalı.
- Harrison, J. (2010). Ruby. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2011). Mairi. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2013). Karen. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014a). Jessica Harrison: Broken. [Sergi]. Jupiter Artland. <https://www.jupiterartland.org/art/jessica-harrison-broken/>.
- Harrison, J. (2014b). Roberta. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014c). Ivy. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014d). Rita. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014e). Martha. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014f). Crystal. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014g). Alice. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2014h). Rosemary. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2019a). Erika. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Harrison, J. (2019b). Helena. [Seramik]. Jessica Harrison Collection. <https://jessicaharrison.studio/work/broken-ladies>.
- Karakaya, B. (2019). Porselen bibloda Kolaj ve Asamblaj. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(9), 23–37.
- Koçak, Ş. (2009). *Jingdezhen'de porselen yapımı ve Çin porselen sırları* (Doctoral dissertation). DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kulka, T. (2014). *Kitsch ve sanat*. Altıkkırkbeş Yayın.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber* (S. Turan, Çev. & Ed.). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Nerdrum, O. (2010). *Kitsch üzerine* (A. F. Korur, Çev.). Mitos-Boyut Yayınları.
- Onurcan, E., & Avşar, L. (2017). *Selçuklu Silisli biblo geleneğinin sanatsal tasarım açısından değerlendirilmesi*. Konya Selçuk Üniversitesi.
- Williams, R. (2017). *Kültür ve toplum 1780–1950*. İletişim Yayınları.

Structured Abstract

Jessica Harrison's porcelain series which is called "Broken Ladies" created with approaches that contain blood and horrific images with disrupted body integrity is different from the classical trinket approaches. Since trinkets are regarded to be objects of mass production, they are generally considered as kitsch objects. Defining kitsch in a precise and comprehensible way has been one of the most fundamental aims at this point. Hence, given that the "Broken Ladies" series is also a series of trinket productions, it has been a matter of curiosity where their extraordinary attitudes place them in the context of kitsch. Since the extraordinary images attributed to these objects have blood and horror, it is considered that different thoughts might have been developed about the trinkets in a given series. The aim of this research is to investigate whether Jessica Harrison's "Broken Ladies" series belongs to the category of kitsch objects and whether the extraordinary approaches in these productions, particularly in terms of their body integrity being disrupted and being covered in blood, carry kitsch approaches.

Kitsch is based on a definition that is relative in its clarity and precision. Nevertheless, when the approaches that make something kitsch are categorised in general terms, it is possible to have a comprehensive evaluation about where a 'thing' or an art object is kitsch or not. The issue to be considered while making this evaluation is that the meaning of the work in question, its subtext or protest attitude, if there is any, should be examined and understood.

In this research, firstly, the works of the artist were analysed, and a preliminary information was obtained about the intellectual sub-structure intended to be explained in the series in question through digital media research. Then, the artist was contacted. The artist, who was contacted via e-mail, was questioned about her works and the information gathered based upon her answers was included to the article. These questions are about the reasons for the production of the works, what was intended to be conveyed through these works, and if there were any what reactions were directed towards these works.

Porcelain is one of the most utilised materials in the field of decorative productions. They are mostly produced as mass production objects, so they are likely to have a high probability of being kitsch. However, when we look at the definition of kitsch and the criteria required for an object to be characterised as kitsch, there are some different situations. The place where it is located, the meaning it carries, the time it reflects, and similar value judgements will give explicit ideas about whether the object in question is kitsch or not. Within the scope of these criteria, kitsch is on a side that harbours emotion on its surface. Since clearly expressed emotions will be clearly understood by everyone, a statement of emotion can be seen as kitsch. In addition, repeated products are also evaluated in the context of kitsch since they are objects for mass production for commercial purposes.

Porcelain is a brittle material. It is possible to shape it by mould or by hand. It is possible to make mass production with both techniques, in this context, it may be possible to consider productions that are categorised as kitsch. When Jessica Harrison's 'Broken Ladies' series, which is the subject of the research, is considered, it is not quite possible to evaluate it as kitsch. Because the productions in mentioned series are far from being monotonous, ordinary, and harbouring emotion. This series, which exhibits an unusual appearance, is about the fragility of women and the damages caused to them in its subtext with horror and horrific images. In this context, the images in question have a problem they want to express. It is far away from stereotypes and expressing emotions clearly. However, kitsch objects do not have a problem they want to express in the background. Or it does not contain a basis of thought that it wants to touch and draw attention. It harbours the emotion on its surface and reflects almost the same emotions to everyone who watches/receives it. For this reason, the "Broken Ladies" series is different from the characteristics attributed to kitsch objects. Each piece is designed for a purpose in terms of being unique and exclusive. In terms of this function, it is not an aimless reproduction product because there is a protest attitude and discourse to be reflected in each piece of the series.

Issue 42 Reviewers List

42. Sayı Hakem Listesi

Art and Interpretation

Bu Sayıda Emeği Geçenler / Those Who Contributed in This Issue

Prof. Dr. Buket ACARTÜRK (*Sakarya Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hamza KELEŞ (*Gazi Üniversitesi*)
Prof. Dr. Naile OYMAN (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Prof. Dr. Şengül YALÇINKAYA (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*)
Doç. Dr. Ahmet OKTAN (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*)
Doç. Dr. Barış YILMAZ (*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*)
Doç. Dr. Didem ÇATAL (*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*)
Doç. Dr. İtir TOKDEMİR ÖZÜDOĞRU (*Atılım Üniversitesi*)
Doç. Dr. Muhsine SEKMEN (*Ordu Üniversitesi*)
Doç. Dr. Naime Didem ÖZ (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Doç. Dr. Nihat DURSUN (*Beykent Üniversitesi*)
Doç. Dr. Resul BAĞI (*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi*)
Doç. Dr. Selma TAŞKESEN (*Erzincan Üniversitesi*)
Doç. Dr. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi*)
Doç. Dr. Sevil BÜLBÜL (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Doç. Dr. Süreyya GENÇ (*Bartın Üniversitesi*)
Doç. Dr. Şahika ÖZDEMİR (*İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi*)
Doç. Dr. Zeynep BALKANAL (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Eda ARISOY (*Ankara Bilim Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Enver GÜNER (*Akdeniz Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Fırat OSMANOĞULLARI (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Hamza ÜSTÜN (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Hülya KALYONCU (*İstanbul Topkapı Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Sibel MACİT İLAL (*İzmir Demokrasi Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Şadiye KIZILOĞLU (*Gümüşhane Üniversitesi*)

Mart Sayısında Emeği Geçenler / Those Who Contributed in The March Issue

Prof. Dr. Cüneyt KURT (*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*)
Prof. Dr. Erol KILIÇ (*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi*)
Prof. Dr. Hüsnü DOKAK (*Hacettepe Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet Kayhan KURTULDU (*Trabzon Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mehmet UMUZDAŞ (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)
Prof. Dr. Ömer Faruk TAŞKALE (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Prof. Dr. Sıdika SEVİM (*Anadolu Üniversitesi*)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU (*Marmara Üniversitesi*)
Doç. Dr. Çimen BAYBURLU (*Marmara Üniversitesi*)
Doç. Dr. Gökür BOSTANCI EGE (*Ege Üniversitesi*)
Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN (*Sinop Üniversitesi*)
Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ (*Uludağ Üniversitesi*)
Doç. Dr. Kaan ÖZTUTGAN (*Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi*)
Doç. Dr. Mahpeyker YÖNSEL (*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi*)
Doç. Dr. Melek AKYÜREK (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Doç. Dr. Murat KARA (*Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi*)
Doç. Dr. Saime Özlem ÜNER (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (*Akdeniz Üniversitesi*)
Doç. Dr. Serap ÜNAL (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Doç. Dr. Sevda EMLAK (*İzmir Demokrasi Üniversitesi*)
Doç. Dr. Yusuf BİLEN (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Demet AYDINLI GÜRLER (*Çankırı Karatekin Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Gülnur IŞIKLAR (*İstanbul Kültür Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZBEK (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız MUTLU YILDIZ (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)

