



**UKSAD - IntJCSS**

# Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi

Internal Journal of  
Cultural and Social Studies

Haziran ve Aralık  
Aylarında Yayımlanan  
Açık Erişimli Hakemli Dergi

*Biannual  
(Published in June & December)  
Open Access Peer-Reviewed Journal*

*Cilt 9* | *Volume 9*  
*Sayı 2* | *Issue 2*  
*Aralık 2023* | *December 2023*

e- ISSN: 2458-9381

[www.dergipark.org.tr/intjcass](http://www.dergipark.org.tr/intjcass)





International Journal of Cultural and Social Studies  
(IntJCSS) December 2023 : Volume 9 (Issue 2)  
e-ISSN: 2458-9381



**UKSAD - IntJCSS**

### **Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD),**

Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), Haziran ve Aralık olmak üzere yılda iki kere Dergipark platformu üzerinden yayımlanan Uluslararası Bilimsel Hakemli bir dergidir.

### **International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)**

International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), is an International Refereed Scientific Journal published biannually in June and December via JournalPark (Dergipark) platform.

<https://dergipark.org.tr/intjcss>



## BAŞ EDİTÖR / EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Mutlu TÜRKMEN

## EDİTÖR/ EDITOR

Prof. Dr. Saliha AĞAÇ  
Doç. Dr. Murat KUL  
Dr. Kalliope PAVLI  
Doç. Dr. Ahmet ÇETİNKAYA  
Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ  
Arş. Gör. Mesut İRİŐ

## BİLİM KURULU / SCIENTIFIC BOARD

Dr. Yunus ABDURAHİMOĞLU, Bartın University, TURKEY  
Dr. Saliha AĞAÇ, Prof., Hacı Bayram Veli University, TURKEY  
Dr. Fariz AHMADOV, Azerbaijan State Economy University, AZERBAIJAN  
Dr. Nurhodja AKBULAEV, Azerbaijan State Economy University, AZERBAIJAN  
Dr. Mehmet AKGÜL, Prof., Necmettin Erbakan University, TURKEY  
Dr. Aygün AKYOL, Assoc. Prof., Hitit University, TURKEY  
Dr. Hayati AKYOL, Prof., Gazi University, TURKEY  
Dr. Adel M. ALNASHAR, Prof., University of Bahrain, BAHRAIN  
Dr. Esmail Safaei ASL, Allameh Tabataba'i University, IRAN  
Dr. Mustafa AY, Assoc. Prof., Selçuk University, TURKEY  
Dr. Bünyamin AYHAN, Assoc. Prof., Selçuk University, TURKEY  
Dr. Ramezan Mahdavi AZADBONI, University of Mazandaran, IRAN  
Dr. Lambros BALTSIOTIS, Panteion University, GREECE  
Dr. Alyona YULDAŐKIZI BALTABAYEVA, Prof., Ahmet Yesevi University, KAZAKHSTAN  
Dr. Nuri BALTACI, Gumushane University, TURKEY  
Dr. Mehmet BAYRAKTAR, Prof., Yeditepe University, TURKEY  
Dr. Metin BECERMEN, Assoc. Prof., Uludag University, TURKEY  
Dr. Antoine Cantin-BRAULT, Université de Saint-Boniface, CANADA  
Dr. Vahit CELAL, Bartın University, TURKEY  
Dr. Ahmet Kamil CİHAN, Prof., Erciyes University, TURKEY  
Dr. Aynur CİVELEK, Assoc. Prof., Adnan Menderes University, TURKEY  
Dr. Alex CRISP, São Paulo State University, BRAZIL  
Dr. Hamza ÇAKIR, Prof., Erciyes University, TURKEY  
Dr. İsmail ÇAKIR, Prof., Yıldırım Beyazıt University, TURKEY  
Dr. Lokman ÇİLİNGİR, Prof., Ondokuz Mayıs University, TURKEY  
Dr. Daniela DASHEVA, Prof., National Sports Academy, BULGARIA  
Dr. Ahmet Naci DİLEK, Bartın University, TURKEY  
Dr. Bekir DİREKÇİ, Assoc. Prof., Akdeniz University, TURKEY  
Dr. Mevlud DUDIC, Prof., Novi Pazar University, SERBIA  
Dr. Murat ERDOĞDU, Assoc. Prof., Selçuk University, TURKEY  
Dr. Bülent GÜRBÜZ, Assoc. Prof., Ankara University, TURKEY  
Dr. Erdal HAMARTA, Assoc. Prof., Necmettin Erbakan University, TURKEY  
Dr. Mustafa HİZMETLİ, Prof., Bartın University, TURKEY  
Dr. Miftakhul JANNAH, Surabaya State University, INDONESIA  
Dr. İbrahim Hakkı KAYNAK, Necmettin Erbakan University, TURKEY  
Dr. Bachir KHELIFI, Prof., University of Mascara, ALGERIA



- Dr. Ali Murat KIRIK, Assoc. Prof., Marmara University, TURKEY  
Dr. Murat KUL, Assoc. Prof., Bartın University, TURKEY  
Dr. Hanem MAKNI, Prof., University of Tunis, TUNISA  
Dr. İfet MAHMUTOVIC, Prof., University of Sarajevo, BOSNIA HERZEGOVINA  
Dr. Zerf MOHAMED, University Abdel Hamid Ibn Badis Mostaganem, ALGERIA  
Dr. Sait OKUMUŞ, Assoc. Prof., Yıldırım Beyazıt University, TURKEY  
Dr. Ayad OMAR, Assoc. Prof., Tripoli University, LIBYA  
Dr. Mehmet ÖÇALAN, Assoc. Prof., Kırıkkale University, TURKEY  
Dr. Ali ÖZKAN, Assoc. Prof., Bartın University, TURKEY  
Dr. Nurettin ÖZTÜRK, Assoc. Prof., Atatürk University, TURKEY  
Dr. Cevat ÖZYURT, Prof., Yıldırım Beyazıt University, TURKEY  
Dr. Shawkat Gaber RADWAN, Port Said University, EGYPT  
Dr. Müfit Selim SARUHAN, Prof., Ankara University, TURKEY  
Dr. Shakeel Ahmad SHAHID, Dow College Karachi, PAKISTAN  
Dr. Erhan SUMMAK, Selçuk University, TURKEY  
Dr. Mutluhan TAŞ, Assoc. Prof., Selçuk University, TURKEY  
Dr. Burhanettin TATAR, Prof., Ondokuz Mayıs University, TURKEY  
Dr. Fatih TOKTAŞ, Assoc. Prof., Dokuz Eylül University, TURKEY  
Dr. Ufuk TÖMAN, Bayburt University, TURKEY  
Dr. Mutlu TÜRKMEN, Assoc. Prof., Bayburt University, TURKEY  
Dr. Mete Yusuf USTABULUT, Bayburt University, TURKEY  
Dr. Mevlüt UYANIK, Prof., Hitit Üniversitesi, TURKEY  
Dr. Asife ÜNAL, Prof., Bartın University, TURKEY  
Dr. Oğuz YURTTADUR, Selçuk University, TURKEY  
Dr. Tomáš ZEMAN, Comenius University, SLOVAKIA

---

**YAYINCI / PUBLISHER**

Mutlu TÜRKMEN

---

**TASARIM / DESIGN**

Güngör DOĞANAY

---

**WEB YÖNETİCİSİ / WEB ADMIN**

Ali ALTUNAY

---

**HALKLA İLİŞKİLER / PUBLIC AFFAIRS**

Ali Murat KIRIK

**WEB & EMAIL**

<https://dergipark.org.tr/intjcss> & [muratmilef@gmail.com](mailto:muratmilef@gmail.com), [turkmenm@yahoo.com](mailto:turkmenm@yahoo.com)

*\* İsimler alfabetik sırayla dizilmiştir. / Names are listed in alphabetical order.*



## İçindekiler/ Contents

Ayşe Güngör Di Savino

001

*Çağdaş Sanatta Alıntılama ya Bağlı Yeniden Üretimde Video Tekniğinin Kullanımı*

*Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin Geliştirilme Çalışması*

019

Özlem Barış

Mustafa Evren Berk  
Ahmet Hasdemir

033

*Dezenformasyon'un Dönüşümü: Sahte İçerikler*

*Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili*

049

Hacer Aker

Mehmet Akdağ  
Mutlu Türkmen

066

*Kilis ve Gaziantep İllerinde Bocce ve Dart Sporunu ile Uğraşan Sporcuların Katılım Güdüsü ve Başarı Algılarının İncelenmesi*



## Çağdaş Sanatta Alıntılamaya Bağlı Yeniden Üretimde Video Tekniğinin Kullanımı\*

### The Use of Video Technique in Reproduction Based on Quotation in Contemporary Art

Ayşe Güngör Di Savino<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Bağımsız Araştırmacı  
a.a.ayse.g@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-1736-5076

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*  
Başvuru tarihi: 15.09.2023  
Düzeltilme tarihi: 19.12.2023  
Kabul tarihi: 29.12.2023  
*Anahtar Kelimeler:*  
Video,  
Alıntılama,  
Yeniden Üretim.

#### ÖZ

Postmodern dönemde sanat alanında birçok yenilikler ortaya çıkmış; sanatçılar, alışlagelmiş kabullerin dışında eserler ortaya koymuşlardır. Yeniden üretim tekniği olan alıntılama da bunlardan biridir. Bu teknikte, sanatçılar geleneksel üslup ile yapılmış tarihe mal olmuş çalışmalarını, yaşadıkları çağın araçlarını kullanarak manipüle ederler. Özellikle 1960'ların sonlarına doğru videonun ortaya çıkışı sanatın ilerleyişini kökten değiştirir. İki boyutlu yüzeylerin ötesinde şaşırtıcı eserler yaratılır. Estetik deneyim ile teknoloji arasındaki ilişkinin analizini gerekli kılan bu “çoklu ortam anlayışı” ve “gerçekleştirme paradigması” biçimlerin çok sesli hale gelmesini sağlar. Bu çalışmada, çağdaş sanatta alıntılamaya bağlı yeniden üretimde video tekniğinin kullanımı açıklanarak sanatçı çalışmaları üzerinden incelenmesi hedeflenir. Çalışma, göstergelerarasılık bağlamında, alıntılama yöntemini kullanan Bill Viola, Ulrike Rosenbach ve Özlem Şimşek gibi video sanatçıları ile sınırlandırılmıştır. Bu sanatçıların çalışmalarının sembolik bir sentezi gibi görünen birer eserleri seçilerek nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve yorumlama ile alıntılama yapılan eserlerde, video tekniğinin kullanımı değerlendirilmiştir. Çalışmaların biçimsel olarak dönüştürümlerine bakıldığında gönderge için kullanılan yapıtların temel yapısı kullanılarak yeni unsurlar eklendiği görülür. İçeriksel dönüştürümlerde ise gönderge yapılan yapıtlardaki içeriklerden faydalanılarak yeniden üretilen yapıtlara sanatçının amaçları doğrultusunda yeni anlamlar eklenir. Çalışmalardaki biçimsel ve içeriksel dönüştürüm, göstergelerarasılık bağlamında, alıntılama uygun biçimde gerçekleştirilir. Sonuç olarak, iki boyutlu geleneksel sanat eserleri video tekniği ile üç boyutlu çalışmalara haline gelir. Video tekniği, sanatçılara daha geniş yaratıcı ifade alanı sunar, deneysel alanda çalışmalar yapmaya izin verir. Bu nedenle de video tekniği çağdaş sanatçıların tercih ettiği yöntemlerden biri haline gelir. Gösterge yapıtlarındaki “duygu” video aracılığı ile etkili bir şekilde ifade edilir. Ayrıca bu teknik sayesinde çalışmalara zaman, hız ve ses gibi yeni unsurlar eklenir, bu tür yaklaşımlar, günümüz izleyicisinin daha çok dikkatini çektiği için çağdaş sanat ile izleyici arasında köprü oluşturur.

#### ARTICLE INFO

*Article history:*  
Received: 15.09.2023  
Received in revised form: 19.12.2023  
Accepted: 29.12.2023

*Keywords:*  
Video,  
Quotation,  
Reproduction.

#### ABSTRACT

In the postmodern period, many innovations have emerged in the field of art; artists have produced works outside of the usual assumptions. Quotation, a technique of reproduction, is one of them. In this technique, artists manipulate historical works made in the traditional style by using the tools of the age they live in. The emergence of video, especially in the late 1960s, radically changed the progression of art. Surprising works are created beyond two-dimensional surfaces. This "multimedia understanding" and "realization paradigm", which necessitates an analysis of the relationship between aesthetic experience and technology, allows forms to become polyphonic. This study aims to explain the use of video technique in reproduction based on quotation in contemporary art and to analyze it through the works of artists. The study is limited to video artists such as Bill Viola, Ulrike Rosenbach and Özlem Şimşek who use the technique of quotation in the context of intersemiosis. The works of these artists, which seem to be a symbolic synthesis of their works, were selected and the use of the video technique was evaluated in the works quoted through observation and interpretation from qualitative research methods. Looking at the formal transformations of the works, it is seen that new elements are added by using the basic structure of the works used for the referent. In the contextual transformations, new meanings are added to the reproduced works by utilizing the content of the referenced works in line with the artist's purposes. The formal and contextual transformation in the works is realized in the context of intersemiosis, in accordance with quotation. As a result, two-dimensional traditional artworks become three-dimensional works with video technique. The video technique offers artists a wider field of creative expression and allows

\* DOI: 10.46442/intjcss.1360378

\*\* Sorumlu yazar: Ayşe Güngör Di Savino, a.a.ayse.g@gmail.com

them to work in experimental fields. For this reason, video technique becomes one of the methods preferred by contemporary artists. The "emotion" in sign works is effectively expressed through video. In addition, new elements such as time, speed and sound are added to the works thanks to this technique, and such approaches create a bridge between contemporary art and the audience, as they attract the attention of today's audience more.

### Atıf Bilgisi / Reference Information

Güngör Di Savino, A (2023).. Çağdaş Sanatta Alıntılamaya Bağlı Yeniden Üretimde Video Tekniğinin Kullanımı. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*., 9 (2)., s. 1-18.

### Giriş

Yirminci yüzyılın başından bu yana sanatçılar, yeni teknikler deneyerek, farklı anlatım biçimlerinden yeni hipotezler oluşturmuşlardır. Bu şekilde sanat eserleri ile farklı algı ve karşılaşma sistemleri geliştirmiş olurlar. “André Breton, ‘Sanat eseri, yalnızca geleceğin yansımalarıyla kesiştiği sürece değerlidir’ der” (Benjamin, 1966, 46). Postmodern döneme baktığımızda farklı teknikler ve teknolojiler kullanılmış bunun sonucu olarak da yeni oluşumlar, yeni anlayışlar ve yeni üsluplar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde tek bir sanat türü benimsenmemiş tüm sanat dalları bir araya getirilerek, disiplinler arası çoğulcu bir yaklaşım geliştirilmiştir.

1935’te Walter Benjamin’in yeniden üretilebilirliği estetik deneyim olarak ortaya koyması sonucu geleneksel sanatla ilişkilendirilen kült değerler yerini yeni değerlere bırakır. Modernizmin savunduğu sanat yapıtının biricikliği ortadan kalkar. Sahiplenme, orijinallik-özgünlük-kopya-taklit-telif hakkı gibi kavramlar sorgulanmaya başlanır (Koşar, 2012). Postmodern dönemde yaşanan bu paradigmatic değişiklikleri olumlayan kuramcılar arasında Mikhail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gérard Genette, Umberto Eco ve Harold Bloom yer alır (Bedin, 2018).

Bu kuramcıların söylemlerini de kullanan sanatçılar, geleneksel sanat eserlerini yeniden üretirler. Bunun sonucu olarak geleneksel sanat anlayışının en önemli özelliği olan, "benzersiz" olma durumu ortadan kalkar. 1960’lı yıllarda Elaine Stutevant, Andy Warhol, Roy Lichenstein, Jasper Johns gibi sanatçıların çalışmaları bu anlamda ilk örneklerdendir (Yavuz vd., 2022).

Julia Kristeva’ya göre, her metin alıntılardan oluşan bir mozaiktir. Yani her metin aslında başka metinlerden türemiştir, alıntılar ve referanslar içerir (Aktulum, 1999; Çulha, 2019). Roland Barthes göre, sona ermiş bir yapıt başka metinlerle başka kodlarla bağlantılı bir üretim olarak görür (Gören, 2014). Bu bağlamda Nicolas Bourriaud (2005). ise, alıntılama ile eser üreten sanatçıların üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal çalışma arasındaki ayrımın belirsizleştirmesini eleştirir. “Baudrillard’ta kopyanın doğal bir gerçekliğe sahip olan orijinalinin yerine geçerek orijinalinin sahip olduğu doğallığın yitirilmesine neden olacağını dile getirir” (Eroğlu& Ayaz 2022, 24).

Bu bağlamda yeniden üretilen çalışmalar, göstergelerarasılık yöntemi ile çözümlenerek kuramsal bir çerçeveye de oturtulmuştur (Bayraktaroğlu & Çetin, 2013). “Göstergelerarasılık, sanatsal eserlerin alımlanma, yorumlanma ve yeniden üretim konularında birbirleriyle etkileşime girmelerine olanak



sunarken, her üretilen sanat eserinin kendi alanının biçim ve mesaj özellikleriyle harmanlanarak yeni sentezlerin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır” (Sarıkaya vd., 2017,247).

Yeniden üretim yapılan çalışmalarda göstergelerarasılık yöntemi ile farklı disiplinler (video ve resim, sinema ve müzik, fotoğraf, heykel vb) bir araya getirilerek daha önce yapılan bir çalışmanın taklit edilmesi, yansınması, alıntılanması, vb. yoluyla yeniden üretim yapıldığı gibi ayrıca alıntı, gizli alıntı, anırtırma, gönderge, parodi (yansılama), pastiş (öykünme), anlatı içinde anlatı vb. metinlerarası yöntemleri de kullanılır (Kodal & Köse, 2016; Bayraktaroğlu & Çetin, 2013). Görüldüğü üzere yeniden üretilen yapıtlarda birçok farklı yöntem kullanılmaktadır. Bu çalışmada göstergelerarasılık yöntemlerinden biri olan alıntılama yapılan çalışmalara odaklanılacaktır.

Çağdaş sanatçılar, geleneksel yöntem ile üretilmiş sanat yapıtlarından kesitler alarak ya da tamamından alıntılar yaparak, geçmiş ile günümüzü birleştirirler. Bunu göstergelerarasılık yöntemlerinden biri olan günümüz sanatçıları tarafından oldukça sık kullanılan alıntılama ile yaparlar (Bayraktaroğlu & Çetin, 2013). Bu yöntemde sanatçılar bilerek ve isteyerek geleneksel sanat eserinin tamamını ya da bir parçasını kendi çalışmasına taşırlar. Aktulum’a göre, (2011). göndermelerle, çalışmalara daha fazla anlam eklenmiş olur, ayrıca alıntılanan yapıtın resimsel unsurlarını sorgulayan bir yaklaşım da sergilenir. Alıntılama ile iki yapıt arasında kurulan bu ilişki sayesinde gösterge çalışmalar orijinal bağlamından kopararak yeni bir estetik anlam kazandırılmış olur. Alıntılama yöntemi sanatçıdan sanatçıya farklılık gösterebilir. Sanatçının niyetine, yaratıcı sürecine ve eserine bağlı olarak çalışmalarda “doğrudan alıntı”<sup>1</sup> ve “dolaylı alıntı”<sup>2</sup> yapılır (Kodal & Köse, 2016).

Alıntılama yapılan çalışmalarda genellikle gönderge eserin sahip olduğu bilgiye de gönderme- atıfta bulunma niteliği taşır. Burada ifade edilmek istenen, eserin içeriğindeki olaylara, karakterlere, sosyal yaşam içerisinde bilinen yapılara, olgulara da yönlendirebilir. Derinda, “difference” kavramı ile her bir gösterilenin aynı zamanda başka bir şeyin göstergesi olabileceğine vurgu yapar (Devran & Özcan, 2019). “Benjamin’e göre teknik yolla yeniden üretim, yapıtın aslını hiç düşünemeyecek konumlara getirebildiği dile getirir.” (Bayar, 2020). Bu tür gönderme ya da gösterge biçimi izleyiciye eserdeki içerikten daha fazlasını sunma potansiyeli taşır. Sanatçılar bu tür yaklaşımlar ile çalışmalarına derinlikli bir anlam katmayı, izleyiciye de daha zengin bir deneyim sunmayı amaçlarlar. Bu şekilde yapılan anlam üretimi ile çokseslilik ortamı yaratılmış olur. Eserin bütünlüğü izleyiciye bırakılarak bir nevi Umberto Eco’nun söz ettiği açık yapıtlar ortaya konur (Bayraktaroğlu & Çalış, 2010; Görgülü, 2019).

Çağdaş sanatçılar, sanat eserlerini yaratmak için geçmiş sanat biçimlerinden farklı şekillerde ve varyasyonlarda yeni önermeler sunan yeni üretim pratikleri kullanırlar. Bunu günümüz teknolojilerini ve tekniklerini kullanarak yaparlar (Di Raddo, 2015; Görgülü, 2019). Böylece eserlerini yeni bir dil ve yeni bir kimlikle günümüze taşırlar. Ancak bu durum çalışmaların tarihsel, kavramsal ve benzersiz olma durumunu yitirmesine neden olur. Ayrıca, mutlak mekânsal paradigmlar yoluyla tanımlanma, kavranma ve algılanma durumu da ortadan kaldırır.

Alıntılama yapılan çalışmalarda birçok farklı teknik kullanılmıştır ancak bu çalışmada bir yeniden üretim aracı olarak kullanılan “video” çalışmalarına odaklanılmıştır. Bu doğrultuda video tekniğini ve video dilini çok iyi kullanan Bill Viola, Ulrike Rosenbach, Özlem Şimşek’in çalışmalarından birer örnek seçilerek nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve yorumlama yöntemiyle, alıntılama yapılan eserlerde, video tekniğinin kullanımı açısından değerlendirilmiştir. Çalışmalar nitelik açısından incelenirken, video ve resim arasında kurulmuş olan ilişki içinde, sanatçıların sanatsal dilleri ve kavramsal öğeler açısından estetik önermeleri

<sup>1</sup> Çalışmanın tamamının veya bir bölümünün yalın bir biçimde (fazla değişikliğe uğratılmadan). alıntılanmasıdır. (Kodal & Köse, 2016).

<sup>2</sup> Başkasının resminin biçiminden, kurgusundan veya izleklerinden yola çıkılarak yeni bir resim yapılmasıdır. Bu durumda biçimlerin plastik yöntemlerinin taklidinden söz edilmemekte; kaynak resme üstü kapalı göndermelerde bulunulan alıntılama durumlarından söz edilmektedir. (Kodal & Köse, 2016).



değerlendirilir. Ayrıca resim ve video çalışmaları arasındaki ilişki, iki farklı sanat disiplininin yakınlığı ve zıtlığı, birbiri ile etkileşimi de ortaya konulmuş olunacaktır. Geçmiş dönem yapıtlarının günümüz bağlamında uyarlanması sonucu içerdikleri yeni anlamların yanı sıra, gönderge yapıta yaptıkları göndermeler de çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. “Bu çalışmada elde edilen sonuçların, hedeflenen konulara yönelik olarak gelecekte planlanan çalışmalara yön göstermesi beklenmektedir” (Lune & Berg, 2017; Ültay vd. 2021,189).

### 1. Alıntılamaya Bağlı Yeniden Üretim Çalışmalarında Video Dili

Sanat tarihinin başlangıcından günümüze kadar, sanatçılar eserlerinin anlatımında her zaman yenilik yaparlar. Postmodern döneme baktığımızda Klasik Antik Çağ’ın eserlerinin yanı sıra Rönesans döneminin eserlerine ait imge ve kavramları çalışmalarına dahil ettiği ya da yeniden yorumladığı gözlemlenir. Sanat tarihinin başından itibaren bu tür değişimler alternatif arayışlar her zaman olmuştur ancak bu dönemde yeni materyaller, yeni teknikler ve teknolojiler de yaratım sürecine dahil edilir. Bunun sonucu olarak yeni sanat biçimlerinin ve anlatım tekniklerinin ortaya çıktığı görülür (Eroğlu & Ayaz, 2022).

1960’ların sanatsal çalışmalarında geleneksel sınırları aşan, tanınmış sınıflandırmalardan kaçan, melez yeni diller ürettikleri görülür. Biçimler, nesneyle ifade edilmek yerine mekân, zaman ve eylem ile gerçekleştirilen özleştirme eğilimindedir. Sanatçıların yeni gerçeklerle yüzleştiği bu dönemde videoyu sanatsal üretimlerinin merkezine koyarak deneysel alanda üretim yaparlar. Ayrıca çalışmalarda videoyu diğer sanatsal tekniklerle birleştirerek melez bir anlatım sunarlar. Ortaya çıkan bu estetik deneyim ile çalışmalar heterojen bir araştırma alanı haline gelir.

İlk defa “1973 yılında Suzanne Page’nin organize ettiği sergide video çalışmaları müzeye girer. Daha sonra ‘Video Sanatı 74’ sergisi ile de Paris’liler tüm video çeşitlerini, bantları, kasetleri ve diğer video araçlarını da tanımış olurlar. 1980’li yıllarda ise artık video çalışmaları bilgisayar ortamlarında işlenerek daha farklı ve karmaşık görüntüler haline gelir. Bu tür çalışmalara bilgisayar grafikleri, dijital görüntü işleme ve dijital müdahaleler de yapıldığı gözlemlenir. 1990 yılların sonlarına gelindiğinde video çalışmaları müzelerde sergilenebilir sanat formlarına dönüşmeye başlar (Amaducci, 2014).

Bu gelişim sürecinde farklı eleştirmenler tarafından “video sanatının” sanat kategorisinde olup olmayacağına dair tartışma başlatılır. Örneğin; Amerikalı sanatçı Brody Condon’ya sanatçıların kullandıkları malzemelere sınıflandırılmasının onların çalışmalarını kötü etkileyeceğini belirtir. 35 yıl video sanat küratörü olarak çalışan Amerikalı ünlü eleştirmen David Ross “video sanatının” sanat tarihinde bir kategori olarak var olmadığını, bu ismin sadece yapılan çalışmaları açıklamak için kullanılan geçici bir tanım olduğunu söyler. Ona göre video sanatı basit bir kolaylık kategorisidir. Başka bir deyişle video, hareketi ya da estetiği yansıtan bir araçtır (Quaranta, 2010).

McLuhan (2023). ise “araç mesajdır” ifadesi ile her ortamın iletmediği gerçek mesajın aynı zamanda aracın doğasını da iletmediğini bu nedenle her araç, iletişimin düzenlendiği yapısal kriterlere göre incelenmesi gerektiği söyler. Video sanatını destekleyenler ise, kullanılan yeni teknolojilerin sanatsal pratikler üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu ve sanatında bu olanaklardan yararlanması gerektiği fikrini geliştirirler. Lev Manovich göre; 1960’lardan bu yana çağdaş sanat, kavramsal bir hale dönüştü ve son yirmi yıldaki yeni sanatçılar artık resim, fotoğraf veya video değil “proje” yaptıklarını dile getirir (Quaranta, 2010).

Günümüzde yaşanan teknolojik gelişmeler, hız, zaman ve algı kavramlarında büyük dönüşümler meydana getirmiştir. Bu bağlamda yeni ifade biçimleri arayan Çağdaş sanat, videoyu kendi bünyesine dahil ederek yeni bir alan yaratmış olur (Eroğlu & Ayaz 2022). Video çalışmaları resim, sinema, grafik tasarım, tiyatro, edebiyat gibi daha birçok sanat disipliniyle etkileşimde bulunarak çoklu çalışma ortamına olanak sağlar. Aynı zamanda da kendine özgü yeni çeşitli dillerde geliştirir.



Çağdaş sanatçılar geleneksel sanat eserlerini, video aracılığı ile hareketli görüntülere dönüştürerek aslında bu eserleri “evrimleşerek” çağdaş sanata nasıl dönüştüğünü gösterirler. Video tekniğinin sağladığı diğer olanakları sıralarsak;

1. Alıntı yapılan çalışmalara ait kodları alınır ve bu kodlar video aracılığı ile yeniden yapılandırılır. Bu şekilde bir sanat eserinin yeniden üretiminde iki farklı kod, daha doğrusu tek bir içeriğe gönderme yapan iki ruhla karşılaşırız (Çulha, 2019; Amaducci, 2014; De Robbio, 2014). Yeni oluşturulan bu geçiş bağlantıları ile anlamlar daha katmanlı hale getirilerek bir nevi hiperyapıt ortaya konur.
2. Alıntılama yapılan çalışmalardaki biçimleri parçalayarak ya da imgelere sızarak bazen de o imgenin aynısını kullanarak video aracılığı ile sanatçılar, farklı anlatım olanakları ararlar. Bu anlatım biçimi, ortaya çıkan çalışmaları çok sesli ve çok anlamlı hale getirir.
3. Videonun yanı sıra farklı teknolojik araçların (bilgisayar grafikleri, dijital görüntü işleme ve dijital müdahaleler vb.) bir arada kullanılması, çalışmanın çok katmanlı olarak üretilmesine olanak sağlar. Bu çok katmanlı eserler izleyiciye daha fazla mesaj iletirler (Eroğlu & Ayaz 2022).
4. Video çalışmalarında kullanılan birtakım efektler (hızlandırma, yavaşlatma, görüntüleri üst üste bindirme vb.) anlatıyı zayıflatmak yerine sanatçının ifadesini kolaylaştırarak görsel olarak daha inandırıcı bir anlatımın inşasını mümkün kılar (Eroğlu & Ayaz 2022).
5. Video tekniği diğer teknolojik araçlar ile birleştirilerek deneysel çalışmalar ve araştırmalar yapılır (Quaranta, 2010).
6. Geleneksel sanat araçlarının dışında kalan video çalışmaları, nesne yaratmanın ötesine geçerek, estetik deneyim alanını genişlettiği gözlemlenir (Kırık, 2017).
7. Sanatçılar, video tekniğinin sağlamış olduğu hareket, ses ve zaman kavramını da kullanarak, iki boyutlu üretilmiş eserlere yeni unsurlar eklemiş olurlar (Kırık, 2017).

Sanatçının hayal gücü ile teknolojinin birleştirilmesi sonucunda yeni bir estetik dil ortaya çıkar. Sanatçı, bu yeni dili kendi iç dünyasını izleyiciye göstermek ve onların iç dünyalarına sızmak için kullanır. Çünkü çağdaş yaşamda, kültürün dijitalleşmesi sonucu izleyicinin görüntülerden, seslerden ve alternatif anlatım biçimlerinden oluşan video çalışmalarından daha fazla etkilendiği görülür. “Günümüzde plastik sanatların değişik alanlarında görülen pek çok eser ya da etkinliğin algılanmasında, artık geleneksel anlamda görüntü algılaması yetmemekte, bunlar dayandıkları düşünce ve yorumlarla yeni bir içerik ve değer kazanabilmektedirler” (Akdeniz, 1995, 9).. Geleneksel sanat ile çağdaş sanat anlayışını bir araya getiren bu çoksesli eserler, teknoloji ve sanat arasındaki boşluğu doldurduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda çalışmalarda yapılan bu tür müdahaleler, alıntılama yapılan çalışmaların anlam ve biçimini izleyicinin yeniden düşünmesini sağlarken, çağımız sanat izleyicisine de ulaşmış olurlar.

## **2. Yeniden Üretim Aracı Olarak Video Tekniğini Kullanan Sanatçı Örnekleri**

Sanatçılar, geçmişten günümüze kadar çalışmalarında yeni yaklaşımlar geliştirerek sanatın sınırları zorlamışlardır. Bu tutum çağdaş sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda video tekniğini araç olarak kullanan sanatçıların büyük bir çoğunluğu çalışmalarını kavramsal sanat ve performans sanatı gibi diğer sanat alanları ile birlikte yürütürler. İlk video sanatçıları olan George Maiunas, Nam June Paik, Wolf Vostel, Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus, Bruce Nauman, Dan Graham, William Wegman vb. videoyu bir görüntü oluşturma aracı olarak kullanırlar ve onun biçimsel nitelikleri ile ilgilenirler (Kırık, 2017).

Günümüzde gelişen dijital teknolojiler, sanatçılara hem yeni platformlar hem de yeni yaratıcı potansiyeller sağlar. Geçmiş dönem iki boyutlu sanat eserleri video aracılığı ile üç boyutlu hareketli görüntülere dönüşür.

Natürmort, manzara ve portre gibi klasik sanat türleri yeniden formüle ederek video haline getirilir. Böylece sanatçılar, geleneksel sanatın vermiş olduğu kısıtlamalardan kurtularak daha özgür bir alanda çalışmaya başlarlar. Videonun sağlamış olduğu hareketli görüntünün yanında zaman ve sesi de kullanarak geleneksel sanat yapıtlarına ait duyguları daha rahat aktarabilme imkânı bulurlar (Kırık, 2017).



**Resim 1**, Jones Vermeer, 1660, Tuval Üzerine Yağlı boya, 45,5x41.

Rajvanshi, K (2023). Behind the Art: Why is The Milkmaid by Johannes Vermeer famous?, *The Indian Express* <https://indianexpress.com/article/lifestyle/art-and-culture/behind-the-art-milkmaid-by-johannes-vermeer-famous-history-significance-8355870/> (27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır).

**Resim 2**, Mariana Vassileva, 2006, Sütçü Kız, Video Pal 3'

*Artfacts* (2006). Milk Maid, <https://artfacts.net/artwork/the-milkmaid/23485> (27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır).

Örneğin; Mariana Vasileva “The Milkmaid” (Sütçü Kız). 2006 adlı çalışmasında Jan Wermeer’in 1658 aynı adlı tablosundan esinlenir. Videoda genç kadının kıyafeti ve bulunduğu mekân orijinalinden farklı beyaz olarak tasarlanır. Bu sunum şekli olayı zamansız ve sanal bir hale getirirken kadının kapüşonlu buluzu videonun dilini modernleştirir. Çalışmada kadın bir heykel gibi hareketsizdir. Sadece sütün akışı videoyu hareketli hale getirir. Çalışmada kullanılan “Gregoryen” kutsal müziğine günümüz teknolojileri ile ritim eklenerek geçmişle bugün arasında köprü kurulmuş olur (Vassileva, 2006).



**Resim 3**, Şener Özmen & Erkan Özgen, Tate'ye Giden Yol, 2003, video, 7'13"

Wolfson E (2011). *Turkish and Other Delights* | Şener Özmen, *Art 21 Magazine*, [ps://magazine.art21.org/2011/06/14/turkish-and-other-delights-sener-ozmen/](https://magazine.art21.org/2011/06/14/turkish-and-other-delights-sener-ozmen/)

Türk sanatçılardan Şener Özmen ve Erkan Özgen “Tate Modern Yolu” 2003 adlı video çalışmasında Cervantes’in “Don Kişot” adlı eserinden alıntı yaparak video aracılığı ile yeniden üretirler. Sanatçılar “Videoda, eşek üzerinde Tate Modern’in yolunu arayan takım elbiseli iki karakterin yolculuğu konu edilir” (Altunay & Güntürkün 2022, 2601). Videoda sanatçı kendini şövalye olarak gösterir ancak at yerine eşek

kullanılır. İronik bir yaklaşım sergilenen çalışmada ayrıca çağdaş sanatın eleştirel dili de kullanılır (Wolfson, 2011).



**Resim 4**, Sam Taylor -Johnson – Pietà, 2001, Video 2'

Art Plugged (2020). Sam Taylor -Johnson – Pietà, <https://artplugged.co.uk/sam-taylor-johnson-pieta/>

**Resim 5**, Michelangelo, 1497-1499, Beyaz Carrara Mermeri, 174x195x69

Art Plugged (2020). Sam Taylor -Johnson – Pietà, <https://artplugged.co.uk/sam-taylor-johnson-pieta/>

Sam Taylor-Johnson “Pietà” 2001 adlı çalışmasında sanatçı, aktör Robert Downey Jr. ile birlikte Meryem ve İsa'nın yerine geçer. 2 dakikalık video boyunca sanatçı, koyu renkli mermer bir merdivende otururken, arketipsel pozda kucağında Downey taşır. Başta harekesiz olan videoda sadece Downey'in nefes alıp verdiği görülür. Videonun sonuna doğru sanatçıların vücutları küçük hareketler ile hareketlenmeye başlar. Bu esnada Taylor, tehditkâr bir durum karşısında giderek daha fazla kaygılandığını ve sıkıntıya girdiğini tüm vücut diliyle ortaya koyar (Buck, 2001).



**Resim 6**, Juan Sánchez Cotán (1560-1627). Ayva, Lahana, Kavun ve Salatalıklı Natürmort, Tuval üzerine yağlıboya, 69 x 85.

Ricci, P (2021). Mela cotogna/Juan Sánchez Cotán (1560-1627).. *Natura morta, 3ACT Archeologia Dell'Alimento, Arte&Opere, Cibo.E.T.* 26.10.2023 [https://www.paolaricci.com/blog\\_3a/mela-cotogna-juan-sanchez-cotan-1560-1627-natura-morta/#respond](https://www.paolaricci.com/blog_3a/mela-cotogna-juan-sanchez-cotan-1560-1627-natura-morta/#respond)

**Resim 7**, Ori Gersht, Nar, 2006, Tek Kanallı Video, 3' 47"

Phillips (2012). Ori Gersht, [://www.phillips.com/detail/ori-gersht/UK040212/51](https://www.phillips.com/detail/ori-gersht/UK040212/51)

Ori Gersht'in “Pomegranate” (Nar). 2006 adlı çalışmasında Juan Sánchez Cotán'un “Still life with quince, cabbage, melon and cucumber” (Ayva, Lahana, Kavun ve Salatalıklı Natürmort) (1560-1627). çalışmasını

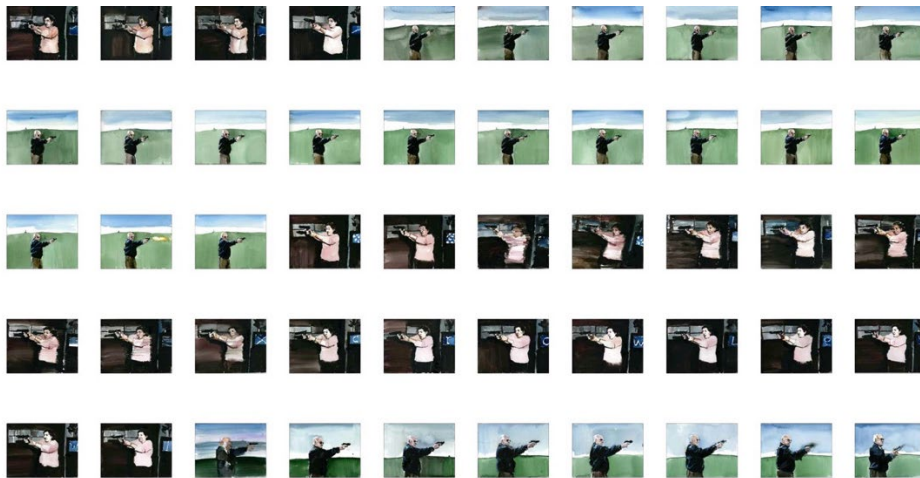
video aracılığı ile Soyut Ekspresyonist kompozisyona dönüştürür. Çalışmada ayva yerine nar kullanır. Çünkü sanatçı merminin meyvenin içinden geçerken bomba etkisi yaparak patlar gibi görünmesi ister. Videodaki görüntünün etkisi arttırmak için Andy Warhol ve Bill Viola gibi görüntüleri yavaşlatarak gösterir. Bomba gibi patlayan nar hem evrenin yaratılışına hem de ölümün kaçınılmazlığına işaret ederken, dünyevi şeylerin geçiciliğini de düşündürür. Geleneksel natüromort resimleriyle ilişkilendirilen “vanitas” kavramına gönderme yapar. Gersht'ın, videosu ayrıca yaratılışın ve yıkımın sonsuz döngüsü üzerine bir meditasyon niteliği taşır (Wang, 2011).



**Resim 8**, Ak Dolven, *Hareketli dağ*, 2004, Video projeksiyonu ve ses kurulumu, 4' 11”

Dolven, A (2004). *Hareketli Dağ*, <https://www.akdolven.com/moving-mountain>

Ak Dolven “*Hareketli Dağ*” (2004) adlı çalışmasını “Norveç’in Røst kentinde, 68,2° kuzeyde yalnızca deniz kuşlarının yaşadığı bir adada çeker” (Dolven, 2004).. İki kadın deniz kıyısındaki kayalarda, hiç batmayan güneşin ufukta yükselişini izlerler. Aynı zamanda sisli dağın zirvesinde uçan kuşların güçlü uğultusunu dinlerler. Dolven, videoda Caspar David Friedrich ve Edvard Munch'ın çalışmalarını kopyalamadan anlamsal ve sezgisel olarak izleyiciye sunar. Sanatçı ayrıca tuhaf ve sapkın bir biçimde doğayı kullanan insanı, konu alan Witold Gombrowicz'in romanını da gönderme yapar (Dolven, 2004).



**Resim 9**, Enrique Marty, *Düello*, 2006-2007, 17x13cm, 1249 adet



Enrique (2007). *Enrique Marty, Catalog*,

[http://www.enriquemarty.com/VIDEOS.\\_ANIMATION\\_WORKS.\\_Duel,\\_animation\\_%282007\\_1999%29.html](http://www.enriquemarty.com/VIDEOS._ANIMATION_WORKS._Duel,_animation_%282007_1999%29.html).

Enrique Marty, “*Duel*” (*Düello*) (2006 – 2007). adlı video çalışmasında önce filmlere ait bazı kareleri alır, sonra bu kareleri sulu boya çalışmalarına dönüştürür. Çalışmada elinde silah olan bir adam ve evinde ondan korkmuş gibi görünen silahlı bir kadın yer alır. 17x13cm ebatlarında 1249 parçadan oluşan çizimler video tekniğinde birleştirilerek tekrar hareketli görüntüler elde edilir. Ancak çizimin etkisinden ve kullanılan gerilim müziğinden dolayı filmlerden çok daha farklı duygu ve algı yaratılır. Karikatür gibi çizilmiş bu sahnelerin gerçekliği ifade etmeyi başardığını söyleyebiliriz (Gran, 2009).

### 3. Bill Viola, Ulrike Rosenbach ve Özlem Şimşek’in çalışmalarının incelenmesi.

Geleneksel sanat eserlerinden alıntılama yaparak, video tekniği ile yeniden üreten Bill Viola, 1951 New York doğumludur. Sanatçı, video sanatının en büyük temsilcilerinden biridir. Çalışmalarında duyuşsal bir algı oluşturmak için yenilikçi multimedya teknolojilerini kullanır; Rönesans resimlerinin sabitliğini ve modern sinematografinin prosedürleri ile birleştirerek görsel ve işitsel çalışmalara dönüştürür (Viola, 2016).

İkinci nesil video sanatçısı olan Viola, deneysel filmler yaparak elektronik görüntü işlemenin sunduğu potansiyellerle ilgilenir. İlk karma sergisini Nam June Paik, Peter Campus ve Bruce Nauman gibi video sanatçıları ile birlikte yapar. Amerika Birleşik Devletleri’ndeki (1970). ilk deneyiminden sonra 1974’ten 1975’e kadar Floransa’da Avrupa’nın ilk video prodüksiyon şirketi olan Art/Tapes/22’de teknik direktör ve yapım müdürü olarak çalışır (Holm, 2017).

Viola, çalışmalarında batı kültürünün görsel öğeleri ile doğu geleneğinin görsel öğelerini birleştirerek tamamen özgün bir dil oluşturur. Duyguları ön plana çıkaran çalışmalarında video tekniğini, görünenin ötesindeki şeyleri içsel bir gözle görmemizi sağlayan araç olarak kullanır. Çalışmalarında kullandığı detaylandırmalar ile "nesnel" gerçekliğin istikrarsızlığı ve geçiciliği hakkında izleyicinin düşünmesini sağlar. Gerçeği, saf bir gerçeklik olarak değil, farklı algılar yaratabilecek şekilde dönüştürerek kullanır. Çalışmalarını gerçek hayattaki duygulardan arındırmak için de öykülemeyi kullanmaz. Biçimsel olarak videolarını bir çerçeveye ile sınırlandırmadan uzamsal bağlamlara doğru genişleyen, tekrar eden temalardan oluşturur. Genel olarak videolarını, evrensel ile olumsuz, teknolojik dünya ile kişisel vizyonu, sanat ile doğa arasında gidip gelen otobiyografik bir dokuda inşa eder (Alletto, 2015).

Örnek olarak Viola, 1995’te Venedik Bienali için yaptığı “Selamlama” adlı çalışma verilebilir. Alıntılama yaptığı Antik Matrisi, yani Pontormo’nun Ziyareti’ni (1528-1529). video-ses enstalasyonu olarak sunar. Çalışmada Elizabet ile hamile Meryem’in buluşma sahnesini yeniden kurgular. “Saniyede 300 kare (normal çekim hızı saniyede 24 karedir). yakalayabilen 35 mm özel yüksek hızlı film kamerası, pürüzsüz bir ağır çekim elde etmek için kullanılır. 300 metrelik film yaklaşık 60 saniyede tamamlanır. Çalışma bittikten sonra çalışmanın her saniyesi 10 saniye olacak şekilde genişletilir. Kurgu aşamasında, sunum için standart çözünürlükteki video formatına aktarılır ve çalışma 10’ 22” olarak sergilenir” (Holm, 2017, 17; Di Brino, 2015). Bu şekilde manipüle edilen görüntüler, yeni bir estetik yaklaşım ile ağır çekimde yeniden formüle edilerek sunulur.

Selamlama’daki bu abartılı zaman genişlemesi, Walter Benjamin’in bakış açısını hatırlatır. Benjamin’e (2002). göre, yakın çekimde alan genişler, ağır çekimde hareket genişler. Maddenin yapısal oluşumunda ortaya koyduğu şeyin -görünür olanın- netleştirmemesi gibi, ağır çekim zaten bilinen hareket motiflerini ortaya çıkarmaz: Bilinen motiflerde bilinmeyen keşfetmemizi sağlar. Hızlı hareketlerin yavaşlatılması “gerçeklikteki kayma” deneyimlenir, yani görüntü doğaüstü bir etkiye sahip olduğu görülür. Böylece kameradan gördüğümüz görüntü ile doğanın ne kadar farklı olduğunu anlarız.

Sanatçı, üç kadının buluşma sahnesini olabildiğince yavaşlatarak onların yüzlerindeki, vücut dillerindeki ve dökümlü kıyafetlerindeki her hareketin “duygusal” bir anlatı oluşturmasını sağlar. Onun çalışmalarının en önemli özelliği duyguların bedensel sunumudur. Ancak oluşacak olan duygusal nedenleri izleyicinin hayal gücüne bırakır. Viola çalışmalarında tarihin geleneksel üsluplarını ve biçimlerini tamamen yeni bir anahtardan yeniden önermek için ele alır (Gesiot, 2022). Viola, bu düşünce yapısını sanatsal bir bakış açısıyla sahneler. Video merceğini normal hayatta gördüklerimizden ve duyduklarımızdan çok daha hassas yansıtacak bir şekilde kullanır.



**Resim 10**, Jacopo Pontorno, 1528-1529, Ziyaret, 202x156, Ahşap üzerine yağlı boya

**Resim 11**, Bill Viola, Selamlama, 1995, 10'22". Video-ses kurulumu.

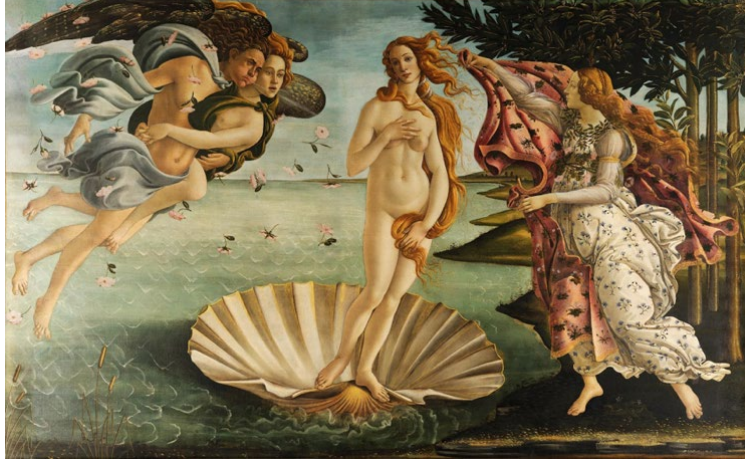
Ongaretti, M., (15.05.2023). Bill Viola <https://artscore.it/bill-viola-videoarte-emozionale-mistica/bill-viola-the-greeting-il-saluto-1995-un-momento-dellinstallazione-video-visitazione-di-pontorno-artscore-it/>

Sanatçı, bu kutsal olayı video ortamına aktararak Pontorno'nun kompozisyonundaki temel unsurlardan birinin “hareket” olduğunu vurgulamak ister. Çalışmada orijinalindeki gibi aşağıdan hafif kısaltılmış üç figür bulunur. İlk bakışta sokakta gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz bu sahne, iki kadının sohbetin sonunda kucaklaşma sahnesini hatırlatır. Videoda sahnenin gösterim biçimi, figürlerin hareketi ve yüz mimiklerine ait detaylar ile sanatçı izleyiciyi çekmek istediği alana doğru iter. Pontorno'nun çalışmasında figürler durağan resimsel yanılsama iken Viola'nın çalışmasında figürler bizi doğrudan çağdaş sanat işleyişinin dinamik karakteri olan "insan alanının" tuhaf boyutuna yönlendirir. Bu alanı izleyicinin deneyimleyebileceği gerçek fiziksel bir yere dönüştürür (Holm, 2017).

Son derece incelikli olarak hazırlanmış olan bu videoda, yapay betimleme biçiminin kullanmasının yanı sıra figüratif temsiller, sanatsal ifadeler ile zenginleştirilmiştir. Sanatçı orijinalinden farklı olarak figürlerin dizilişinin yanı sıra bunlar arasındaki diyalog gibi diğer biçimsel özellikleri de eklediği görülür. Renkli yüzeylerdeki polikromiler ve kromatik tonların uyumu sayesinde izleyiciye özgürlük izlenimi verir. Çalışmadaki sunağı ruhani karaktere büründürerek kurmaca, maddi olarak var olmama ve eşzamanlılık gibi Postmodern düşünce yapısını da kullanır (Alletto, 2015).

Figüratif olarak üretilen çalışmalarını bir bütün içinde anlamak güçtür, ama Onun eserlerinde var olan beden-ruh ve doğa-düşünce arasındaki diyalektik sayesinde kolayca çözümlenir. Çağdaş sanatın tipik ikilemi olan ruh ve doğa birbirinden ayrı olarak kullanılırken, sanatçı bu ikililiği insana yönelerek yani tekniği insancılaştırarak çözdüğü gözlemlenir. Çalışmada, yeniden keşfedilen bu diyalektik sayesinde, izleyicinin sanatın anlamını yeniden keşfetmesi için bir fırsat sunar.

Viola sanat tarihinin önemli eserlerinden olan Pontormo'nun "Ziyaret" adlı çalışmasını alıntılama yaparak yeniden üretir. Sanatçı, video tekniği kullanarak iki farklı disiplin olan resim ve video arasında göstergelerarası bir bağ kurar. Çalışmada biçimsel ve içeriksel dönüştürüm, göstergelerarasılık bağlamında, doğrudan alıntılama uygun biçimde gerçekleştirilir. Biçim olarak sanatçı orijinalinden farklı olarak dört figür yerine üç figür kullanmış dördüncü kişi olarak çalışmaya seyirciyi eklemiştir. Figürlerin kıyafeti orijinalinden farklı olarak günümüz giyim şekline uygun biçimdedir. Figürlerin içinde bulunduğu mekân aslına benzer şekilde düzenlendiği görülür. İçeriksel dönüştürümlere baktığımızda gönderge yapılan yapıtlardaki içeriklerden faydalanılır ayrıca yeniden üretilen çalışmaya sanatçının amaçları doğrultusunda yeni anlamlar eklemiştir.



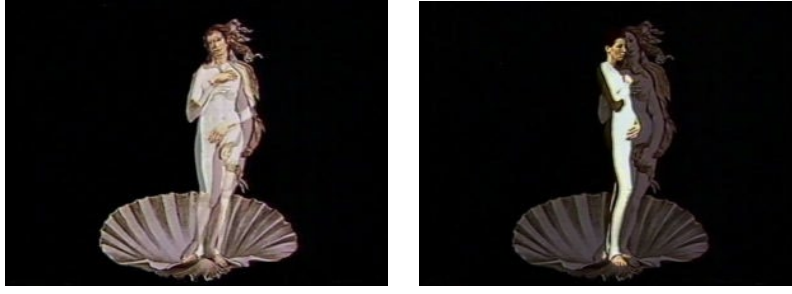
*Resim 12, Botticelli, 1486, Venüs'ün Doğuşu, 1600x1025, Tuval üzerine yağlı boya*

Boynukalın, B., (15.05.2023). Ulrike Rosenbach

[https://www.academia.edu/44738626/Dijital\\_Sanatta\\_Yeniden\\_%C3%9Cretim\\_Olanaklar%C4%B1\\_ve\\_%C4%B0mgesel\\_Aktar%C4%B1mlar](https://www.academia.edu/44738626/Dijital_Sanatta_Yeniden_%C3%9Cretim_Olanaklar%C4%B1_ve_%C4%B0mgesel_Aktar%C4%B1mlar)

Ele alınacak olan diğer bir sanatçı, Ulrike Rosenbach 1943 Almanya doğumlu video, enstalasyon ve performans sanatçısıdır. Toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları ve benlik sorunlarını araştıran sanatçıların başında yer alır. Bedenini ifade aracı, videoyu, kayıt- belgeleme aracı olarak kullanır. Almanya'da ilk defa elektronik görüntülerle deneyler yapan sanatçı, kadın güzelliğinin tartışmasız ikonu haline gelen Botticelli'nin (1482-1486). "Venüs'ün Doğuşu" adlı eserini video performans haline dönüştürür. Çünkü bu çalışma geçmişten günümüze kadar gelen kadının güzelliğinin ve cinsel temsilinin yaygın olarak kullanılan bir imgesidir. Batının kadına atfettiği ideal güzellik anlayışının da bir temsilidir (Grüterich, 1989).





*Resim 13,14,15, Ulrike Rosenbach, 1978, Venüs'ün Doğuşu Üzerine Düşünceler, Video*

Rosenbach, U., (15.05.2023). Ulrike Rosenbach <https://videoarchiv-ludwigforum.de/artists-detail/ulrike-rosenbach/?print=1>

Kadın kimliğinin belirlenmesinin başlangıç noktası “Venüs’ün Doğuşu” olduğu söylenebilir. O zamandan günümüze kadar oluşturulan kadın kimliğine yönelik eleştiriyi, Rosenbach sanat tarihin de kültleşen bu eser üzerinden anlatır.

Botticelli’nin Venüs’ü kadın güzelliğinin tartışmasız ikonudur. 1978 yılında yapılan video performansta Rosenbach, Venüs’ün bulunduğu yerde siyah arka planın önünde, deniz kabuğunun üzerinde çıplak biçimde görünür. Rosenbach, Venüs’ün bedeni ile kendi bedenini üst üste bindirir ve Bob Dylan’ın Sad-eyed Lady of the Lowlands’ın ritmine uygun şekilde, kendi etrafında yavaş yavaş döner. Üst üste bindirilmiş bu iki figür, gece/gündüz gibi bir görünür bir görünmez hale gelir (Nicastro, 2016).

Rosenbach, sürekli ve yavaş biçimde kendi etrafında dönerek çıplak Botticelli’nin Venüs’ü ile kendi bedenini üst üste çakıştırır. Yani erkek bakışıyla empoze edilen “ideal güzelliğin temsili” ile üst üste gelerek buluşur. O, Video teknolojisini "psşik bir geri bildirim" olarak kullanır ve "kadına" ait işaretlerin doğal olmadığını, toplumun bir ürünü olduğunu gösterir. Böylece geleneksel temsil biçimlerini ortadan kaldırır ve kadın, sanat ve doğa arasındaki ilişkilere dair yeni bir bilinç geliştirmesine yardımcı olur (Grüterich, 1989).

Rosenbach, kendi etrafında dönme eylemini ayrıca “yaratma” anlamında kullanır. Örneğin Sanatçı, kendi etrafında dönerken tamamladığı her döngü sonrası yeniden yaratılmış olur. Bu durumu bazen kapalı devre döngüler ile bazen de üst üste bindirme gibi ana bileşenleri kullanarak yapar. Çalışmalarının temel özelliklerinden biri olan müzik ve ses gibi ritmik tekrarları da kullanarak anlatımı kuvvetlendirir.

Rosenbach, sanat tarihinin önemli eserlerinden olan Botticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” adlı çalışmasını alıntılama yaparak yeniden üretir. Sanatçı, video tekniği kullanarak iki farklı disiplin olan resim ve video arasında göstergelerarası bir bağ kurar. Çalışmada biçimsel ve içeriksel dönüştürüm, göstergelerarasılık bağlamında, doğrudan alıntılama uygun biçimde gerçekleştirilir. Biçim olarak sanatçı Botticelli’nin resminin içinde Venüs gibi çıplak biçimde yer alır. Resmin diğer unsurları orijinalindeki gibi aynı

kullanılır. İçeriksel dönüştürümlere baktığımızda gönderge yapılan yapıtlardaki içeriklerden faydalanılır ayrıca yeniden üretilen çalışmaya sanatçının amaçları doğrultusunda yeni anlamlar eklendiği görülür.



**Resim 16**, Halife Abdülmecid Efendi, 1917, Haremde Goethe, 132x173, Tuval üzerine yağlı boya.

Can, G., Ş., (15.05.2023). Halife Abdülmecid Efendi, <https://docplayer.biz.tr/105682751-Postmodern-surecte-temelluk-sanati.html>

Son olarak ele alınan sanatçı Özlem Şimşek performatif fotoğraf ve video sanatçısıdır. 2010-2011 yılları arasında ürettiği video çalışmalarında, geçmişin sanatı ile bugünün sanatı arasında bağlantı kurar. Kurguladığı her görüntüde kılık, makyaj ve tavır değiştiren Şimşek, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte resmedilmiş kadınların dış görünüşü kadar vücut dillerini ve duygu durumlarını da canlandırır. Mecra olarak video ortamında üretilen çalışma donmuş kareler ile daha gerçekmiş gibi algı yaratır (Antmen, 2014).



**Resim 17**, Özlem Şimşek, 2011, Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra), Video

Can, G., Ş., (15.05.2023). Özlem Şimşek, <https://docplayer.biz.tr/105682751-Postmodern-surecte-temelluk-sanati.html>

Sanatçı alıntı yapmak için Şehzade Abdülmecid'in yaptığı "Haremde Goethe" (1917). adlı çalışmasını seçer. Bu çalışma, Batının Oryantalist bakışının tersine Osmanlı'nın Modernleşme sürecini kadın figürü üzerinden göstermeye çalışır. Resimde uzanır şekilde temsil edilen kadının Şehzade Halife Abdülmecid'in eşi Şehsuvar Kadınefendi olduğu düşünülür. Figür sol eli ile boynundaki incileri tutarken diğer elinde de Goethe'nin Faust'unu tuttuğu görülür. "Goethe'nin Faust'unu yabancı dilden okuyabilen, saç modeli ve kıyafetiyle herhangi bir Batılıdan ayırt edilemeyecek olan bir kadın portresidir" (Germaner & İnankurda aktaran Antmen, 2014, 49).. Resimdeki kadının beden dili çekici bir kadını temsil ederken elindeki kitabı ile de aydın bir kadın olduğunu işaret eder. Sanatçı, 56 dakika, sürekli tekrar eden hareketli fotografik görüntüleri video tekniği ile manipüle eder.

Kompozisyonda Goethe yerine sanatçı kendi yer alır. Video süresince sanatçının nefes alıp vermesi, arada ayaklarını oynatması resmin canlanmasını sağlar. "Şehzade Abdülmecid Efendi'nin haremin oryantalist



temsillerine cevap olarak yaptığı bu resim, Batı sanatının çıplak figür resmini çağrıştıır. Ancak ve elbette bildiğimiz nedenlerden dolayı Abdülmecid Efendi bu resimde modelini çıplak çizmemiştir” (Şimşek, 2018).. Ama sanatçı videodaki görüntülerde Batının Oryantalist bakış açısına cevap verecek şekilde tasarlar. Giyinik olan görüntüyü bazen çıplak görüntü ile çakışacak biçimde üst üste bindirerek gösterir.

Bu anlatım tarzı ile deneyselliğin ve marjinalliğin üstesinden gelmeyi başaran, paradoksal bir şekilde kamera merceğini kendine nihilistçe çeviren ama her türlü öznel unsurdan kendini kurtaran Andy Warhol ile benzerlik gösterir. Warhol’un “Uyu ve Ye” (1963). çalışmasındaki gibi nesnel dünyayı gösterir fakat öykülemeyi reddeder.

Şimşek, sanat tarihinin önemli eserlerinden olan Şehzade Abdülmecid’in “Haremde Goethe” adlı çalışmasını alıntılama yaparak yeniden üretir. Sanatçı, video tekniği kullanarak iki farklı disiplin olan resim ve video arasında göstergelerarası bir bağ kurar. Çalışmada biçimsel ve içeriksel dönüştürüm, göstergelerarasılık bağlamında, doğrudan alıntılama yöntemlerine uygun biçimde gerçekleştirilir. Biçim olarak çalışmada yer alan tüm eşyalar neredeyse aslına uygun biçimdedir. Sanatçının duruşu ve kıyafeti ufak değişiklikler dışında aslına uygun olduğu görülür. İçeriksel dönüştürümlere baktığımızda gönderge yapılan yapıtlardaki içeriklerden faydalanılır ayrıca yeniden üretilen çalışmaya sanatçının amaçları doğrultusunda yeni anlamlar eklenmiştir.

Özetle üç sanatçının da alıntılama yaparak video tekniği ile yeniden ürettikleri çalışmalarında, biçimlerin anlam zincirlerinde parçalanmalar olduğunu gözlemlenir. Sanatsal alanın güven verici alanının dışındaki çalışmaları ile yeni düzenlemeler, yeni yöntemler ve yeni malzemelerle yeni bir süreç başlatırlar. Çağdaş sanatın eleştirel bakış açısı ile geleneksel resim anlayışını birleştirerek izleyicinin bu bütün içinde düşünmesini sağlarlar. Ayrıca video ile teknolojik araçları bir arada kullanarak deneysel çalışma yaparlar. Geliştirilen bu yeni dil, çalışmaları eleştirel bir eylem alanı haline getirdiği söylenebilir.

## Sonuç

Çağdaş sanatçılar, zamana uygun olarak ürettikleri çalışmalarını, sanat dünyasında konumlandırmanın yeni yollarını ararlar. Bu dönem de üretilen çalışmalarda, geleneksel sanat anlayışındaki gibi keskin sınırlar olmadığı için video ile elde edilen melezleştirilmiş görüntülerde anlam bakımından doğası gereği değişiklidir. Sanatçılar, sanat tarihine mal olmuş eserleri, video aracılığı ile yeniden üreterek çalışmalarının içeriğini katmanlı hale getirdikleri görülür. Mevcutta var olan anlamlarının üzerine sanatçıların eklemiş olduğu yine içerikler ve sunum dilleri ile eserleri günümüze taşırlar. Bu yaklaşım biçimi, biçimsel ve kavramsal deneyim arayan sanatçılara yeni olanaklar sunduğu görülür.

Alıntılama yapılan eserlerin, video aracılığı ile yeniden üretilmesinin odak noktası, izleyiciye deneyimi ve estetiği farklı kodlar ile sunmaktır. Diğer bir önemli unsurda izleyicinin nesnelere nasıl algıladığı ve bunların ardındaki kavramlardır. Bu durum iç içe geçen yeni fikirler ile güçlü bir şekilde karakterize edilir.

Bu çerçevede Bill Viola, Ulrike Rosenbach ve Özlem Şimşek’in çalışma üslubunu temsil edebilecek birer örnek seçerek, gözlem ve yorumlama yöntemiyle, alıntılama yaparak video aracılığı ile yeniden üretilen çalışmalar değerlendirilmiştir. Çalışmaların biçimsel olarak dönüştürümlerine bakıldığında; gönderge için kullanılan yapıtların temel yapısı çok fazla değişime uğratılmadan taklit edilir. Ancak çalışmalara hareket, zaman ve ses gibi belirgin yeni unsurlar eklenir. Bunlara ilaveten görsel olarak figürlerin kıyafetlerinde ve buldukları mekânlarda ufak değişimler yapıldığı görülür. İçeriksel dönüştürümlere baktığımızda gönderge yapılan yapıtlardaki içeriklerden faydalanılır ayrıca yeniden üretilen yapıtlara sanatçıların amaçları doğrultusunda yeni anlamlar eklendiği görülür.

Yapıtlardaki biçimsel ve içeriksel dönüştürüm, göstergelerarasılık bağlamında, doğrudan alıntılama yöntemine uygun biçimde gerçekleştirilmiştir. Çağdaş sanatın söylemlerini de kullanan sanatçılar, açıklık estetiğine uygun olarak çalışmalarını tamamlamışlardır. Bu tür sanat yapıtların anlamlandırabilmesi için



izleyicinin aktif olarak yer alması ve belli bir donanıma sahip olması gerekir. Çünkü sanatçılar, sanat tarihine damga vuran, döneminin sosyal- toplumsal- kültürel yapısını ele alan yapıtlara göndermeler yaparak günümüz sosyal- toplumsal- kültürel yaşam biçimlerini eleştirel bir dil ile gösterirler. Günümüzde yaşanan toplumsal sorunlara- olaylara dikkat çekerler. Sanatçılar bu durumu anlatmak için karşıtlıklar ve benzerlikler ilişkisinden yararlanırlar.

Geleneksel sanat eserinin aksine hareketli olan bu görüntüler, video tekniği ile evrimleşip çağdaş sanat eserine dönüştüğü görülür. Sanatçıların fikirlerini bu yolla ifade etmesi, izleyicinin çalışmalarla heyecan verici bir biçimde, yeni bir bakış açısı ile karşılaşmasını sağlar. Bu bağlamda diğer sanat araçlarının aksine video çalışmaları, izleyiciyle doğrudan bağlantı kurar. Çünkü sanatçılar, video tekniğini farklı şekillerde kullanarak, yaratıcı ve estetik ifade biçimleri ürettikleri çalışmalardaki temaları ve duyguları daha spesifik bir şekilde izleyiciye aktardıkları gözlemlenir. Ancak gösterge eserlerin yeniden üretilebilirliği onların mutlak aşkın bir yapıya sahip olmasını ortadan kaldırır. Bu nedenle de aurasını ve biricikliğini kaybeder, ama çalışmaların estetik işlevini yerine getirmeye devam ettiği görülür. Bu yaklaşım biçimi, sanatçının rolü azaltmadığı gibi çalışmalarında sadece nesne olarak algılanmasını ortadan kaldırır.

Göstergebilimsel temellere dayandırılan bu çalışmalarda biçim değil, olay ön plandadır. Her sanatçı çalışmasının temellerinden biri olan "üslup" önemi devam ettirirken mutlak amaçlarından biri olan sanatçı özgürlüğünü korumaya devam eder.

Alıntılamaya bağlı yeniden üretimde video tekniğinin çağdaş sanata katkısı açısından değerlendirildiğinde;

1. Sanat tarihine mal olmuş eserler güncel bir bağlamda çağdaş izleyici ile buluşur.
2. Estetik olarak resim ve video da gerçek bir şeyi değil, olmuş ya da olabilecek bir şeyin yorumlamasıdır. Ancak resimdeki gerçeklik algımız ile videodaki gerçeklik algısı aynı değildir. Resimdeki görüntü kurgu gibi görünürken videodaki görüntü gerçek gibi algılanır. Bu yüzden çağdaş sanat izleyicisinin eserlerdeki duyguyu daha iyi hissetmesini sağladığını söyleyebiliriz.
3. Sanatçılar alıntılama yaptıkları eserlerde video tekniği aracılığı ile deneysel alanda çalışmalar yaparlar.
4. Çağdaş yaşamda, kültürün dijitalleşmesi sonucu izleyicinin görüntülerden, seslerden ve alternatif anlatım biçimlerinden oluşan video çalışmalarından daha fazla etkilendiği görülür. Bu da çağdaş sanatın izleyiciye ulaşmasını kolaylaştırır.

Sonuç olarak, video çalışmaları sanatsal deneyin merkezi haline gelir. Sanat eseri kavramı da genişleyerek bir dizi iletişimsel etkinlik fenomenini içine alır. Beceri ve bilgi gerektiren sanat, yerini video gibi teknolojik araçlara bırakır. Aynı zamanda sanat, bilim ve kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırılarak kutsallıktan arındırılmış olur. Video ile yapılan bu tarz çalışmalar, yeni anlatım biçimleri, yeni görme biçimleri ve yeni temsil etme biçimleri getirdiği söylenebilir. Çağdaş sanat çalışmalardaki bu tür yaklaşımlar, günümüz izleyicisi ile iletişim kurabilir, onları düşündürebilirler. Bu bağlamda çalışmalar, çağdaş sanat ile izleyici arasında köprü oluşturabilir gerçekleştirmelerdir.

## Kaynakça

Aktulum, K (1999). *Metinler arası ilişkiler*, Öteki yayınevi, İstanbul.

Aktulum, K (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.

Amaducci, A., (2014). *Video arte storia, autori, linguaggi*, Edizioni Kaplan, Torino.

Antmen, A., (2014).. *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Altunay, A. ve Güntürkün, E (2022).. Video sanatında göstergelerarasılık: "Tate Modern yolunda (2003)." örneği, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 12(4).., 2600-2611.



- Akdeniz, H., (1995).. Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme, *Anadolu Sanat*, sayı 3.
- Alletto, G (2015). The Greeting: Bill Viola e l'incontro con la grande pittura, *Frammenti Rivista*, <https://www.frammentirivista.it/the-greeting-bill-viola-pittura/>
- Artfacts (2006). Milk Maid, <https://artfacts.net/artwork/the-milkmaid/23485> (27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Art Plugged (2020). Sam Taylor -Johnson – Pietà, <https://artplugged.co.uk/sam-taylor-johnson-pieta/>(11.11.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Bayar, A., (2020). Çağdaş Görsel Sanatta Yeniden Üretim ve Sınırların Belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun İzinden Sürmek, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/2, 679-705.
- Bayraktaroğlu, A. M., Çalış. E., (2010). Gerard Rancinan'ın Metamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yeniden Üretim, *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Art-E, Sanat ve Tasarım Hakemli Dergi*, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfed/article/viewFile/2556/2317>
- Bayraktaroğlu, A.M., Çetin, M (2013). Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yenidenüretim, *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Art-E, Sanat ve Tasarım Hakemli Dergi*, s.11.
- Bedin, C., (2018). Roland Barthes'ın Metinlerarasılık Kuramı Üzerine Bazı Düşünceler, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/59, 73-77.
- Benjamin, W., (1966). *L'operad'artenell'epocadellasuariproducibilitàTecnica*, trad. it.di Enrico Filippini, Torino: Einaudi.
- Brino, A., (2015). Il riflesso di un riflesso. Bill Viola, tra passato e presente, per un'arte senza tempo, *Arabeschi*, n.5.
- Bourriaud, N., (2005). İlişkisel Estetik, çev. Seadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Buck, L., (2001). Interview with Sam Taylor-Wood on Glamour, Drama and Truma. *The Art Newspaper*, <https://www.theartnewspaper.com/2001/12/01/interview-with-sam-taylor-wood-on-glamour-drama-and-trauma>.
- Can, G., Ş., Halife Abdülmecid Efendi, <https://docplayer.biz.tr/105682751-Postmodern-surecte-temelluk-sanati.html> (17.05.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Çulha, D., (2019). Barbara Kruger'in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak, *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Özel Sayı, 38-52
- De Robbio, A., (2014).. Fotografie di operad'arte: tratitolarità, pubblicodominio, diritti di riproduzione, privacy, ICCU Roma Istituto Centrale Catalogo Unico.
- Devran, Y., Özcan, Ö. F.(2019). Dil Nihilizm ve Televizyon, *AJIT-e Bilim ve Teknolojileri Online Dergisi*, Vol:10, s. 39.



- Dolven, A (2004). Moving Mountain, <https://www.akdolven.com/moving-mountain>(27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Di Raddo, Elana (2015). A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre, *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1 242-250.
- Enrique (2007). Enrique Marty, Catalog, [http://www.enriquemarty.com/VIDEOS.\\_ANIMATION\\_WORKS.\\_Duel,\\_animation\\_%282007\\_1999%29.html](http://www.enriquemarty.com/VIDEOS._ANIMATION_WORKS._Duel,_animation_%282007_1999%29.html) (27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır).
- Eroğlu, E. Ayaz, H (2022). *Disiplinlerarası Bir Alan Olarak Dijitalleşme*, Eğitim Yayınevi, İstanbul.
- Gesiot, C (2022). “L’artedelloschermointeriore. Percorsisull’opera di Bill Viola, tra grandi temi e alcunimalintesi”, *Università Degli Studi Di Padova*, Tesi di LaureaMagistrale.
- Gören, E (2014). *Yeniden yazmak: İtalyan edebiyatında yeniden yazılmış metinler*, Dönence yayınları, İstanbul.
- Görgülü, E (2019). Joel-Peter Witkin’in Fotoğraflarında Yeniden Üretim, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5: 2, 45-57.
- Gran, L (2009). *Enrique Marty Observer, Observed*, Nopaper Book& More, S.L.
- Grüterich, M (1989). Ulrike Rosenbach: Metamorphosen zwischen Natur-und Kultur-Kreisen’in Künstler: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 6. Munich: WB Verlag: 3-11.
- Holm, S (2017). Bil Viola Rinascimento Electronico, <https://www.palazzostrozzi.org/wp-content/uploads/2019/12/BILL-VIOLA-IT.pdf> (07.11.2023). tarihinde erişim sağlanmıştır).
- Kırık, A. M (2017). *Medya Çağında İletişim*, Çizgi Kitapevi.
- Kodal, T. & Köse, O (2016). Türk resim sanatında resimlerarası yöntemlere örnekler. Mehmey Akif Ersooy Üniv. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (14), 248-260. Doi: 10.20875/sb.92461
- Koşar, D., C., (2012).. *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Hazırlayan; Mehmet Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- McLukan, M (2023). *Gli Stumenti del Comincare*, Traduttore; Ettore Capriolo, Il Saggiatore,
- Nicastro, C., (2016). Le Metamorfosi di Botticelli, *La Rivista di Engramma*, n. 132, pp. 79-85.
- Ongaretti, M., Bill Viola,. <https://artscore.it/bill-viola-videoarte-emozionale-mistica/bill-viola-the-greeting-il-saluto-1995-un-momento-dellinstallazione-video-visitazione-di-pontormo-artscore-it/>(15.05.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır).
- Phillips (2012). Ori Gersht, [://www.phillips.com/detail/ori-gersht/UK040212/51](http://www.phillips.com/detail/ori-gersht/UK040212/51)(27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Quaranta, D., (2010). *Media, New Media, Postmedia*, Postmedia, Milano.



- Rajvanshi, K (2023). Behind the Art: Why is The Milkmaid by Johannes Vermeer famous?, The Indian Express <https://indianexpress.com/article/lifestyle/art-and-culture/behind-the-art-milkmaid-by-johannes-vermeer-famous-history-significance-8355870/> (27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır).
- Rosenbach, U., Ulrike Rosenbach <https://videoarchiv-ludwigforum.de/artists-detail/ulrike-rosenbach/?print=1> (15.05.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Ricci, P (2021). Mela cotogna/Juan Sánchez Cotán (1560-1627).. *Natura morta, 3ACT Archeologia Dell'Alimento, Arte&Opere, Cibo.* [https://www.paolaricci.com/blog\\_3a/mela-cotogna-juan-sanchez-cotan-1560-1627-natura-morta/#respond](https://www.paolaricci.com/blog_3a/mela-cotogna-juan-sanchez-cotan-1560-1627-natura-morta/#respond) (27.10.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Sarıkaya, E., Çetin, A., Gürbüz, H (2017). Heykel ve fotoğrafta göstergelerarasılık örneği olarak Michelangelo'nun ve David La Chapelle'in Pieta eserleri üzerinden karşılaştırılması, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 242- 247
- Şimşek, Ö., Söyleşi,". Yyy: (2018).. <https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/> (17.05.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır).
- Ültay, E., Akyurt, H., Ültay, N (2021).. Sosyal bilimlerde betimsel içerik analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 188- 201.
- Vassileva, M (2006). The Milkmaid, <https://mariana-vassileva.com/milkmaid/>.
- Viola, B., (2016). *Nero video. La mortalità dell'immagine*, Traduttore: P. Martore Castelvechi,
- Wang, Z., (2011). Violence Made Beatiful, News Magazine, <https://fnewsmagazine.com/2011/02/violence-made-beautiful/>
- Wolfson E (2011). Turkish and Other Delights | Şener Özmen, Art 21 Magazine, <ps://magazine.art21.org/2011/06/14/turkish-and-other-delights-sener-ozmen/> (11.12.2023 tarihinde erişim sağlanmıştır)..
- Yavuz, U.G., Yıldız, A.S., Ceylani, U.M (2022). Richard Prince'in yeni portreler serisi ve nft aracılığı ile Emily Ratajkowski'nin "kendini geri satın alma" girişimi, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 15:29, 225-251.



## Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin Geliştirilme Çalışması\*

### Development Study of the Ideological Activity Scale in Social Media

Özlem Barış<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye  
ozlembrs2606@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-5010-7776

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 29.11.2023

Düzeltilme tarihi: 29.12.2023

Kabul tarihi: 29.12.2023

Anahtar Kelimeler:

*İdeoloji,*

*Ölçek Geliştirme,*

*Sosyal Medya,*

*Örgütlenme,*

*Direnış.*

#### ÖZ

Sosyal medya platformları her geçen gün artan çeşitleri ile birlikte farklı işlevlerin yüklendiği araçlar haline gelmektedir. Araçlar eğlenmenin, iletişim kurmanın ve düşünce paylaşmanın yanı sıra kullanıcıların ideolojik faaliyetlerinin de yer aldığı platformlar olmaktadır. Bu çalışma 18-28 yaş arası bireylerin sosyal medyada gerçekleştirdikleri ideolojik faaliyetleri saptamak için bir ölçüm aracının geliştirilmesini amaçlamaktadır. Amaç doğrultusunda 18 - 28 yaş arasında yer alan 201 erkek ve 199 kadın katılımcıya erişilmiş ve Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) analizi sonucunda 0.966 yeterlilik bulunduğuna tespit edilmiştir. Ölçeğin geliştirilme sürecinde gerçekleştirilen Açıklayıcı Faktör Analizi ve Doğrulayıcı Faktör Analizi sonucunda 9 maddelik "İdeoloji ve Sosyal Medya Boyutu" (İSMB), 10 maddelik "Sosyal Medyada Çevrim İçi Örgütlenme Boyutu" (SMÇİÖB) ve 10 maddelik "Sosyal Medyada Direniş Boyutu" (SMDB) olmak üzere üç farklı alt boyut ortaya çıkmıştır. Ölçeğin Cronbach's Alfa güvenilirlik katsayısı İdeoloji ve Sosyal Medya Boyutu 0.923, Sosyal Medyada Çevrim İçi Örgütlenme Boyutu 0.948, Sosyal Medyada Direniş Boyutu 0.932 ve Total Ölçek güvenilirliği 0.975 olarak tespit edilmiştir. Her Zaman (5), Sıklıkla (4), Ara Sıra (3), Nadiren (2), Asla (1) olmak üzere 5'li likert tipi değerlendirme faktörleri içeren Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet (SMİF) Ölçeğinin bireylerin sosyal medyadaki ideoloji yayma, örgütlenme ve direnme hareketliliğinin saptanmasında önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir.

#### ARTICLE INFO

*Article history:*

Received: 29.11.2023

Received in revised form: 29.12.2023

Accepted: 29.12.2023

Keywords:

*Ideology,*

*Scale Development,*

*Social Media,*

*Organization,*

*Resistance.*

#### ABSTRACT

Social media platforms has been becoming tools with different functions, with their varieties increasing day by day. Social media platforms has been becoming tools with different functions, with their varieties increasing day by day. Tools are platforms where users can engage in entertainment, communication and sharing of ideas, as well as ideological activities. This study aims to develop a measurement tool to detect the ideological activities of individuals between the ages of 18-28 on social media. For the purpose, 201 male and 199 female participants between the ages of 18 and 28 were reached and as a result of the Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) analysis, it was determined that this had a qualification of 0.966. As a result of the Exploratory Factor Analysis and Confirmatory Factor Analysis carried out during the development process of the scale, "Ideology and Social Media Dimension", "Online Organization Dimension in Social Media" and "Resistance Dimension in Social Media". The Cronbach's Alpha reliability coefficient of the scale has been determine as 0.923 for the Ideology and Social Media Dimension, 0.948 for the Online Organization Dimension in Social Media, 0.932 for the Resistance Dimension in Social Media, and 0.975 for the Total Scale reliability. The scale includes 5-point Likert type evaluation factors: Always (5), Frequently (4), Sometimes (3), Rarely (2), Never (1). It is thought that the Ideological Activity in Social Media (SMIF) Scale will play an important role in determining the ideology spreading, organization and resistance activities of individuals on social media.

#### Atıf Bilgisi / Reference Information

Barış, Ö. (2023). Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin Geliştirilme Çalışması. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (2), s. 19-32.

\* DOI: 10.46442/intjcss.1397783

\*\* Sorumlu yazar: Özlem Barış, ozlembrs2606@hotmail.com





## Giriş

Her geçen gün artan kullanım özelliği ile sosyal medya geniş kitlelere erişmeyi sağlayan önemli bir araçtır. Kullanıcılar eğlenme, öğrenme, iletişim kurma, pazarlama gibi pek çok farklı işlevlerle sosyal medyayı kullanabilmektedir. Bu işlevler içerisinde ideolojinin paylaşılması ve yaygınlaştırılması da kendine yer bulmaktadır (Turner, 2006:257). Aynı zamanda medya araçları sosyal platformlarda ideoloji destekçilerine bilgi aktarımı sağlamaktadır (Önür, Kalaman ve Çoban, 2016:410).

Sosyal medya platformlarının çok sayıda kişiye az çaba harcayarak, hızlı ulaşma imkanı ideolojinin de aynı oranda hızlı ve geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktadır (Weismueller ve vd., 2022: 107150). Öyle ki sosyal medyada kitlesel olarak düşüncenin paylaşılması yeni aktivist hareketlerin doğmasına da imkân tanımaktadır. Sosyal medya Dijital Savunuculuk, Hacktivizm, Slacktivizm, Klikativizm, İno-aktivizm, Maptivizm gibi çevrim içi örgütlenmeler sonucunda ideolojinin paylaşıldığı, aynı düşünceyi paylaşan kitlelerle bir araya gelinmeyi sağlayan yeni aktivist hareketler ortaya çıkarmaktadır (Gürel ve Nazlı, 2019:192).

Sosyal medyada gelişen aktivist hareketlere katılım genellikle sosyal medyayı aktif ve etkin kullanabilen bireyce gerçekleşmektedir. Özellikle Marc Prensky' nin (2001:1-6) dijital yerliler olarak tanımladığı ve teknolojik aletleri sıklıkla kullanan kuşaklar sosyal medyada ideoloji paylaşma, kitlesel olarak örgütlenerek direniş kültürü oluşturma faaliyetine katılmaktadır. Dijital yerliler kavramı ile bütünleşen X ve Y kuşaklarını takip ettikleri için "Z kuşağı" adıyla anılan bireyler genellikle 2000 yılı sonrası dijital bir çağ içerisinde doğan kişilerden oluşmaktadır. İ kuşağı, E kuşak, İnternet kuşağı, Anında Çevrim İçi kuşak, Milenyum Sonrası doğanlar gibi farklı adlandırmalarla da anılmaktadır (Jones vd., 2007:12). Z kuşağı bireylerinin doğum yılı tanımlamalarının 1995 yılından başlayıp, 1997, 1998 ve 2000 yılına kadar uzandığı görülmektedir (Baruönü, 2020; Dimock, 2019).

İnterneti yoğun kullanan Z kuşağı bireyleri sosyal medya platformlarına sanal profillerle katılarak dijital medya teknolojileri ile kimliklerini inşa etmektedir (Kostelka ve Rovny, 2019:1667). İdeolojik anlamda yoğun bir etkileme ve etkilenmenin bulunduğu sosyal medya platformlarında sahip oldukları ideolojinin yaygınlaşması için kitlesel gücü yoğun olarak kullanmaktadır (Davis, 2010:145).

Mevcut ulusal ve uluslararası literatür içerisinde yer alan sosyal medyada ideoloji ölçme araçlarının bulunmaması sebebiyle 18 - 28 yaş aralığında bulunan ve sosyal medya platformlarını kullanan Z kuşağı bireylerinin sosyal medyada ideolojik örgütlenme ve direniş kültürü oluşturma faaliyetlerini belirlemek amacıyla "Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet" ölçeğinin geliştirme çalışması hazırlanmıştır. Böylece sosyal medyada ideolojik örgütlenme ve dijital bir direniş kültürünün belirlenmesi için hazırlanacak diğer araştırmalara kaynaklık etmesi ve bir ölçüm aracının ortaya konması sağlanmıştır.



## Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması

### Ölçek Formunun Hazırlanması

Ölçek soruları sosyal medyada ideoloji, çevrim içi örgütlenme, dijital aktivizm gibi konuların incelendiği Güler & Sezgin, 2019; Davis, 2010; Alcides A. Velasquez Perilla, 2012; Kemal Elciyar, 2016; Greijdanus vd., 2020; Mccafferty, 2011; Gürel, E., & Nazlı, A. 2019 çalışmalarından yararlanılarak hazırlanmıştır. Güler ve Sezgin (2019) geliştirdikleri Twitter’da Siyasal Katılım Ölçeği’ni siyasal ifade, politika takip, yerel yönetim ve yardım ve siyasal tartışmalara katılma boyutu olmak üzere toplamda beş boyutta oluşturmuştur. Genel güvenilirlik kat sayısı 0.94 olarak saptanmıştır. Ölçek sosyal medya platformlarından Twitter’a odaklanarak diğer sosyal medya platformlarının ideolojik boyutunu göz ardı etmektedir. Alcides A. Velasquez Perilla 2012 yılında hazırladığı “Social Media And Individual And Collective Activism: The Role Of Interdependence And Online Political Efficacy” adlı doktora tezinde kullandığı “Sosyal Medya ve Bireysel - Kolektif Aktivizm” ölçeğinde sosyal medyanın aktivizm yönüne vurgu yapmış, direniş kültürü oluşturma ve ideoloji boyutlarına yer vermemiştir. Benzer şekilde Velasquez Perilla’dan yararlanan Kemal Elciyar’ın (2016) “Sosyal Medyanın Üniversite Öğrencilerinin Siyasal Katılım Davranışlarına Etkisi” adını verdiği yüksek lisans tezinde kullandığı ve güvenilirlik kat sayısı 0.96 olan “Sosyal Medyanın Üniversite Öğrencilerinin Siyasal Katılım Davranışlarına Etkisi”ni belirlemeye yönelik ölçek sosyal medyada örgütlenme ve direniş kültürü oluşturma boyutlarını içermemektedir. Murat Selvi 2020’de Sosyal Medya ve Z Kuşağı Siyasal Katılım Davranışı İlişkisi adlı yüksek lisans çalışmasında Velasquez (2012) ve Elciyar’ın (2016) kullandığı ölçeklerden yararlanarak Z kuşağının sosyal medyadaki katılım davranışını ölçmüştür. Güvenilirlik kat sayısı 0.905 olarak saptanan çalışmada kullanılan ölçek sosyal medyada örgütlenme ve direniş kültürü oluşturma boyutlarını bulundurmamaktadır. 2023’de “Dijital Medyada Siyasal İletişim ve Z Kuşağı Üniversite Öğrencileri: İstanbul Özelinde Çevrim içi Siyasal Katılım Üzerine Bir Araştırma” adlı doktora tezinde Selvi’nin (2020) çalışmasında kullandığı, 0.905 güvenilirlik kat sayısı bulunan, Çevrim içi Siyasal Katılım Davranışı Ölçeği’ni kullanan Edanur Gürel’de kullandığı ölçekte sosyal medyanın örgütlenme ve direniş kültürü oluşturma boyutuna yer vermemiştir.

Literatür taraması, öğretmen ve akademisyen görüşleri neticesinde 70 soruluk bir taslak soru havuzu oluşturulmuş yeni medya alanında çalışan üç farklı öğretim üyesi görüşü doğrultusunda toplamda 34 soru bulunan “Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet” ölçeği (SMİF) için ölçek soru havuzu oluşturulmuştur. Katılımcılara yöneltilen anket formunda “Her Zaman (5), Sıklıkla (4), Ara Sıra (3), Nadiren (2), Asla (1)” olmak üzere beşli likert tipi derecelendirme bulunmuştur.

### Evren Örneklem

Araştırmada evren Türkiye’de yaşayan Z kuşağı bireyleri olarak belirlenmişken örnekleme 18 - 28 yaş arası sosyal medya kullanıcısı bireyler amaçlı örnekleme yöntemi ile çalışma grubuna dâhil edilmiştir. Z kuşağı bireylerinin yaş aralığının 1995 yılından başlayıp, 1997, 1998 ve 2000 yılına kadar uzandığı



görülmektedir (Baruönü, 2020; Dimock, 2019). Örneklem grubuna dağıtılmadan önce soruların test edilmesi amacıyla 10 kişiyle ön test uygulaması yapılmıştır. Gönüllülük esasına dayalı katılım sonucunda 400 kişiye uygulanan anket verileri analiz edilmiştir. Katılımcıları 199'u (%49,7) kadın 201'i (%50,3) erkeklerden oluşmaktadır.

### **Puanlama**

Ölçeğin geliştirilme sürecinde gerçekleştirilen Açıklayıcı Faktör Analizi ve Doğrulayıcı Faktör Analizi sonucunda 9 maddelik "İdeoloji ve Sosyal Medya Boyutu" (İSMB), 10 maddelik "Sosyal Medyada Çevrim İçi Örgütlenme Boyutu" (SMÇİÖB) ve 10 maddelik "Sosyal Medyada Direniş Boyutu" (SMDB) olmak üzere üç farklı alt boyut ortaya çıkmıştır. Ölçeğin puanlaması sonucunda en yüksek 175 en düşük 35 puan alınmaktadır. Yüksek puan alan katılımcıların sosyal medyada ideolojik olarak yoğun örgütlenme ve direniş kültürü oluşturma düzeyi yüksektir.

### **Yöntem**

İstatistiksel analizler için SPSS 24.0 programı kullanılmıştır. Çalışma verileri değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metotlardan (Frekans, Oran) yararlanılmıştır. Ölçek geliştirme kapsamında Açıklayıcı Faktör Analizi ve Doğrulayıcı Faktör analizi yapılmıştır. Anlamlılık  $p<0.01$  ve  $p<0.05$  düzeylerinde değerlendirilmiştir.



## Bulgular

**Tablo 1: Katılımcı Bilgileri**

		n	%
<i>Cinsiyet</i>	<i>Erkek</i>	201	50.3
	<i>Kadın</i>	199	49.7
<i>Yerleşim yeri</i>	<i>Kent</i>	309	77.3
	<i>Kır</i>	91	22.8
<i>Yaş</i>	<i>18-20</i>	96	24.0
	<i>21-23</i>	98	24.5
	<i>24-26</i>	97	24.3
	<i>27-28</i>	109	27.3
<i>Eğitim durumu</i>	<i>Lise</i>	91	22.8
	<i>Üniversite</i>	214	53.6
	<i>Yüksek Lisans-Doktora</i>	95	23.8
<i>Aylık toplam gelir</i>	<i>0-1000 TL</i>	117	29.3
	<i>1.001-5.000 TL</i>	80	20.0
	<i>5.001-20.000 TL</i>	107	26.8
	<i>20.001 üstü</i>	96	24.0
<i>Kaç tane sosyal paylaşım ağını (Twitter, Tiktok, Facebook, Instagram vb.) aktif olarak kullanıyorsunuz?</i>	<i>1</i>	42	10.5
	<i>2-4</i>	271	67.8
	<i>4-6</i>	68	17.0
	<i>6 üzeri</i>	19	4.8
<i>Sosyal paylaşım ağlarına (Instagram, Facebook, Twitter, Tiktok, Youtube vd.) haftada kaç gün giriyorsunuz?</i>	<i>1 gün</i>	13	3.3
	<i>2-3 gün</i>	33	8.3
	<i>4-6 gün</i>	31	7.8
	<i>Her gün</i>	323	80.8
<i>Sosyal paylaşım ağlarını (Instagram, Facebook, Twitter, Tiktok, Youtube vd.) günde ortalama kaç saat kullanıyorsunuz?</i>	<i>1 saatten az</i>	31	7.8
	<i>1-5 saat</i>	262	65.5
	<i>5-9 saat</i>	88	22.0
	<i>9 saatten fazla</i>	19	4.8
<i>Sosyal paylaşım ağlarını (Instagram, Facebook, Twitter, Tiktok, Youtube vd.) en çok hangi amaç için kullanıyorsunuz?</i>	<i>Düşünce, fotoğraf, ses, video ve yazı paylaşmak</i>	63	15.8
	<i>Boş vakti değerlendirmek</i>	77	19.3
	<i>Mesajlaşmak, kişilere ulaşmak, fikir alışverişi yapmak</i>	71	17.8
	<i>Gündemi ve arkadaşları takip etmek</i>	189	47.3

Araştırmaya katılan bireylerin %50,3'ü erkek (n=201) iken %49,7'si kadın (n=199) olarak belirlenmiştir. Katılımcıların %77,3'ü kentte (n=309), %22,8'i (n=91) kırsal alanda yaşamaktadır.

Katılımcıların %24,0'sı 18-20 yaş aralığında (n=96), %24,5'i 21-23 yaş aralığında (n=98), %24,3'ü 24-26 yaş aralığında (n=97) ve %27,3'ü 27-28 yaş aralığında (n=109) yer almaktadır. Eğitim seviyeleri, %22,8'i lise mezunu (n=91), %53,6'sı üniversite mezunu (n=214) ve %23,8'i yüksek lisans veya doktora mezunu (n=95) olarak belirlenmiştir. Aylık gelir dağılımlarına göre, %29,3'ü 0-1000 TL (n=117) arasında, %20,0'si 1.001-5.000 TL (n=80) arasında, %26,8'i 5.001-20.000 TL (n=107) arasında ve %24,0'ü 20.001 TL ve üzeri gelire sahip (n=96) olduğu görülmektedir. Katılımcıların, %67,8'i (n=271) 2-4 sosyal paylaşım ağını, %17,0'ı ise 4-6 sosyal paylaşım ağını aktif olarak kullanmaktadır. Sosyal paylaşım ağlarına giriş sıklığını, %3,3'ü günlük olarak 2-3 kez (n=33), %7,8'i 4-6 kez (n=31) ve %80,8'i her gün (n=323) sosyal medya platformlarına girmektedir. Katılımcıların, %7,8'i günde 1 saatten az (n=31), %65,5'i 1-5 saat (n=262), %22,0'i 5-9 saat (n=88) ve %4,8'i ise 9 saatten fazla (n=19) sosyal medya platformlarında vakit geçirmektedir. Sosyal medyayı kullanma amaçlarına baktığımızda, %15,8'i (n=63) paylaşım yapmak (fotoğraf, ses, video veya yazı), %19,3'ü (n=77) sosyal medya değerlendirme ve %1,8'ü (n=7) başkalarını izlemek için kullanmaktadır. Ancak, en yüksek oranla %47,3 (n=189) katılımcı arkadaşları veya akranları tarafından yapılan güncellemeleri takip etmek amacıyla sosyal medyaya katılmaktadır.

**Tablo 2: KMO ve Bartlett's Test Sonuçları**

<b>Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.</b>	<b>0.966</b>
<b>Chi-Square</b>	10350.815
<b>Df</b>	406
<b>Sig.</b>	<b>&lt;0.000</b>

Faktör Analizinin uygulanabilirliğinin ölçümü için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) yeterlilik ölçümüne ve Bartlett's Küresellik testine bakılmıştır. (KMO) ölçümü 1'e ne kadar yakın ise eldeki veri grubuna faktör analizinin yapılmasının uygun olduğu kabul edilmektedir (Živadinović; 2004). Çalışmada 0.966 olarak hesaplanmış olup, veri gruba analiz yapılmasının uygun görülmüştür.

**Tablo 3: Faktör Analizi Sonuçları**

	<b>İdeoloji ve Sosyal Medya Boyutu</b>	<b>Sosyal Medyada Çevrim İçi Örgütlenme Boyutu</b>	<b>Sosyal Medyada Direniş Boyutu</b>
<i>1.Sosyal medyada ideolojimi açıkça (ekonomik, siyasi, dini, kültürel vb.) belirtirim.</i>	0.629		
<i>2.Sosyal medyada ideolojimi destekleyen içerikler (fotoğraf, video, ses kaydı yazı, afiş vb.) oluştururum.</i>	0.623		
<i>3.Sosyal medyada benzer ideolojiyi paylaştığım kişileri takip ederim.</i>	0.777		



4.Sosyal medyada ideolojikle ilgili içerikleri beğenir, abone olur, paylaşır, retweetler, yorum yaparım.	0.753
7. Sosyal medyada ideolojikle ilgili bilgilere daha kolay ve hızlı ulaştığımı düşünürüm.	0.732
8.Sosyal medyada ideolojimi destekleyen içerikler ürettiğimde başkalarını etkilediğimi düşünürüm.	0.613
9.Sosyal medyada ideolojikle ilgili imza ve bağış kampanyalarına katılırım.	0.527
10.Sosyal medyada karşıt ideolojiye yönelik başlatılan linç kampanyalarını desteklerim.	0.517
11.Sosyal medyada ideolojimi destekleyen içerikler üretmek için yeni taraftarlar toplarım.	0.552
13. Sosyal medyada meydana gelerek örgütlenen bir gösteriyi, toplantıyı, grubu desteklerim.	0.586
14. Sosyal medyada örgütlenerek ideolojimi savunduğumu düşünürüm.	0.592
15.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir gruba katılır ve görev alırım.	0.735
16.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir grupta içerik üretirim.	0.764
17.Sosyal medyada ideolojikle ilgili katıldığım grup için başkalarını bilgilendirir ve gruba davet ederim.	0.733
18.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir gruba katıldığımda gruba ekonomik destek sağlarım.	0.671
19.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir gruba katıldığımda hashtaglarla gruba destek veririm.	0.574
20. Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir canlı yayında, sohbet odasında içerik üretirim.	0.670
21.Sosyal medyada örgütlenerek ideolojimi daha geniş kitlelere yaydığımı düşünürüm.	0.610
22.Sosyal medyada ideolojikle ilgili katıldığım grubun düşüncelerine diğer resmi kurumların ve resmi olmayan kullanıcıların destek olmasını isterim.	0.558
23. Sosyal medyada ideolojikle ilgili içerik ürettiğimde alınan kararlarla ilgili baskı yarattığımı düşünürüm.	0.654
24.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararları çevrim içi kampanyaları destekleyerek etkileyeceğimi düşünürüm.	0.741
26.Sosyal medyada paylaştığım ideolojimin hukuka uygun olup olmadığını önemserim.	0.545
27. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan olumsuz kararları destekleyenlerle tartışırım.	0.704



28.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı oluşturulan hashtagları desteklerim.	0.789
29.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı oluşturulan hashtaglara başkalarını katılmaya teşvik ederim.	0.763
30. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı art arda çok sayıda ileti oluşturarak alınan kararı değiştirebileceğimi düşünürüm.	0.758
31. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı, kurum, kuruluşlardan, fenomen ve ünlülerden destek beklerim.	0.745
32.Sosyal medyada ideolojikle ilgili karşıt içerik üreten arkadaşlarımı takipten çıkarırım.	0.602
34.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı, kurumlardan destek beklerim.	0.537

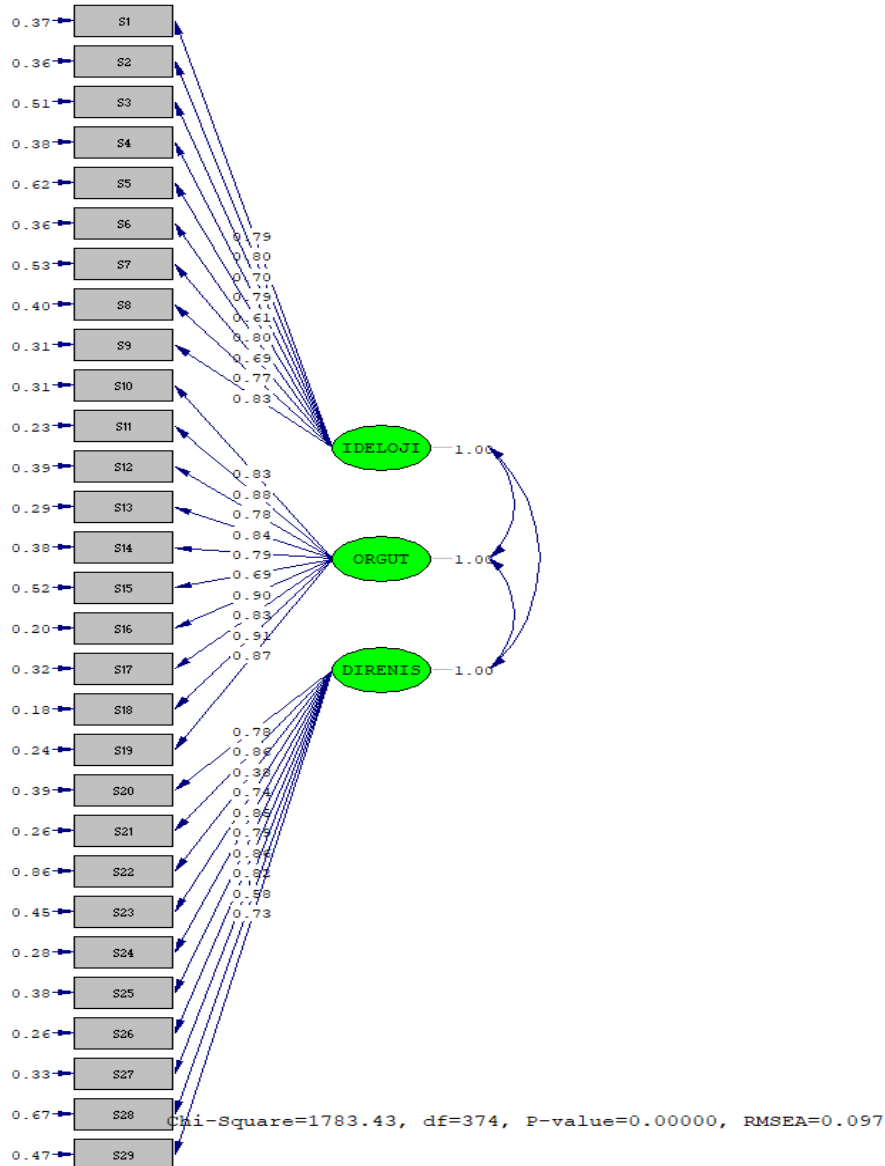
Açımlayıcı faktör analizi sonucunda boyutlar da oturmayan; “5.Sosyal medyada ideolojikle ilgili içerik üreticilerine ücretli üye olurum.”, “6.Sosyal medyada ideolojime karşı içerik oluşturucular ile tartışırım.”, “12.Sosyal medyada ideolojikle ilgili ünlüleri, siyasetçileri, kanaat önderlerini, resmi kurumları takip et butonuna tıklamadan ve abone olmadan takip ederim.”, “25. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararları eleştiririm.” ve “33.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlar hakkında karar mercii ile iletişime geçerim.” soruları anket formundan çıkartılmıştır. Yapılan son aşama açımlayıcı faktör analizi sonuçlarına göre, ölçeğin maddeleri ideoloji ve sosyal medya boyutu, sosyal medyada çevrim içi örgütlenme boyutu ve sosyal medyada direniş boyutu alt boyutları olmak üzere üç boyuttan oluşmaktadır. Toplam varyans açıklama oranı ise %66,685 olarak hesaplanmıştır. Analiz sonucunda elde edilen varyans oranları ne kadar büyükse faktör yapısının o kadar güçlü olduğu ve sosyal alanlarda bu değerlerin %40 ile %60 olmasının yeterli bulunduğu kabul edilmektedir (Karagöz, 2017). Bir maddenin bir yapıyı ya da faktörü iyi ölçtüğünü söyleyebilmek için bu faktör yükünün değerinin 0.30 ya da bu değer üstünde bir değer olması beklenmektedir (Stevens, 2002). Araştırma sonuçları bu bulguları destekler nitelikte olup tüm maddelerin faktör yükleri 0.30 ve üzeri bulunmuştur.

Tablo 4: Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeği İç Tutarlılık Değerleri

	<i>Cronbach's Alpha</i>
<i>İdeoloji ve Sosyal Medya Boyutu</i>	<i>0.923</i>
<i>Sosyal Medyada Çevrim İçi Örgütlenme Boyutu</i>	<i>0.948</i>
<i>Sosyal Medyada Direniş Boyutu</i>	<i>0.932</i>
<i>Total Ölçek</i>	<i>0.975</i>

Ölçeğin Cronbach Alpha değerlerinin 0.70 ile 0.99 olması güvenilir olduğunu göstermektedir (Tavakol ve Dennick, 2011). Dolayısıyla araştırmada kullanılan ölçek ve alt boyut puanları güvenilir bulunmuştur.

Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeği Doğrulayıcı Faktör Analizi Modeli aşağıda sunulmuştur;



Şekil 1: Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeği / Standardize Edilmiş Model



Şekil 1’de görüldüğü gibi yapılan analiz sonucu  $\chi^2 /df$  (4.76), RMSEA (0.097), NFI (0.97), NNFI (0.97), SRMR (0.52) ve CFI (0.97) ölçümleri uyum değerleri içerisinde yer almaktadır. Buna göre araştırma verilerinin kabul edilebilir ve iyi uyuma sahip olduğunu ve doğrulayıcı faktör analizimizin istatistiksel olarak anlamlı ve geçerli olduğunu göstermektedir (Erkorkmaz vd., 2013).

**Tablo 5: Ölçeğin Uyum İndeksleri**

	İyi Uyum	Kabul Edilebilir Uyum	Model
$\chi^2 /df$	$1 \leq \chi^2 /df \leq 3$	$3 < \chi^2 /df \leq 5$	4.76
RMSEA	$0 \leq RMSEA \leq 0.05$	$0.05 < RMSEA \leq 0.10$	0.097
NFI	$0.95 \leq NFI \leq 1$	$0.90 < NFI < 0.95$	0.97
NNFI	$0.95 \leq NNFI \leq 1$	$0.90 < NNFI < 0.95$	0.97
SRMR	$0 \leq SRMR < 0.05$	$0.05 \leq SRMR < 0.10$	0.052
CFI	$0.97 \leq CFI \leq 1$	$0.95 \leq CFI < 0.97$	0.97

### Yakınsak ve Ayırt Edici Geçerlilik

Yakınsak ve ayırt edici geçerlilik ile değerlendirilen ölçüm modelinin geçerliliğini araştırmaktır. Yakınsak geçerlilik, tüm öğelerin birbirini doğrulama eğilimini ifade etmektedir. Ylinen ve Gullkvist (2014) tarafından belirtildiği gibi, yakınsak geçerlilik, bileşik güvenilirlik (CR) ve ortalama açıklanan Varyans (AVE) incelenerek değerlendirilebilir; burada CR, yapıların tutarlılığını gösterirken AVE, yapıya görel olarak atfedilen Varyans miktarını ölçmektedir (Azwa vd., 2016). Her yapı için bir bileşik güvenilirlik (C.R.) 0.6 ve üzeri olması ve (AVE) 0.5 ve üzeri olmalıdır (Pervan vd., 2018). Çalışmada CR ve AVE değerleri belirtilen değerler üzerinde bulunmuş olup, Tablo 6’da sonuçlar gösterilmiştir.

**Tablo 6: Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin CR ve AVE Değerleri**

	FL	AVE	CR
1.Sosyal medyada ideolojimi açıkça (ekonomik, siyasi, dini, kültürel vb.) belirtirim.	0.79		
2.Sosyal medyada ideolojimi destekleyen içerikler (fotoğraf, video, ses kaydı yazı, afiş vb.) oluştururum.	0.8		
3.Sosyal medyada benzer ideolojiyi paylaştığım kişileri takip ederim.	0.70	0.572	0.923
4.Sosyal medyada ideolojimle ilgili içerikleri beğenir, abone olur, paylaşır, retweetler, yorum yaparım.	0.79		
7. Sosyal medyada ideolojimle ilgili bilgilere daha kolay ve hızlı ulaştığımı düşünürüm.	0.61		



8.Sosyal medyada ideolojimi destekleyen içerikler ürettiğimde başkalarını etkilediğimi düşünürüm.	0.8		
9.Sosyal medyada ideolojikle ilgili imza ve bağış kampanyalarına katılırım.	0.69		
10.Sosyal medyada karşıt ideolojiye yönelik başlatılan linç kampanyalarını desteklerim.	0.77		
11.Sosyal medyada ideolojimi destekleyen içerikler üreterek ideolojim için yeni taraftarlar toplarım.	0.83		
13. Sosyal medyada meydana gelerek örgütlenen bir gösteriyi, toplantıyı, grubu desteklerim.	0.83		
14. Sosyal medyada örgütlenerek ideolojimi savunduğumu düşünürüm.	0.88		
15.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir gruba katılır ve görev alırım.	0.78		
16.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir grupta içerik üretirim.	0.84		
17.Sosyal medyada ideolojikle ilgili katıldığım grup için başkalarını bilgilendirir ve gruba davet ederim.	0.79		
18.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir gruba katıldığımda gruba ekonomik destek sağlarım.	0.69	0.696	0.958
19.Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir gruba katıldığımda hashtaglarla gruba destek veririm.	0.9		
20. Sosyal medyada ideolojikle ilgili bir canlı yayında, sohbet odasında içerik üretirim.	0.83		
21.Sosyal medyada örgütlenerek ideolojimi daha geniş kitlelere yaydığımı düşünürüm.	0.91		
22.Sosyal medyada ideolojikle ilgili katıldığım grubun düşüncelerine diğer resmi kurumların ve resmi olmayan kullanıcıların destek olmasını isterim.	0.87		
23. Sosyal medyada ideolojikle ilgili içerik ürettiğimde alınan kararlarla ilgili baskı yarattığımı düşünürüm.	0.78		
24.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararları çevrim içi kampanyaları destekleyerek etkileyeceğimi düşünürüm.	0.86		
26.Sosyal medyada paylaştığım ideolojimin hukuka uygun olup olmadığını önemserim.	0.38		
27. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan olumsuz kararları destekleyenlerle tartışırım.	0.79	0.574	0.929
28.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı oluşturulan hashtagları desteklerim.	0.85		
29.Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı oluşturulan hashtaglara başkalarını katılmaya teşvik ederim.	0.79		

---

30. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı art arda çok sayıda ileti oluşturularak alınan kararı değiştirebileceğimi düşünürüm.	0.86
31. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı, kurum, kuruluşlardan, fenomen ve ünlülerden destek beklerim.	0.82
32. Sosyal medyada ideolojikle ilgili karşıt içerik üreten arkadaşlarımı takipten çıkarırım.	0.58
34. Sosyal medyada ideolojikle ilgili alınan kararlara karşı, kurumlardan destek beklerim.	0.73

---

## SONUÇ

Sosyal medya platformları tıpkı geleneksel medya araçları gibi topluma ideolojik mesaj yayma ve destek verme işlevleri bulundurmaktadır (Emre Kaya, 2014:110). Duygu ve düşünce paylaşımına ek olarak bireylerin ideolojik görüşlerin de kolayca yayılmasına imkân tanıyan sosyal medya platformları aynı düşünceyi paylaşan bireylerin de örgütlendiği alanlar haline gelmektedir. Kullanıcı profilleri ile sosyal medya platformlarına katılan bireyler sosyal medyanın beğenme, retweet etme, paylaşma, görüntüleme, takip etme, katılma özelliklerini kullanarak sahip oldukları ideolojileri destekleme imkânı bulmaktadır (Mico ve Casero, 2013:864). Böylece ideolojiler daha görünür olma ve savunduğu düşünceyi kitlelere yayma fırsatı yakalayıp bireylerin ideolojik anlamda etkileme - etkilenme, destekleme, yayılma, bir araya gelme, örgütlenme, ideoloji karşıtı düşünceleri protesto etme ve direnme faaliyetlerine katılmasını sağlamaktadır (Clegg, 2015:52). Toplumda yer alan ve çoğunluk tarafından kabul edilen ideolojinin dışında kalan dezavantajlı grupların, temsil sorunu yaşayan bireylerin ideolojilerinin tanıtılması da kolaylaşmaktadır (Şenyüz, 2008:5-7). Sosyal medya platformlarını ideolojik faaliyetlerde yoğun olarak kullanma ise dijital teknolojilere adapte olmuş, beceri bulduran nesillerde gözlenmektedir. Prensky'nin (2001: 1-6), "dijital yerliler" adını verdiği ve sosyal medya platformlarına yoğun katılım gösteren bu nesiller Z kuşağı adıyla anılmaktadır. Z kuşağı aynı zamanda ideolojiyi yayma amacıyla da sosyal medyayı sıklıkla kullanmaktadır.

Sosyal medyanın ideolojik faaliyetler açısından önemi her geçen gün artmakla birlikte gerçekleştirilen literatür incelemesinde mevcut ulusal ve uluslararası çerçevede sosyal medyada ideolojik faaliyetlerin ölçülmesine yönelik bir aracın bulunmadığı görülmüştür. Bu sebeple Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin (SMİF) ulusal ve uluslararası alanyazında önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Ölçeğin geçerlilik ve güvenilirliği test edilmiş doğrulayıcı ve açıklayıcı faktör analizleri gerçekleştirilmiştir. 18 ve 28 yaş arası 400 kişilik bir grubun katılımıyla hazırlanan Sosyal Medyada İdeolojik Faaliyet Ölçeğinin 9 maddelik "İdeoloji ve Sosyal Medya Boyutu" (İSMB), 10 maddelik "Sosyal Medyada Çevrim İçi Örgütlenme Boyutu" (SMÇİÖB) ve 10 maddelik "Sosyal Medyada Direniş Boyutu"



(SMDB) olmak üzere üç farklı alt boyutu yer almıştır. Böylece 18 yaş üzerindeki bireylerin sosyal medyada ideoloji, örgütlenme ve direniş faaliyetlerinin ölçülebileceği bir ölçüm aracı ortaya konmuştur.

### **Kaynakça**

- Azwa, A., Sylvia, N., Kalsom, A. Wahab. (2016). The relationship between corporate entrepreneurship and firm performance: Evidence from Malaysian large companies. *International Journal Of Business And Society* 17: 259–80.
- Bagozzi, Richard P., & Youjae Yi. (1988). On the evaluation of structural equation models. *Journal Of The Academy Of Marketing Science*, 16: 74–94.
- Baruönü, Ö. (2020). Welcome generation Z, Delhi:Nobel Publishers.
- Clegg, S. (2007). Ideal type. *The Blackwell*, (2), 2201.
- Davis, K. (2010). Coming of age online: The developmental underpinnings of girls' blogs. *Journal Of Adolescent Research*, 25(1), 145-171.
- Dimock, M. (2019). Defining generations: Where millennials end and generation z begins. *Pew Research Center*, 17(1), 1-7.
- Elciyar, K. (2017). *Sosyal medyanın üniversite öğrencilerinin siyasal katılım davranışlarına etkisi*, Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Emre Kaya, A. E. (2014). Bir trajediye iktidar ve muhalefet cephesinden bakışlar: 6-7 Eylül olaylarının Ulus ve Zafer gazetelerinde temsili. *İletişim Araştırmaları*, 12(1): 75-123.
- Erkorkmaz, Ü., Etikan, I., Demir, O., Özdamar, K., Sanisoğlu, S. Y. (2013), Doğrulayıcı faktör analizi ve uyum indeksleri. *Türkiye Klinikleri Journal Of Medical Sciences*, 33(1), 210-223.
- Greijdanus, H., De Matos Fernandes, CA, Turner-Zwinkels, F., Honari, A., Roos, CA, Rosenbusch, H., Postmes, T. (2020). Çevrimiçi aktivizmin ve toplumsal hareketlerin psikolojisi: Çevrimiçi ve çevrimdışı kolektif eylem arasındaki ilişkiler. *Psikolojide Güncel Görüş*, 35, 49-54.
- Gürel, E. & Nazlı, A. (2019). Dijital aktivizm: Change.Org kampanyaları üzerine bir analiz. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 19 (4): 187-206.
- Gürel, E. (2023). *Dijital medyada siyasal iletişim ve Z kuşağı üniversite öğrencileri: İstanbul özelinde çevrimiçi siyasal katılım üzerine bir araştırma*, Maltepe Üniversitesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- Jones, V., Jo, J., & Martin, P. (2007). *Future schools and how technology can be used to support millennial and generation-z students*. Dubai: UBIC; 1. St International Conference Of Ubiquitous Information Technology.
- Karagöz, Y. (2017). *SPSS ve AMOS uygulamalı nicel-nitel-karma bilimsel araştırma yöntemleri ve yayın etiği*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kostelka, F., & Rovny, J. (2019). It's not the left: Ideology and protest participation in old and new democracies. *Comparative Political Studies* 52(11): 1677-1712.



- Mccafferty, D. (2011). Activism vs. slacktivism. *Communications Of The ACM*, 54(12), 17-19.
- Micó, J.-L., & Casero-Ripollés, A. (2013). Political activism online: Organization and media relations in the case of 15m in Spain. *Information, Communication & Society* 17(7): 858–871.
- Önür, N., Kalamani, S., Çoban, O., (2016). Profesyonel hakemlik bilgi birikimi geliştirme sürecinde futbol hakemlerinin geleneksel ve sosyal medya kullanım pratikleri. *Intermedia International E-Journal* 2 (2): 392 – 410.
- Pervan, M., Curak, M., Pavić, K., T. (2018). The influence of industry characteristics and dynamic capabilities on firms' profitability. *International Journal of Financial Studies* 6 (1): 2-19.
- Prensky, M. (2001). *Dijital yerliler, dijital göçmenler*, I. On The Horizon: Ncb University Press, 9(5):1-6.
- Stevens, J. P. (2002). *Applied multivariate statistics for the social sciences*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Association.
- Selvi, M. (2020). *Sosyal medya ve Z kuşağı siyasal katılım davranışı ilişkisi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Şenyüz F. B. (2008). *Küresel terör saldırılarına yönelik haberlerin Türk basınında çerçevesi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tavakol, M., & Dennick, R. (2011). Making Sense Of Cronbach's Alpha. *International Journal Of Medical Education* (2): 53–5,
- Turner, F. (2006). How digital technology found utopian ideology. *Critical Cyberculture Studies* 257.
- Weismueller, J., Harrigan, P., Coussemont, K., Tessitore, T. (2022). İnsanları sosyal medyada siyasi içerik paylaşmaya iten nedir? Duygu, otorite ve ideolojinin rolü. *İnsan Davranışında Bilgisayarlar* (129):107150.
- Živadinović, K., N. (2004). Utvrđivanje osnovnih karakteristika proizvoda primjenom faktorske analize defining the basic product attributes using the factor analysis. *Ekonomski Pregled* (55): 952–966.



## Dezenformasyon'un Dönüşümü: Sahte İçerikler\*

### Transformation of Disinformation: Fake Content

Mustafa Evren Berk<sup>a</sup> Ahmet Hasdemir<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya Türkiye  
meberk@erbakan.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-5395-6204

<sup>b</sup> Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya Türkiye  
ahasdemir25@gmail.com  
ORCID: 0009-0001-5433-3789

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 07.12.2023

Düzeltilme tarihi: 28.12.2023

Kabul tarihi: 29.12.2023

Anahtar Kelimeler:

*Dezenformasyon,*

*Deepfake,*

*Enformasyon,*

*Medya,*

*Yeni Medya.*

#### ARTICLE INFO

*Article history:*

*Received: 07.12.2023*

*Received in revised form: 28.12.2023*

*Accepted: 29.12.2023*

*Keywords:*

*Disinformation,*

*Deepfake,*

*Information,*

*Media,*

*New Media.*

#### ÖZ

Medeniyetlerin tarihsel gelişim süreci içinde iletişim kurma isteği, insanoğlunun vazgeçilemez bir gereksinimi olarak karşımıza çıkmıştır. İnsan var olduğundan beri iletişim kurma, haber alma gereksinimi duymaktadır. İletişim insanların hayatlarını şekillendirmeye başlamış, geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçişte etkisini sürdürmüştür. Özellikle matbaanın icadı ile birlikte yazılı metinlerin sayısının artması, bilginin daha çok insana ulaşmasına katkı sağlamıştır. Haber iletme, etki etme, topluları veya bireyleri yönlendirme gibi kavramlar olarak gazeteciliğin gelişimine de etki etmiştir. Sosyal uygulamalarının ve yeni medya teknolojilerinin hızlı gelişimi geleneksel haberciliğe yeni bir kimlik kazandırmaktadır. Bilgiye ulaşma, haber alma günümüzde çok hızlı bir yapıya dönüşmektedir. Geliştirilen bu yapıya göre günümüz teknolojisinde sosyal mecralar vasıtasıyla bilgiye ulaşma sınırsız bir hal almaktadır. Sınırsız bilgi kaynağı haline gelen internet ve sosyal mecralar da bilginin doğruluğu, güvenilirliği konusunda tartışmalarına sebep olmaktadır. Çalışmada kitleleri, bireyleri geçmişten bugüne kadar etkilemede sık sık başvurulan bir yöntem olan dezenformasyon hakkında bilgi verilmiş olup, son dönemde oluşturulan deepfake videoları üzerinden yorumlara yer verilmiştir. Deepfake videoları, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analiziyle incelenmiştir. Bu çalışmada video temelli dokümanlar kullanılmış olup, örneklendirme amacıyla kullanılmıştır.

#### ABSTRACT

During the historical development of civilizations, the desire to communicate has emerged as an indispensable need of human beings. Human beings have felt the need to communicate and receive news since their existence. Communication began to shape people's lives and continued its impact in the transition from the traditional social structure to the modern social structure. The increase in the number of written texts, especially with the invention of the printing press, contributed to information reaching more people. Concepts such as conveying news, influencing, directing societies or individuals have also influenced the development of journalism. The rapid development of social applications and new media technologies gives a new identity to traditional journalism. Accessing information and receiving news is transforming into a very fast structure today. According to this developed structure, access to information through social media in today's technology has become unlimited. The internet and social media, which have become unlimited sources of information, also cause debates about the accuracy and reliability of information. In the study, information was given about disinformation, which is a frequently used method to influence the masses and individuals from past to present, and comments were included on the recently created deepfake videos. Deepfake videos were examined with document analysis, one of the qualitative research methods. Video-based documents were used in this research and were used for illustration purposes.

\* DOI: 10.46442/intjcss.1401714

\*\* Sorumlu yazar: Mustafa Evren Berk, meberk@erbakan.edu.tr



### Atıf Bilgisi / Reference Information

Evren Berk, M., Hasdemir, A. (2023). Dezenformasyon'un Dönüşümü: Sahte İçerikler. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (2), s. 33- 48.

## Giriş

Var oluş sürecinden itibaren her canlı birbirleriyle iletişim halinde olmuştur. Bu canlılar arasında insanoğlunu diğerlerinden ayıran en önemli özelliğinden biri de iletişimindeki göstermiş olduğu gelişim olmuştur. Canlılar hayatlarını devam ettirebilmek, insanlar ise ilişkilerini devam ettirebilmek için iletişime gereksinim hissetmişlerdir. İnsanı biyolojik bir yapıdan, sosyal bir varlık yapısına dönüştüren en temel etken iletişim olduğu söylemek yanlış olmayacaktır (Güven, 2016, s. 25). Başlarda işaretlerle, sembollerle kendini ifade etmek isteyen insanoğlu iletişim vasıtasıyla bireysel ve toplumsal gelişim sürecini devamlı geliştirmiş ve medeniyetler kumuş ve sonraki nesillere aktarmıştır.

Tarihsel gelişim süreci içerisinde iletişim olmaksızın varlığını sürdürebilmiş, ilerlemesini sağlamış hiçbir toplum yoktur. Uygar bir toplum olabilmek için üretim gerekmektedir. Üretim için iyi bir iş bölümüne, iş bölümü için ise en ilkel biçimiyle bile olsa iletişimin olması kaçınılmazdır (Ekinci, 2019, s.1). Tarih öncesi dönemlerde insanoğlunun geliştirdiği semboller, kendi bünyesinde kodlar barındıran bir iletişim sistemi olmuştur. Yaşamlarının büyük bir kısmında bu sembol ve işaretlerle iletişim halinde olmuşlardır.

İnsanlar dili daha verimli kullanabilmek amacıyla simge, mit, ikon gibi semboller geliştirmişler, bu sembollerden yola çıkarak kültür oluşturmuşlardır, oluşturdukları kültürü kalıcı hale getirmişlerdir (Güngör, 2017, s. 25). Bu doğrultuda insan diğer canlılara kıyasla iletişimde en çok gelişmeyi gösteren, iletişimden en çok faydalanan canlı olmuştur.

İletişimde simge (sembol) kullanımı insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özellik olmuştur. Bu özellik sayesinde insan sadece anlık değil, geçmişte yaşadığı olaylar veya geleceğe yönelik düşüncelerini de iletebilmektedir (Zıllıoğlu, 2007, s. 27). İnsanların iletişimlerinde kullandıkları basit simgeler, ikonlar matbaanın icadıyla birlikte yazılı bir hal almıştır.

Matbaanın icat edilmesiyle yazı daha sistematik bir yapıyla beraber bilgiyi çoğaltma, iletme, yayma, saklamanın aracı olarak kullanılmıştır (Begtumur, 2018, s. 161). Bilginin yazıyla kâğıda aktarılması, saklanması daha fazla kişiyle paylaşılmasına, gelecek nesillere bu bilgilerin aktarılmasına imkan sağlamaktadır. Günden güne gelişen habercilik ve medya sektörü önce gazete, ardından dergi sektörü, doğası gereği haber alma, çevresinde gelişen olaylardan haberdar olma isteği içerisinde olan insan hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Bireyler üzerindeki etkisinin yanı sıra kitleler üzerinde yönlendirici bir etkiye de sahip olmaktadır.



Medya bilginin paylaşılması konusunda son derece etkin bir role sahip olmuştur. Dördüncü kuvvet olarak değerlendirilen medyada bir bakıma kamu denetçisi konumunda görev yaparak toplumun sesi olmuştur (Baydar, 2011, s.66). Bu sebeple, toplumsal sorumluluk sahibi dördüncü güç medya, masum bireylere karşı verilen haksız kararlara, eşitsizliklere demokratik bir biçimde karşı çıkma, bu kararları gündeme getirmek için yurttaşların başvurduğu bir araç olarak kabul edilmektedir (Ramonet, 2004).

Bu araçlar, yayınladıklarıyla hem geniş hem de dar çevreleri hedef belirlemiş, kullanılışlarına göre toplumda birlik beraberlik sağladıkları ölçüde faydalı, kıymetli; ülke birliğinin, beraberliğinin bozulmasına, parçalanmasına yol açtıkları ölçüde de zararlı ve tehlikeli olmuştur (Cunbur, 1988, s. 407).

Yapısı bakımından sosyal medya araçları, kullanıcılara sınırsız bir iletişim imkânı sunan, daha ucuz olup, kullanıcı tarafından içerik üretilen, etkileşim içersin de oldukları bir ortamdır (Ulaş, 2020, s. 275). Bu durum kullanıcılar için kendi ulaşabildikleri haberleri ilgi ve dikkat çekecek bir biçimde hazırlayıp paylaşabilmeyi mümkün hale getirmektedir. Haber paylaşımı son derece hızlı bir hal olsa da birçok haber sayfasının var oluşu ise büyük bir dezenformasyon sorununa sebebiyet vermiştir. Etkileşim almak, takipçi kazanmak için yapılan haberler ya gerçeğinden çok uzak ya da tamamen farklı bir yapıda sosyal medya kullanıcıları ile paylaşılmaktadır. Bu durum, her anı sosyal medyada geçen bireyler için kitlesel bir yanlış anlaşılma ya da kötü yönlendirmeye sebebiyet vermektedir.

## **SOSYAL MEDYADA DEZENFORMASYON**

Kelime anlamı Türk Dil Kurumuna göre ‘çarpıtma’ olarak tanımlanan dezenformasyon bilinçli olarak zarar vermek ya da mali kazanç elde etmek amacıyla izleyicileri manipüle etmek kasıtlı olarak yanıltmaktır (İlgin, 2021, s. 305). Bu doğrultuda sosyal medya üretilen çoğu haber içeriğinin doğruluğu, objektifliği, güvenilirliği tartışmalı bir hal almaktadır. İsteyen her kullanıcıyı birer haber kaynağı haline dönüştürmesi, ucuz, hatta maliyetsiz haber paylaşma, bu paylaşım ile binlerce kullanıcıya ulaşma imkânı sağlayan sosyal medya, kullanıcılara sunduğu maddi kazanç elde etme imkânı ile de geleneksel medya anlayışında bir dönüşüme neden olmaktadır.

Sosyal medya, habercilik sektörünü dramatik bir biçimde dönüştürerek haber oluşturma ve geniş kitlelere iletme maliyetlerini büyük ölçüde azaltmıştır. Bu dönüşüm, gazetecilerin belli rollerini azaltsa da tıklanma ve online reklam gelirleri kazanma imkânı, yanlış, şüpheli, doğruluğu kanıtlanmamış haberlerin kullanıcılara sunulmasına sebep olmaktadır (Barfar, 2019, s. 173). İlk dönemlerinde haberin sadece alıcısı durumunda olan insanlar günümüzde bir haber üreticisi ve internet sayesinde ise haber kaynağı haline gelmişlerdir. Bu durum, hem toplum hem de akademik ortamda sosyal mecrada üretilen haberlerin inanılabilirliği, güvenilirliği ve gerçekliğinin sürekli sorgulanmasına sebep olmuştur (Nazlı, 2019, ss. 978-979). Habere tanık olma, kesin olana ulaşma, doğru aktarma, doğruluğunu teyit etme gibi unsurların gözlemlenmeden, sosyal medya da kullanıcının merkeze alınmasına, sıradan bireylerin emin olmadığı haberleri üretilip dolaşıma sokabilmektedir (Akyüz & Kazaz & Gülnar, 2021, s. 218). Dezenformasyona konu içerik



birçok farklı kanaldan yayınlanabilmektedir. Bunlar genel olarak televizyon, radyo, gazete, dergi gibi medya araçları olabileceği gibi toplum arasına karışan provokatörler de olabilmektedir. İletişimin bir dalı olan ikna etme dezenformasyon konusunda da kullanılabilir. Dezenformasyon, enformasyon toplumlarının bir sorunudur ve topluma zararı olmaktadır (Yoloğlu, 2017, s. 11).

Sosyal medya platformlarında bir haberin veya bir bilginin çok fazla sayıda kullanıcı tarafından paylaşılması insanlarda “Çok paylaşıldıysa doğrudur” düşüncesini doğurmakta, aynı içerik çok kez teyit edilmeden, araştırılmadan paylaşılmaktadır. Bu nedenle bu düşünce, bir konuyla ilgili çok sayıda bilgi varsa bu bilgilerden çoğunun doğru olma imkanını zorlaştırmaktadır (Arslan, 2022, s. 110). Yalan haber, dezenformasyon içeren paylaşımlar ve bilgi kirliliğinin artması sebebiyle tüm bunların önüne geçmek amacıyla bir kanun düzenlemesi kaçınılmaz hale gelmiştir.

Kamuoyunda “Dezenformasyon Yasası” olarak isimlendirilen, Basın Kanunu ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun (“Kanun”) 18.10.2022 tarih ve 31987 sayılı Resmî Gazete’ de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Bu Kanun ile Basın, İnternet ve Türk Ceza Kanunu gibi bazı yasalarda değişiklikler yapılmıştır. Yeni düzenlemeler arasında basın kartı başvuru süreci, niteliği ve türleri belirlenmesi, Basın İlan Kurumu Genel Kurul üye sayısının 42’ye çıkarılması gibi konular da bulunmaktadır. Ayrıca, internet haber sitelerinde yayımlanacak resmi ilan ve reklamların uygulanma şekli, sosyal ağ sağlayıcılarının yükümlülükleri ve gerçeğe aykırı bilgiyi kamuya açık şekilde yayarak kamu barışını bozanlara hapis cezası gibi sorumluluklar da getirilmiştir (Öztürk, 2022, s. 501). Tüm bu düzenlemeler ile Basın ve Medya da dezenformasyonu bir nebze de olsa azaltmak, halkın ve toplumun doğru bilgiye ulaşmasını sağlamak ve bilgi kirliliğinin neden olacağı kitlesel etkiler ile toplumları kin ve nefrete sürükleyecek paylaşım, haber ve bilgileri medyadan temizlemek amaçlanmaktadır.

### **Post-Truth Kavramı**

Post-truth kavramı için birçok tanımlama ve birçok Türkçe çeviri yapılsa da “hakikat ötesi”, “hakikatin değersizleştirilmesi”, “post-hakikat”, “hakikat sonrası” gibi isimler sık sık post-truth kavramının Türkçe anlamı olarak kullanılmıştır (Zenginoğlu, 2020, s. 811). Başka bir tanımlamaya göre post-truth, hakikatin gündemden düşürülmesi, etkisini ve değerini kaybetmesi olarak da tanımlanması da kavram hakkında birçok değerlendirmenin olduğunu göstergesidir (Özdoyran, 2020, s. 141-142). Post-truth kavramı medya ile bütünleşmesiyle beraber dördüncü bir güç olarak kabul edilen medyanın, toplumu yönlendirmede büyük bir kanal olduğunun ve siyasi bir hegemonya kurma bağlamında devletlerin elini güçlendiren ve sık sık başvurulan bir araç olmaktadır.

Devletler, benimsedikleri düşünce yapısını toplumsal alanın tamamına aktarma gayesiyle medyayı, eğitimi, kültürü veya dini kullanarak hükmetme gücünü göstermektedir. Devlet, hegemonik gücünü genel anlamda kurumsal sistemler aracılığıyla göstermektedir. Bu kurumsal sistemler bir taraftan devletin fiziksel halidir, ancak diğer taraftan ise toplum üstündeki hâkimiyet araçlarıdır (Coşgun, 2021, s. 73). İçerisinde



bulduğumuz çağ içerisinde sıkça duyduğumuz post-truth kavramını aslında en temel anlamı ile “bilerek ve isteyerek yalan söylemek” olarak da adlandırmamız mümkündür.

Siyaset dünyasında post-truth, yalan söylemenin gözle görülür ve bilinçli bir şekilde gerçekleri çarpıtma, çıkarları için manipüle etme, belirli bir grup insanın duygusal durumunu olumlu yönde etkileme olarak ifade edilebilir (Selim, 2022, s. 505). Siyasi bir amaç, yönlendirme veya düşünce için toplum üzerinde etkin olmak isteyen devlet ve ona bağlı medya kurumları ideolojilerini, yönetimindeki halk üzerinde benimsetmek maksadıyla sıkça dezenformasyonu bir araç olarak kullanabilmektedir. Siyasiler tarafından seçimleri kazanmak, siyasi rekabet içerisinde olduğu rakibini değersizleştirmek, itibarsızlaştırmak üzere sık sık kullanılmaktadır. Medya da yer alan çok sayıda dezenformasyon ürünü haber, bilgi veya içerik günümüz internet ve sosyal medyasının neden post-truth çağ olarak adlandırıldığıнын bir göstergesi olmaktadır. Bu durum internet kullanıcıları üzerinde daha bilinçli olmaları gereksinimini uyandırır da medyaya olan güveni günden güne azaltmaktadır. En önemli özelliklerinden biri hız olan sosyal medya, bu yönüyle birtakım güvensizlikleri de beraberinde getirmektedir.

İnternet teknolojileri ile birlikte sosyal platformlar, yapısı bakımından kullanıcıları hızlı olmaya yöneltmektedir. Paylaşılan içeriğe vakit ayırmak, anlamak ya da değerlendirme yapmak yerine, hızlıca, dikkatsiz bir şekilde okunmaktadır. Bu hız kullanıcıların çoğu şeyi gözden kaçırmaya sebep olmaktadır (Alda, 2011, s. 291). Bu durum medya da gördüğü, izlediği, okuduğu bilgiyi çok çabuk, sorgulamadan kabul eden bir toplum yaratmaktadır. Tamamen yanlış veya çarpıtılmış bir paylaşımda dahi anında yorum yapabilme, diğer kullanıcılarla kısa sürede etkileşime girebilmesi sebebiyle, farklı görüşler farklı düşünceler paylaşan kullanıcılar için bir çatışma ortamı da yaratmaktadır. Bunun sonucunda da toplumdaki bireyler kendi mensup olduğu grup, örgüt veya desteklediği siyasi görüş çerçevesinde birleşip yanlış bilgiyi körü körüne savunan birer kullanıcılara dönüşmektedirler. Bu kapsamda, birincil işlevi haberdar etmek olan medyanın bu işlevi, dezenformasyon kavramıyla beraber günden güne bir manipülasyon aracına dönüşmektedir.

### **Deepfake ve Derin Öğrenme**

Derin öğrenme olarak literatürde yer alan “Deepfake” ünlü isimlerden, siyasete birçok insanın seslerinin, yüzlerinin, farklı sesler ve yüzlerle izinsiz bir şekilde değiştirildiği dijital manipülasyona uğramış videolardır (Westerlund,2019, s. 40). Deep fake, kişilerin gerçek video görüntülerine, ses kayıtlarına makine öğrenme algoritmasından faydalanarak, gerçeğinden ayırt edilmesi zor, taklitlerin yaratılmasını sağlamaktadır. Yapmadığı ya da söylemediği şeyleri söylemiş gibi gösteren videolardan oluşmaktadır (Siekierski, 2019, s.1).

Derin öğrenme, makine öğrenmenin bir alt kümesi olarak tanımlanır, ancak özellikleri, yetenekleri açısından farklılıklar bulunmaktadır. Makine öğrenmenin hatalı bir tahminde bulunması sonucunda, uzman bir mühendis müdahale edip durumu düzeltebilmektedir. Derin öğrenmede ise doğru tahmin olduğunu veya

olmadığını algoritmalar kendileri belirleyebilmektedir. Bu veriler bilgisayara aktarılmakta, daha sonrada bilgiler genelleştirilmektedir (Aalami, 2020, s. 17). Derin öğrenme temel bir genelleme elde etme amacındadır. Görüntü ve dil işleme, nesne algılama gibi işlemlerde derin öğrenmeden yararlanılmaktadır. Kabul edilir bir süre içerisinde çözümlene yapıp sonuca ulaşması beklenmektedir (Anadolu, 2019, s. 42).

Lyu'ya göre üç deepfake video türü bulunmaktadır;

- Kukla kafa; hedef olarak seçilen kişinin omuzunun üstü ve kafası, kaynak olarak seçilen kişinin kafası ve omuzuyla yer değiştirilir, böylelikle hedef olarak seçilen kişinin davranışlarını sergilenmesi sağlanır.
- Yüz değiştirme; kaynağın manipüle edilmiş yüz ifadeleri ile gerçek yüz ifadesinin değiştirilmesi sonucu oluşturulan videolardır.
- Dudak senkronizasyonu; hedef olarak seçilen kişinin söylemediği şeyleri söylemiş gibi göstermek amacıyla sadece dudaklarını manipüle edilip oynatılmasını içeren videolardır (Lyu,2020, s. 1).

Deepfake içerikli sahte videoların oluşturduğu dezenformasyon kadar, gerçeğinden ayırt edilmesi zor olan karmaşık videoların kolay üretilmesi, deepfake videoların tehlikeli boyutunu göstermektedir (Fletcher, 2018, s. 455-471).

Deepfake'lerin yaygın olarak kullanılışı;

- Şantaj ve İtibar zedelemesi; bu tür videolar bir kişiye şantaj yapmak, intikam almak, uygunsuz ve pornografik görüntülerle karalama yapmak için kullanılmaktadır.
- Eğlence; çekilmesi zor olan bir sahnenin, post prodüksiyonda bir oyuncunun sesini kaydetmek için artık sette olmadığı durumlarda veya oyuncuya yapım ekibine zaman kazandırmak için kullanılır.
- Yanlış Kanıt; yasal bir dava esnasında suçluluğun ya da masumiyetin kanıtlanması için delil olarak seslerin ve görüntülerin kullanılmasını kapsamaktadır.
- Sahtekarlık; Banka hesabı ve kredi kartı numaraları gibi kişisel olarak tanımlanabilir bilgileri elde etmek amacıyla bir bireyin kimliğine bürünmek için kullanılır
- Siyasi Manipülasyon ve Yanlış Bilgilendirme; Politikacıların veya güvenilir kaynakların deepfake videoları, kamuoyunu etkilemek için kullanılmaktadır (Barney ve Wigmore, 2023)

Bu durum post-truth çağda sahtenin yaratılmasını oldukça kolaylaştırmıştır. Deepfake, günümüzde pek çok internet kullanıcısının duyduğu yeni bir olgudur. Derin öğrenme ve sahtenin birleşimidir. Kombinasyondan da anlaşılacağı üzere deepfakeler, yapay zeka teknolojisi kullanılarak, spesifik makine öğrenme tekniği ile oluşturulmaktadır. Algoritmalar, devasa veri kümeleri üzerinde çalışır, deepfake'leri oluşturacak kaynak kişiye aittir. Daha sonra algoritmalar, yüz değiştirme tekniğini kullanarak bir yüzü diğeriyle değiştirmektedir. Hangi tekniğin kullanıldığına bakılmaksızın süreç genel olarak çıkarma, eğitim ve oluşturma adımlarından oluşmaktadır. Çok büyük veri setlerine gerek duyulmadan bir kaynağın tek bir fotoğrafı bile deepfake içeriği oluşturmada yeterli olmaktadır.

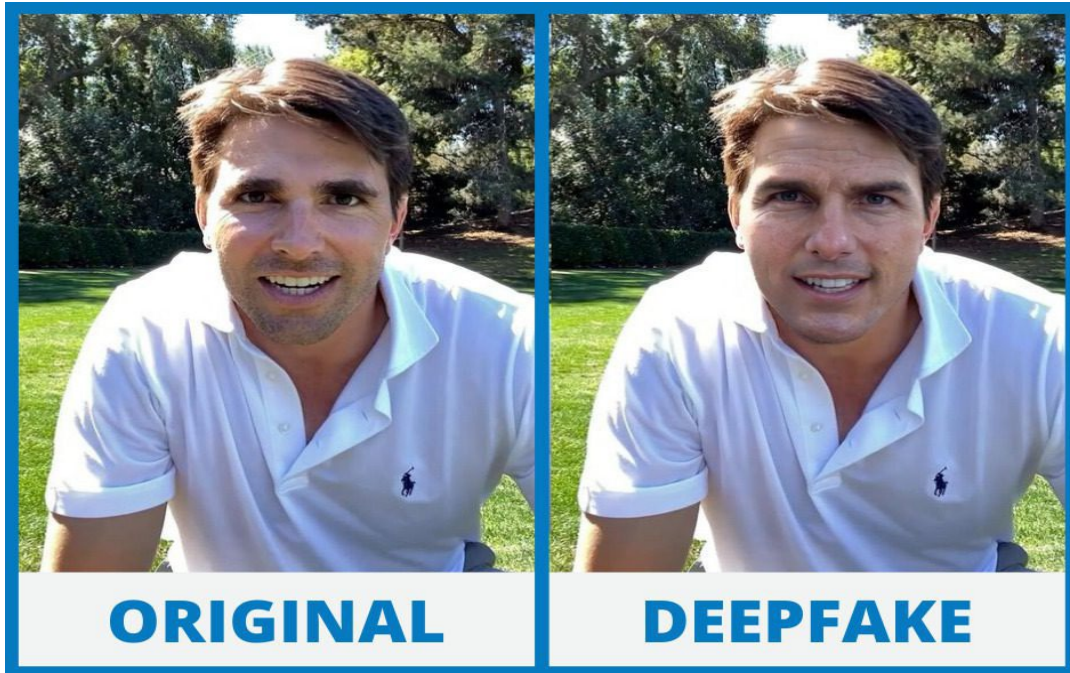
Kullanıcılar için geniş yelpazeler sunan dijital teknolojilerle isteyen hemen hemen herkes deepfake içeriği hazırlayabilmektedir. Genelde eğlence amacı ile kullanılmaya başlanmışsa da siyasiler, sanatçılar, medya da tanınmış kişiler için hazırlanan içerikler büyük bir tehlikede oluşturmaktadır.

Westerlund (2019) amaçlarına göre deepfake üreticilerini dört kategoriye ayırmaktadır;

- Eğlence olarak deepfake videoları üretenler
- Siyasiler
- Kötü niyetli manipülatif aktörler
- Meşru aktörler

Eğlence amacı ile kullanılmasının yanı sıra basit Fakeapp uygulamalarıyla Michelle Obama, Ivanka Trump, Emma Watson gibi bazı ünlü isimlerin yüzleri, yetişkin filmlerinde kullanılması deepfake teknolojisinin karanlık tarafını ortaya çıkarmaktadır (Biber ve Ulukan, 2019).

Görsel 1’deki oyuncu Tom Cruise’un yüzü başka bir insanın yüzüne monte edilerek görüntü manipülasyonu sağlanmıştır. Yazılım becerileri deepfake videolarını başarılı kılan önemli etmenlerdendir.



Görsel 1. Yüz değiştirme tekniğine bir örnek

<https://www.turkrus.com/Source/resim/Haberresim/638203108817629219.jpg>

Görsel 2’deki diğer bir örnek ise vefat eden ünlü sinema oyuncusu Kemal Sunal’ın eski görüntülerden elde edilerek gerçekleştirilen bir görüntü verilmiştir. Deepfake videoları her zaman zararlı içerik olarak kullanılmamıştır. Vefat eden oyuncu ya da ünlü isimlerin tekrardan canlandırılması izleyici için sevindirici bir işlem olarak gözüktüğü de yakınları için aynı duyguları yansıtmayabilir. Bu açıdan özel hayata ilgilendiren

bu konunun yasal çerçeveler altında korumaya alınması gerekir. Ailesinin rızası olmadan yapılan deepfake videoları için yargı yolu açıktır.



**Görsel 2. Deepfake teknolojisi kullanılarak oluşturulan bir reklam filminde Kemal Sunal ile selfie yapan çocukları gösteren bir sahne**

<https://i.ytimg.com/vi/fPiwmoxa0QE/hqdefault.jpg>

Videolar ve görüntüler bir konu hakkında açıklama yapan veya bir eylem gerçekleştiren kişiye karşı güçlü kanıt teşkil ederken, deepfake içeriklerinin doğuracağı sonuçlar bireylerin doğru bilgiye olan güvenlerini sarsmaktadır (Lazer, 2018, s. 1094-1096). Üretilen deepfake içerikleri sahtesinden ayırtılamadığım da devletlere, istihbarat örgütlerine, ulusal güvenliğe ve iş dünyasına karşı bir siber tehlike oluşturmaktadır (Temir, 2020. s, 1014). Deepfake içerikleri sahte haberlerden, photoshop'lu içeriklerden çok daha büyük bir tehdit oluşturabilmektedir. Deepfake içeriklerini gerçeğinden ayırt etmek zor olduğu için kullanıcılar üzerindeki etkisi, inandırıcılığı diğer içeriklere göre daha fazla olmaktadır (O'Brien, 2018).

### **Araştırmanın Amacı ve Yöntemi**

Deepfake videoları, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analiziyle incelenmiştir. Nitel araştırmalarda, doğrudan gözlem ya da görüşmenin uygulanamayacağı durumlar ortaya çıkabilmektedir. Bu sebeple konuya dahil olan araştırmanın güvenilirliğini desteklemek amacıyla gözlem ve görüşme gibi yöntemlerden farklı olarak, araştırmaya yönelik ilgili görsel materyaller de analize dahil edilebilir. Yazılı kaynaklardan farklı olarak, nitel araştırmalarda video ve fotoğraf gibi görsel materyallerin kullanılması mümkündür. Görsel materyallerin, araştırmacılara bir dizi avantaj sunduğu gözlemlenmektedir. Bu avantajlardan biri, insan vücut hareketleri ya da mimikler gibi davranışları orijinal biçiminde ve belirli bir süreklilik içinde sunma kapasitesidir. İkinci olarak, araştırmacıya aynı davranışları birden fazla kez ve farklı aralıklarla izleme olanağı tanır. Üçüncüsü, tekrar edilmesi zor, nadiren meydana gelen olayları ve durumları belirleme yeteneği sağlamaktadır. Bu özellikler, görsel materyallerin nitel araştırmalarda kullanılmasını güçlendiren unsurlardır. Bu dokümanlar, başka araştırmacılar tarafından da kullanılabilir (Yıldırım ve

Şimşek, 189-190). Bu araştırmada video temelli dokümanlar kullanılmış olup, örneklendirme amacıyla kullanılmıştır.

### Dezenformasyonun Dijital Örneği Deepfake

Dezenformasyon sadece yazılı basın ya da sosyal medya araçlarıyla sınırlı kalmamaktadır. Dijital teknoloji ve yapay zekâ teknolojilerinin gelişimi de gerçek olmayan ancak sahte olduğu da kolay anlaşılabilen yeni içeriklerle kullanıcıların gerçeklik algılarını etkilemektedir.

Gerçeği algılamak deepfake teknolojisinin ürünü olan paylaşımlarla durmaksızın manipüle edilmekte dijital araçlarla yeni dijital kimlikler yaratılıp kullanıcılara sunulmaktadır (Elitaş, 2022. s, 115). Son dönemde deepfake içeriklerinin sosyal mecralarda ki dolaşımı artış göstermektedir. Bu artış sahte haberlerle sıkça karşılaşılmasına ve kitlesel bir dezenformasyona sebep olmaktadır (Perot & Mostert, 2020, s. 33). Deepfake içerikleri siyasileri, ünlüleri, komedyenleri hedef alsa da birkaç yıl sonra siber saldırılar, şantajlar, sahte haberler gibi daha çok etki edecek alanları hedef alması beklenmektedir (Maras & Alexandrou, 2019, s. 255-262).

Rusya ile Ukrayna arasındaki savaş esnasında, Ukrayna aleyhine dezenformasyon yaymak için kullanılan Deepfake videoları birçok kişinin ilgisini çekmiştir. Savaşla ilgili yanlış haberleri yaymak için Facebook, Twitter ve Instagram gibi çeşitli platformlarda videolar yayınlanmıştır (Dhyani, 2022). Bu durum siyasi bir kişinin hiç yapmadığı bir konuşmayı, açıklamayı yapılmışçasına deepfake teknolojisi ile medyaya sunulması sonucu bir takım toplumsal sorunlar yaratabilmektedir.



Görsel 3. Ukrayna Devlet Başkanı Volodimir Zelenski'ye ait bir deepfake örneği

[https://thekootneeti.in/wp-content/uploads/2022/11/e3642e8a-083e-49bd-90d8-a686a482a71d\\_1140x641-scaled.jpg](https://thekootneeti.in/wp-content/uploads/2022/11/e3642e8a-083e-49bd-90d8-a686a482a71d_1140x641-scaled.jpg)

Görsel 4'te yapay zeka tarafından oluşturulan ve "Diktatörler" adı verilen deepfake videosundan bir görüntü verilmiştir. Amerika halkını seçimleri konusunda uyarmak, demokrasilerinin kötüye gittiği yönündeki söylemlerde bulunan siyasiler ürkütücü derecede gerçekçi görünmektedir (Elemia, 2020).



**Görsel 4. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin ve Kuzey Kore lideri Kim Jong-Un'un, Amerikalıları demokrasi konusunda uyaran deepfake videosuna ait görüntü**

<https://www.rappler.com/tachyon/2020/10/kim-putin-october-2-2020.jpg?resize=1920%2C1080&zoom=1>

Dezenformasyon bağlamında deepfake teknolojisi, yazılı haberlere kıyasla daha etkin bir yöntem olmaktadır. Taklit edilen kişiyi aynı ses tonu ve görüntü ile servis edilmesi izleyici üzerinde medya da yer alan yazılı bir habere kıyasla çabuk bir biçimde ikna etme gücüne sahip olmaktadır. Bu durumda bir dezenformasyon yöntemi olarak deepfake teknolojisini çok tehlikeli bir araç haline getirmektedir.



**Görsel 5. Robert Pattinson'ın deepfake örneği**

<https://img.etimg.com/photo/msid-105044797/robert-pattinsons-deepfake-.jpg>

Robert Pattinson, kendisiyle benzerlik gösteren, deepfake videolarının parodi TikTok hesaplarında paylaşılmasıyla gündeme geldi. Ünlü aktör, katıldığı bir programda bu tür videoların eğlenceli bir yanı

olduğunu kabul etse de gerçeklik ile deepfake arasındaki belirsiz çizginin kimlik ve istihdamın geleceği konusunda endişe yarattığını ifade etti. Teknolojinin bu şekilde kullanılması, bireylerin gerçek ve sahte içerikler arasında ayırt edilmesini zorlaştırarak sosyal ve profesyonel hayatları üzerinde potansiyel etkiler yaratabilmektedir (Pranse, 2023).

Deepfake teknolojisi ilk ortaya çıktığı zamanlarda, inandırıcı bir deepfake yapabilmek için çok sayıda görüntüye ihtiyaç duyulmaktaydı. Bunun yanı sıra belli bir düzeyde bilgisayar ve programlama bilgisi gerekmektedir. Gelişmiş yapay zeka algoritmalarıyla, bu işlemler daha basit hale geldi. Bu hızlı ilerleyiş sahte ve gerçek arasındaki sınırları yok ederek toplumun bilinçlendirilmesini, bu tür içeriklere karşı önlem alınmasını gerekli hale getirmektedir. Deepfake videoları, birçok ünlü ismin rızası dışında pornografik içeriklerinin oluşturulması nedeniyle özellikle kadınlar için bir tehdit haline gelmektedir (Sharf, 2019).



**Görsel 6. Emma Watson ve Scarlett Johansson**

<https://asset-2.tstatic.net/tribunnews/foto/bank/images/emma-watson-kiri-dan-scarlett-johansson-kanan.jpg>

Deepfake uygulaması tarafından başlatılan reklam kampanyasında Emma Watson ve Scarlett Johansson'un yüzleri yer aldı. Instagram ve Facebook gibi sosyal platformlarda yayınlanan videolarda Emma Watson'ın yüzü dijital olarak empoze edilmiş, az giyimli bir kadın yer alıyordu ve kadın cinsel bir eylem gibi görünen bir şey yapmaya başlamıştı. Reklamların çoğunda "Yüzünüzü istediğiniz kişiyle değiştirin" ve "Yapay zeka yüz değiştirme teknolojisiyle eğlenin" gibi başlıklar yer alıyordu. NBC News'in haberine göre, 2 günde 230'dan fazla reklam yayınladı; bunların 127'si Watson'ın yüzünü, 74'ü ise Johansson'un yüzünü kullanıyordu (Ganguly, 2023).





**Görsel 7. Barack Obama ve Jordan Peele'nin yer aldığı Deepfake videosuna ait görsel**

<https://ars.electronica.art/center/files/2019/05/obama.jpg>

Görsel 7'nin yer aldığı videoda "Obama" aslında Jordan Peele'nin kendisidir. BuzzFeed şirketi tarafından hazırlanan raporda, kusursuz bir video için makinenin 56 saatlik bir eğitim tamamladığı belirtilmektedir. Makine öğrenimi teknolojisi, makinenin görüntünün nasıl görünmesi gerektiği konusunda eğitilmesi için yeterli fotoğraf kanıtı verildiğinde, herkesin bir insan deneğinin çok ikna edici bir simülasyonunu oluşturmasına olanak tanır. Jordan Peele deepfake içeriğinden yararlanarak, toplumu bu tür içeriklere karşı daha dikkatli olmaları konusunda uyarıda bulunmaktadır (Romano, 2018).

Deepfake içerikleri yayılana kadar sahte haber sorunu, kamusal söylem, demokrasi açısından tartışılırken, üretilen sahte içerikler, bireyin gerçeği algılamasına etki ederek, kitlesel dezenformasyona, manipülasyona ve kutuplaşmaya yol açabilmektedir (Yıldırım & Yolcu, 2022, s. 65).

## SONUÇ

Günümüzde hızlı haber alma, hızlı iletişim son derece popüler bir hal almıştır. Hızın çoğu kez hayatımızı kolaylaştıran etkileri olsa da hızlı iletişim, hızlı haberleşme, günümüzde birçok problemde ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Özellikle internet teknolojilerinin gelişimi, geleneksel medyada bir dönüşüme sebep olmuştur. Medya sektörü yazılı basın, radyo, televizyon haberciliği, ardından internet haberciliğiyle bir haberi iletme de hızlı olma prensibiyle yıllar içerisinde teknolojiyle paralel bir ilerleme göstermiştir. Geleneksel medya, okuyucuya tek yönlü bilgi sunar durumdayken, aynı zamanda okuyucunun bilgi alışverişine katılması kısıtlıdır, yeni nesil medya kullanıcılarında bilgi üretme sürecine katılmalarını sağlayan çift yönlü bir bilgi akışına olanak sağlamıştır.

Bireyleri birer haber üreticisi konumuna getiren sosyal mecralar sayesinde, habere ulaşım hızlanıp, kolaylaşsa da bu durum bazı kötü kullanımlara sebebiyet vermektedir. Bilgi akışının hızla sağlandığı, bilginin sınırsız olduğu internet ortamında, her daim istenilen bilgiye ulaşılması insanoğlu için çok değerli bir durum olmuştur. İnternetin hızlı gelişmesi de geleneksel medyanın, habercilik sektörünün dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Geleneksel basılı yayın, habercilik çağa ayak uydurma, gazeteciliğin en önemli unsurlarından biri olan 'Hızlı haber verme' prensibi çerçevesinde internet haberciliğine dönüşmüştür. Bugün birçok haber ajansı internet ortamında kendi kurdukları web sayfaları vasıtasıyla habercilik



yapmaktadır. Bunlar arasında hem gazete basımı hem internet ortamında habercilik yapmaya devam edenlerin olduğu gibi, sadece bir internet haber ajansı olanlarda mevcuttur. İnternetle beraber hayatımıza giren resmi bir haber ajansı olmayan sadece sosyal medyada haber paylaşımları yapan bağımsız birçok haber sayfası da sosyal medya vasıtasıyla ortaya çıkmıştır.

Bireyin haber sürecinde rolünün değişmesi ve sosyal medya teknolojilerinin her alanda kullanılması dezenformasyonun engellenemez bir boyuta ulaşmasına da neden olmaktadır. Bu çalışmada geleneksel medyanın değerinin günden güne azalmasının yanı sıra deepfake teknolojileriyle bilinçli bir şekilde medyadaki dezenformasyonun, bilgi kirliliğinin fazlalığı sonucunda medyaya duyulan güvenin nasıl etkilendiği incelenmiştir. Deepfake içerikleri hâlihazırda bilgi kirliliğinin, dezenformasyonun çok yaygın olduğu günümüz koşullarında bunu bir amaç uğruna kullanan birçok yanlış elde çok tehlikeli bir araç olmaktadır. Bu durum medyaya güven probleminin en temel kaynaklarından biri olmaktadır. Dezenformasyon toplum üzerinde sadece bilgi kirliliği değil aynı zamanda bir güvensizlik ortamı da oluşturmaktadır. Birçok kişinin araştırmadan kabul ettiği “yanlış doğrular” o haber, içerik ya da bilginin ne kadar çok kişi tarafından kabul edildiğiyle doğru orantılı olarak kabul görmektedir. Özellikle sosyal mecralarda ilgi çekici bir biçimde etkileşim kaygısıyla yapılan paylaşımlar, yanlış yönlendirmeler neticesinde çok kısa sürede bir kitleyi harekete geçirebilmektedir. Bu durum ise doğru ve yanlış bilginin karıştırılmasına, medyanın asıl işlevinin sorgulanmasına sebep olmakta, güven ortamının kaybolmasına zemin hazırlamaktadır. Post-truth çağ olarak kabul edilen günümüzde, kişiler, kurumlar ya da devlet adamları üzerine yapılan bazı deepfake içerikleri karşı görüşteki destekçiler ile birlikte internet ortamında bir karalama, itibarsızlaştırma kampanyasına dönüştürülmekte, bu durumun çözülmesi, ortaya çıkarılması uzun sürdükçe de maruz kalan kişinin itibarının zedelenmesine sebep olmaktadır. Birçok kanal aracılığı ile kitlelere etki eden dezenformasyon, belli bir siyasi görüşü ve düşünceyi benimsetme, destek alma ya da belli bir düşünceyi çarpıtarak değersizleştirmek için sıkça başvurulan bir yol olarak kullanılmaktadır. Gelecek dönemde, yapay zekâ sistemlerinin hızlanmasıyla beraber deepfake içerikleri gerçekçilik bakımından, orijinalden farkı olmayacak şekilde içerikler sunmaya devam edeceği öngörülmekle beraber, birçok gerçek dışı içeriğin çoğalması da kaçınılmaz hale gelmektedir.

Sonuç olarak haber almada birinci öncelik haline gelen, her daim ulaşma imkânı bulunan sosyal medya, dezenformasyonun en etkin şekilde kullanıldığı bir mecraya dönüşmektedir. Bu dönüşüme rağmen, milyonlarca birey habercilik açısından güvenilirliğinin tartışıldığı, dezenformasyonun, yalan haberlerin, sahte içeriklerin sık sık kullanıldığı sosyal ağları kullanmaya devam edecektir. Bu durum, çoğu medya şirketinin geleneksel yapısından vazgeçip tamamen internet haberciliğine yönelmesine de ortam sağlamaktadır. Dolayısıyla medya varlığını korumak, sürdürebilmek için çağa ayak uydurmak, değişime maruz kalmak zorundadır. Bu durum ise yeni medya da güvensizlik ortamı oluşturmuş, en önemlisi ise gerçek ile sahtenin ayırt edilmesini zorlaştırmaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, yazılı metinlerden



yapılan dezenformasyon artık görsel videolara doğru yön değiştirmeye başlamıştır. Mevcut teknolojilerle neyin doğru olduğu hakkında bilgiye ulaşmak çok daha zor hale gelmektedir. Devletlerin sahte içerik üretimi konusunda önlem alınması yolunda adım atmaları ve tedbirli olmaları gerekmektedir. Kanunlarla bu haklar desteklenmelidir.

### **Kaynakça**

- Akyüz, S. S., Gülnar, B., & Kazaz, M. (2021). İletişim Fakültesi Öğrencilerinin Sahte/Yalan Haberlerle İlgili Görüşlerine Yönelik Betimleyici Bir Çalışma. *Selçuk İletişim*, 14(1), 216–239.
- Alda, A. (2011). Is the Internet changing the way you think? the net's impact on our minds and future. In, J. Brockman, (Ed), New York: Harper.
- Aalami, N. (2020). “Derin öğrenme yöntemlerini kullanarak görüntülerin analizi:”, *ESTUDAM Bilişim*, c. 1, sy. 1, ss. 17–20.
- Anadolu, B. (2019). Dijital Hikaye Anlatıcılığı Bağlamında Yapay Zekanın Sinemaya Etkisi: *Sunspring* ve *It's No Game* Filmlerinin Analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*(1), 39-56.
- Arslan, Ş. (2022). Sosyal Medya ve Dezenformasyon Tehdidinde Gazetecilik. *Aksaray İletişim Dergisi* , 4(2), 107–134.
- Barfar, A. (2019). Cognitive and affective responses to political disinformation in Facebook. *Computers in Human Behavior*, 101, 173–179.
- Barney, N. & Wigmore, I. (2023). Deepfake AI. Retrieved from <https://www.techtarget.com/whatis/definition/deepfake> (Erişim Tarihi: 29.11.2023)
- Baydar, Y. (2011). Profesyonel Gazetecilik ve Özdenetim Güneydoğu Avrupa ve Türkiye’de Yeni Medya Eski Açmazlar. *Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü*.
- Begtimur, E. M. (2018). İlk Matbaanın Mucidi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 12, 160–168.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Seçkin Yayıncılık*.
- Biber, B. A., & Ulukan, B. (2019). Yapay zekanın korkutan teknolojisi: Deepfake. Retrieved from <https://www.trthaber.com/haber/dunya/yapay-zekanin-korkutan-teknolojisi-deepfake-432631.html>
- Çolak, B. (2019). Legal Issues of Deepfakes. Institute for Internet and the Just Society. Retrieved from <https://www.internetjustsociety.org/legal-issues-of-deepfakes>
- Coşgun, M. (2021). Post-Truth: Hegemony'nın Yeni İdeolojik Aygıtı. *Akademik Hassasiyetler*, 8(15), 67–82.
- Cunbur, M. (1988). Basın Yayın ve Kitap. *Erdem*, 5(11), 405–436.
- Dhyani, A. (2022). Rise of deep-fakes in Russia – Ukraine Conflict. Retrieved from <https://thekootneeti.in/2022/11/01/rise-of-deep-fakes-in-russia-ukraine-conflict/>
- Ekinci, N. (2019). *İlkel Toplumdan Uygar Topluma İletişim ve Uygarlık*, 1.Baskı, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.



- Elemia, C. (2020). WATCH: ‘Deepfake’ Putin, Kim warn US about self-inflicted downfall. <https://www.rappler.com/technology/deepfake-videos-vladimir-putin-kim-jong-un-warn-america-failing-democracy/>. (Erişim Tarihi: 30.11.2023)
- Elitaş, T. (2022). Dijital Manipülasyon ‘DEEPFAKE’ Teknolojisi ve Olmayanın İnandırıcılığı. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(49), 113–128.
- Fletcher, J. (2018). “Deepfakes, Artificial Intelligence, and Some Kind of Dystopia: The New Faces of Online Post-Fact Performance”, *Theatre Journal*, 70 (4): 455–471.
- Gangluy, S. (2023), Facebook takes action against Scarlett Johansson and Emma Watson’s deepfake ads, <https://www.iwmbuzz.com/movies/celebrities-movies/facebook-takes-action-against-scarlett-johansson-and-emma-watsons-deepfake-ads/2023/03/18>, (Erişim Tarihi: 04.12.2023)
- Giasano, A. (2019). Deep fakes: a challenge of the post-truth era. *Romanian Cyber Security Journal*, 1(2), 67–74.
- Güngör, N. (2017). *İletişime Giriş*, 4. Baskı, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güven, B. (2016). *Etkili İletişim*, 2. Baskı, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- İlgın, H. (2021). Sosyal Medyada Dezenformasyon ve Halkla İlişkiler İlişkisi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 7(2), 303–322.
- Lazer, DMJ. vd. (2018). The science of fake news, *Science*, Sayı: 359, 1094–1096
- Lyu, S. (2020). Deepfake detection: Current challenges and next steps. In 2020 IEEE International Conference on Multimedia & Expo Workshops (ICMEW)
- Maras, M.-H., & Alexandrou, A. (2019). Determining authenticity of video evidence in the age of artificial intelligence and in the wake of Deepfake videos. *The International Journal of Evidence & Proof*, 23(3), 255–262.
- Nazlı, S. R. (2019). Değişen Habercilik ve Haber: Güven İlişkisi Üzerine Bir Saha Araştırması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7(2), 977–1005.
- O’Brien, A. S. (2018, August 8). Deepfakes are coming. Is Big Tech ready? CNN Business. Retrieved from <https://money.cnn.com/2018/08/08/technology/deepfakes-countermeasures-facebook-twitter-youtube/index.html>
- Özdoyran, G. (2020). Post-Truth Çağı, Kuram-Yüklü Gözlem Sorunu ve Yeni Medya: Facebook “Düz Dünya Türkiye” Grubu Örneği. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 7, 139–169.
- Öztürk, E. (2022). Dezenformasyon Yasası Ekseninde İnternet Paylaşımlarının Etki ve Sınırları. *Yeni Medya*, 2022(13), 501–503.
- Perot, E., Mostert, F. (2020). Fake it till you make it: an examination of the US and English approaches to persona protection as applied to deepfakes on social media. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 15 (1), 32 – 39.



- Pranse, Sam. (2023). Robert Pattinson calls out "terrifying" viral deep fake videos of him on TikTok, <https://www.popbuzz.com/celeb/robert-pattinson-tiktok-deep-fake-videos/>, (Erişim Tarihi: 04.12.2023)
- Ramonet, I. (2004). Beşinci Kuvvet. Varlık Dergisi, 1159
- Romano, A. (2018). Jordan Peele's simulated Obama PSA is a double-edged warning against fake news, <https://www.vox.com/2018/4/18/17252410/jordan-peeel-obama-deepfake-buzzfeed>, (Erişim Tarihi: 04.12.2023).
- Selim, F. (2022). Post-Truth Kavramı Üzerine Yeniden Düşünmek. Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 22(1), 498–543.
- Sharf, Z. (2019). Deepfake Porn Videos Are Using Scarlett Johansson's Face, but She Says It's Useless to Fight Back, <https://www.indiewire.com/features/general/scarlett-johansson-deepfakes-face-porn-videos-1202031678/>, (Erişim Tarihi: 04.12.2023)
- Siekierski, B.J. (2019). Deep Fakes: What Can Be Done About Synthetic Audio And Video?, Economics, Resources and International Affairs Division Parliamentary Information and Resarch Service
- Temir, E. (2020). Deepfake: Dezenformasyon Çağında Yeni Dönem ve Güvenilir Haberciliğin Sonu. Selçuk İletişim, 13(2), 1009–1024.
- Ulaş, S. (2020). Marka İletişiminde Sosyal Medya ve Çevrimiçi Etkileşim (Online Engagement) İlişkisi: Limasol Türk Kooperatif Bankası Örneği. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9(1), 274–285.
- Westerlund M. (2019). The Emergence of Deepfake Technology: A Review. Technology İnnovation Management Review, 9, 11, 39-52.
- Yıldırım, A., & Yolcu, E. (2022). Sahte Ne Kadar Derin? Derin Sahte (Deepfake) Kavramının İzini Youtube Üzerinden Sürmek. Elektronik Cumhuriyet İletişim Dergisi, 4(1), 63–74.
- Yoloğlu, N. (2017). Küresel Medya ve İletişim Anlayışında Aktüel Enformasyondan Dezenformasyona Yöneliş. Middle Black Sea Journal of Communication Studies, 2(1), 8–15.
- Zenginoğlu, S. (2020). Küreselleşmenin Post'ları; Post-Modernizm, Post-Truth ve Post-Covid. Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi, 4, 805–817.
- Zıllıoğlu, M. (2007). İletişim Nedir?, 3. Baskı, İzmir: Cem Yayınevi.



## Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili\*

### Recep İvedik, Local and Authentic: The Public Language of Lumpen

Hacer Aker<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, Konya Türkiye  
haceraker@selcuk.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-0116-6462

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 18.12.2023

Düzeltilme tarihi: 28.12.2023

Kabul tarihi: 29.12.2023

Anahtar Kelimeler:

*Komedi,*

*Yoksul-madun,*

*Gündelik hayat, gündelik direniş,*

*Recep İvedik,*

*Yapıçözüm.*

#### ÖZ

Recep İvedik film serisinin, birbirini takip eden her filmde sürekli artan izlenme oranlarıyla karakterize edilmesi, Türk toplumunda bulunduğu karşılık anlamında önemlidir. İvedik, filmlerde tasvir edildiği şekliyle insan bedenine ilişkin geleneksel normlara meydan okur; bedene ilişkin inşa edilen tüm kalıpları kırarak bir kaçış çizgisi yaratır. Majör olan tarafından sunulan güzellik kodlarını yersizyurtsuzlaştırarak, göçebeleştirir. Söz konusu bağlam, Tombulların Belirışı (2012) adlı yazında ortaya konulduğu üzere dönemin birçok tiplemesinde gözlemleyebileceğimiz önemli bir görüngüdür. Öte yandan İvedik, “Şaban” tiplemesi için kullanılan “bir halk kahramanı” temasını kullanır ancak Şaban’dan farklıdır. Gizli senaryosu yoktur İvedik’in. Taktiklerle de ilerlemez. Strateji geliştirir, senaryosunu kamusal sunar ve sokak siyasetini daha çok “sesli tecavüzler” üzerinden yürütür. İnsanın içindeki “hayvan” a odaklandığını söyler karakterin yaratıcısı. “Ben herkesin içindeki o hayvanım” der. Grotesk unsurlarla yarattığı karakterle Recep İvedik, ele aldığı her durumu itibarsızlaştırarak, şeklini ve asaletini kaybettirir. Recep İvedik filmlerinin barındırdığı temsiller günümüz Türkiye’sinin fikirleri, inançları ve değerleri hakkında önemli göstergeler olmuşlardır. Recep İvedik filmlerinde, kimlik ve kültüre dair kaygıların arttığı günümüzde, kültürel kimliğe, gelenekselliğe yapılan vurgu ön plandadır. İvedik, yerel olan üzerinden lümpen bir dil yaratarak, majör olanı sarsmak, yerinden oynatmak ister gibidir. Bu çerçeveye ekseninde günümüz Türkiye’si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, “Recep İvedik”, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metonimik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmasına çalışılacaktır.

#### ARTICLE INFO

*Article history:*

*Received: 18.12.2023*

*Received in revised form: 28.12.2023*

*Accepted: 29.12.2023*

*Keywords:*

*Comedy,*

*Poor-subaltern,*

*Daily life,*

*Daily resistance,*

*Recep İvedik,*

*Deconstruction.*

#### ABSTRACT

The fact that the Recep İvedik film series is characterized by ever-increasing viewership rates with each successive film is significant in terms of the provizyon it finds in Turkish society. İvedik challenges as depicted the traditional norms about the human body in his films; he creates a line of escape by breaking all the moulds constructed intended the body. He deterritorializes and nomadics the codes of beauty offered by the major. The context in question is an important phenomenon that we can observe in many typologies of the period, as revealed in the article titled The Emergence of the Chubby (2012). On the other hand, İvedik uses the theme of “a folk hero” used for the characterization of “Şaban” but he is different from Şaban. İvedik has no secret scenario. He doesn’t move forward with tactics either. He develops a strategy, presents his screenplay to the public, and conducts street politics mostly through “voice rapes”. The creator of the character says that he focuses on the “animal” inside the human. “I am that animal in everyone,” he says. With the character he creates with grotesque elements, İvedik discredits every situation its handles and loses its shape and nobility. The representations of Recep İvedik’s films have been important indicators about the ideas, beliefs, and values of today’s Turkey. In today’s world, where concerns about identity and culture are increasing, the emphasis on cultural identity and traditionalism is at the forefront in Recep İvedik’s films. İvedik seems to want to shake and displace the major by creating a lumpen public language over the local one. Within this context, present day Turkey and the daily resistant practices of the poor and the subaltern in Turkish comedy cinema are aimed to understood by subjecting selected films to metaphorical and metonymical reading under the title of “Recep İvedik, Local and Authentic: The Public Language of Lumpen”.

\* DOI: 10.46442/intjcss.1406687

\*\* Sorumlu yazar: Hacer Aker, haberaker@selcuk.edu.tr



### Atıf Bilgisi / Reference Information

Aker, H. (2023). Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (2), s. 49-65.

### Giriş

Kuramsal sinema çalışmalarının, akademik anlamda toplumsal bir gerçeklik ile sinematik bir temsilin ortak noktada buluşmasının bilimsel ve kavramsal dayanaklarını ortaya koymak bağlamında, aynı amaca hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bu araştırmanın da makro düzeydeki amacı esasen, toplumsal olanla sinemasal olanın etkileşiminin incelenmesidir. Çalışma mikro düzeyde, yoksul-madunun kolektif ve görünür olmayan direniş pratiklerini (gizli senaryo, taktik, sıradanın sessiz tecavüzü ve kaçınmacı pratikler) *Recep İvedik* temsili (örnek olay/case study) üzerinden okuma ve anlamlandırma çabası gütmektedir. Söz konusu amaç ve bu amacı temellendirme çabası, alanyazında yürütülen çalışmalardan farklılaşmaktadır. Söz konusu farklılaşmayı ortaya koymak aynı zamanda çalışmanın önemini görünür kılacaktır.

Literatüre bakıldığında, sinema ve yoksulluk ya da bir tür olarak komedi sinemasını ele alan çalışmalar mevcuttur. Ancak bu çalışmalar gündelik direniş pratikleri yazınına dışsal bir konuma sahiptir. Akademik bir ilgi alanı olarak neredeyse iki yüz yılı aşkın bir geçmişi olan yoksulluk konusuna, multidisipliner bakış açılarının geliştirilmesi, son yirmi yılı kapsayan bir sürecin ürünü olarak belirir. Hem kitleden beslenen hem de kitleyi besleyen yapısıyla sinemanın, bir sanat ürünü olarak yoksulluk literatürüne dâhil olması ise Türkiye’de yakın geçmişe sahiptir. 1980’lerden *Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu* (2010) başlıklı yüksek lisans çalışmasında Erbil Erdugan, 1980 sonrasında Türkiye’deki kentsel yoksulluğun 1980 sonrası Türk sinemasındaki sunuluş biçimlerini, sinema sanatının sunduğu olanaklar çerçevesinde ele almış, *2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk* (2013) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Öztürk ise Türkiye sinemasının son on yılında çekilmiş üç film örneğiyle İstanbul’da deneyimlenen yoksulluğu, karakterlerin gündelik pratiklerinin nasıl dönüştüğüne/değiştğine bakarak araştırmıştır. *Reflections of Urban Poor in Social Realist Films in Turkey* (2015) başlıklı doktora çalışmasında Uysal, Türkiye’de üretilen toplumsal gerçekçi film anlatılarında kentsel yoksulluğun görünümlerini 1960-1980 dönemleri arasında incelemiştir; *Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi* (2017) başlıklı doktora çalışmasında ise Çetin, 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasındaki kentsel yoksulluk temsillerini toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema olmak üzere dört farklı sinema ekolü üzerinden çözümlemiştir. *Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar* (2001) adlı makalesinde Hilmi Maktav kahraman miti; *Türk Sinemasında Gecekondu* (2004) başlıklı araştırmasında ise Mehmet Öztürk gecekondu üzerinden kent yoksulluğunun sinemadaki görünümlerine odaklanmıştır. Bir derdin emeğe evrilmesiyle ortaya çıkan bu çalışmalar, ortak bir şey söylemektedir: 1980 sonrası Türkiye’de uygulanan neo-liberal politikalar ve Doğu’da yaşanan terör olayları sonrası kırsaldan göç hareketleri, kent yoksulluğu ve gecekondu kavramlarını görünür kılmış; yaşanan toplumsal değişimi ve bu değişimin kahraman portresinde yarattığı dönüşümü sinemada okumak mümkün olmuştur. Söz konusu çalışmalar, yoksulluğu belli birtakım fonksiyonları olan alt-sistemler ve bu alt-sistemler arasındaki ilişkiler bağlamında incelemiştir, yoksulların hangi koşullarda ve nasıl siyasileştiklerine dair pek az şey söylemiştir. Diğer bir deyişle, bu alana yönelik çalışmalarda sosyolojik perspektifin ağır bastığı, siyasalın üzerine yeterince gidilmediği söylenebilir. Oysa yoksul-madunların, otoritenin alanına sızdıklarını ve ele geçirdikleri mevzileri, otoriteyi temsil eden güçler karşısında savunmalarının hem gündelik/sıradan hem de ani tepkisel biçimlerine kendi sosyalliğimiz içerisinde olduğu kadar bir kültür metni olan sinemada da sıkça tanık oluyoruz. Bu gözlemden hareketle çalışmada, aktörün yapı içinde etkisiz failer olarak ele alınmasını eleştiren kuramsal dayanaklara yaslanarak öznenin toplumsal oluşumun inşasına katıldığını öne sürülecek; tikel öznelerin yapma-etmeleri mikro tabir edilen kavramlarla irdelenecektir. Bu yapılırken de “...muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinlerin şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerdiği” (Ryan ve Kellner, 1997: 112) savından hareketle şu soru gündeme getirilecektir: Sinema anlatısı içerisinde yoksul-madun, gündelik yaşamın akışı içinde siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir? Bu soruya yanıt ararken komedinin sunduğu olanaklardan da yararlanılacaktır. Çalışmayı,



Türk komedi sineması üzerine yürütülen diğer çalışmalardan ayırt eden noktalara değinmek, çalışmanın önemini ve özgünlüğünü daha belirgin kılacaktır.

Türkiye'deki komedi sinemasına ilişkin literatürde yer alan çalışmalar arasında, Nazlı Bayram Kırmızı'nın 1989 yılında tamamladığı *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Deneme* adlı doktora çalışması, Serpil Kirel'in 1999 yılında tamamladığı *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi* adlı doktora çalışması, İlkur Demirtepe'nin 2003 yılında tamamladığı *Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri* adlı yüksek lisans çalışması ve Serdar Karakaya'nın 1997 yılında tamamladığı *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu* başlıklı yüksek lisans çalışması sayılabilir. Belli dönemlere odaklanılarak ya da belli oyuncuların filmleri ile başka edebi türler karşılaştırılarak yapılan bu çözümlenmeler, komedi filmlerini bir tür olarak ele almış, söz konusu filmlerde karakterlerin siyasallaşma olanaklarına odaklanmamıştır. *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik* adlı doktora çalışmasında Özge Güven Akdoğan 2000'ler Türkiye sinemasında gülünç nesne olarak artan oranda beliren erkeklikten yola çıkmış, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığını, erkek karakterleri güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının ideolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisinde neye karşılık geldiğini, erkeklik açısından gülünç olanın ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğunu ve filmlerdeki erkeklik anlatılarının erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini araştırmış, *Küresel-Yerel Bağlamında Recep İvedik* (2011) adlı doktora çalışmasında ise Selin Tüzün, 1990 sonrası yerel ve küresel etkileşimler doğrultusunda medya sektörüyle iç içe yeniden yapılanan Türk sinemasını anlamak için *Recep İvedik* filmlerine bakmıştır. Söz konusu çalışmalar popüler medya metinlerini psikanalitik literatürün ve kültürel çalışmalar geleneğinin sunduğu teorik imkânlar ölçüsünde ele almışlarsa da gündelik direniş paradigmasının kavram setinin komedi sinemasına nasıl eklemlendiğini sorunsallaştırmamışlardır.

Bu bağlamda *Recep İvedik, Yerel ve Otantik: Lümpenliğin Kamusal Dili* başlıklı çalışma, *Recep İvedik* temsilini, maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izlekleri kavram setinden yararlanarak tarihsel-maddeci bir perspektif üzerinden okumayı ve böylece ideolojinin görmezden gelmeye çalıştığı olasılıkları gizlendikleri yerlerden bulup çıkarmayı amaçlamakta, mevcut yazından ayrılmaktadır. Eş deyişle, yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimleri *Recep İvedik* temsili üzerinden ortaya koymayı amaçlayan çalışmada, örnekleme alınan filmler maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalanına dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözümücü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutulacaktır. Böylece erteleme, izler ve yayılma yoluyla sabitlikleri çözerek, orda olmayan, olmadığı sanılan ya da olabilecek olan tartışmanın içine yerleştirilecektir (Aker, 2022b: 345).

Bu yapılırken de üç varsayım üzerinden hareket edilecektir. İlki, yoksul-madunun edilgen olmadığı, siyasal aktörler olarak değilse de sadece hayatta kalma mücadelesi veren öznel olarak görülemeyeceğidir. İkinci varsayım, siyasalın bir inşa/kuruluş süreci olduğu ve bu oluşumun gündelik hayatın akışı içerisinde sürekli yapım ve yıkıma uğradığıdır. Üçüncü ve son varsayım ise filmlerin içinde üretildiği toplumsal-kültürel bağlamdan ayrı düşünülemediği ve belli gerçeklik sistemleri inşa ederek zihinsel anlam haritalarına katkıda bulunduğu fikrinden hareketle, sinemanın siyasetin gündelik inşasına dair bulgulara erişmek için elverişli bir zemin sunduğu; örneklemede ele alınan filmlerdeki erk sahibi kişi ya da kurumların iktidarı, erk sahipleriyle çatışan tiplenin ise madunları temsil ettiği.

Disiplinlerarası bir buluşmaya imkân tanıyan bu çalışmanın, madunların arada yaşama pratiklerinin farklı tarihsel, yerel, kültürel, anlatısal vb. biçimlerine dönük ortaya koyacağı bulgularla hegemonya tartışmalarına katkıda bulunacağı ve alanyazına katkı sunacağı düşünülmektedir. Tarih, sosyoloji, sanat, siyaset ve felsefe bilimlerini tek bir başlık altında konuya dâhil eden bu buluşma, siyasal katılım konusunda tarihin konusu ol(a)mamış özneler onların eylemlilikleri bağlamında yer açması ve günümüz sosyal bilimler çalışmalarının etnisite, cinsiyet, kimlik, çokkültürlülük gibi göz önündeki konularını yatay kesmesi bakımından da önemli görülmektedir.



## 90'lar: “Leman”lı Yıllar

*Recep İvedik*, Şahan Gökbağar'ın hayat verdiği bir tipleme olarak ilk kez televizyonda yayınlanan *Engin Jurnal'le Haber Bülteni* adlı skeçte görülür.<sup>1</sup> Sunucu, tiplemeyi şu cümleyle tanıtır: “İşte Halime Yıldız'ı sarkıttığı sepetinden çekip aşağı düşüren adam!”<sup>2</sup> Haberde cam kenarına oturmuş, iri cüssesi ve kıllı bedeniyle, her şeye kıllanan birini görürüz. Görsel eğretileme, dildeki biçim bozumla desteklenmiş; kıllanan adamın kıllı bedenine kılçıklı bir dil eşlik etmiştir. Tipleme, elinde sigarası, camın kenarında boş bira şişeleri olan bir dekorun içinde dilini perdelemeden kameraya konuşmaktadır. Söylediğine göre agresif, komplekslidir. Ama perdelerini kaldırıncı da kedi gibi duygusal. Bu motto (ilke söz), görünür olanın altında yatan gizil gerçekliği de açık eder: Dildeki çıplaklık (açıksözlü oluşu), bir başka çıplaklığı (duygusallık) örtmektedir.



**Görsel 1:** “Dikkat Şahan Çıkabilir” (2005) Adlı Programın “Engin Jurnal'le Haber Bülteni” Adlı Skeçinde *Recep İvedik* Tiplemesinin İlk Kez İzleyiciye Sunulduğu Haberden Ekran Görüntüsü

Çerçeveye dâhil olan bu görsel ve anlatıdaki dil, *Leman Dergisi*'nde tüm gününü evin camının yanında oturarak geçiren *Kıllanan Adamı* akla getirir. Ancak arada ‘kıl’ payı bir fark vardır. *Kıllanan Adam* (Leman) çizgili pijaması, elinde ince belli çay bardağı ile tipik bir vatandaşır. Çoğu zaman evinin penceresinde, çevresine ‘müzmin’ eleştiriler yönelir; bitmeyen bir rahatsızlık içindedir. Türk insanının teknoloji karşısındaki duyguları olmak üzere, bütün eleştirilerin ‘biz adam olamayız’a çıkacağı bu mizahi anlayış, “halk kültürü içinde yaşayan kendiyle dalga geçme [ayrıcalığını], 90'lı [yıllarla birlikte] yavaş yavaş onun elinden [alarak], gizli bir göz eşliğinde bu kez ona [yöneltir]” (Şimşek, 2012: 109-110). Toplumun çözülmeye başladığı, yeni kimliklerin ortaya çıktığı, ulus devletinin ve vatandaşlığın anlamının sorgulandığı yıllarda gerçekleşen bu dönüşüm, imaj patlaması, söylem saçılması, imge ile gerçeğin farksızlaşması gibi kavramlarla ifade edilen modernlik krizi (Nazik, 2007: 83-84) ile yakından ilgilidir. Cantek'in ifadesiyle kimsenin kimseyi beğenmediği bu dönemde genç çizerler, taşralı, esmer, bıyıklı, radikal, muhafazakâr, aşırı soldan veya köktendinci vb. tüm kötülerini aynı düzlemde ele almış; cehalete saldırmışlardır. Kentli, aydınlanmış ve düşünen Beyaz Türk'ün düşmanı kim varsa maganda veya zonta olarak kodlanmış; ‘biz onlar gibi değiliz’in vurgusu yapılmıştır. Cem Yılmaz'ın mizah anlayışının da üzerine kurulu olduğu bu imgelem, politik olanın Türkiye’de yaşanamayacağı düşüncesiyle fantastik olana daha eğilimlidir (Cantek, 2002: 271-273, 275). Kariyerine *Leman Dergisi*nde çizer olarak başlayan Yılmaz, *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmiyle izleyiciyle tanıştığı küçük esnaf tiplemesi Arif'in maceralarını, *A.R.O.G* (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı, 2008) filminde devam ettirmiş; Türk'ün uzaya da gitse taş devrine de dönse Türklük hallerinden kurtulamayacağını göstermiştir. *G.O.R.A*'da esnaf Arif, uzaylılara halı satmaya çalışmaya, uzay gemisinde esir tutulduğu odada rahat etmek için kapıdaki muhafıza rüşvet teklif ederek işini Türk usulü halletmeyi sürdürmüştür. Yontma taş devrinde ise cep telefonundan Kibariye dinlemiş, her konuda ahkâm kesmiş, başı sıkıştıkça kurnazlıklara başvurmuştur.

<sup>1</sup> *Dikkat Şahan Çıkabilir*, 2005

<sup>2</sup> *Dikkat Şahan Çıkabilir* adlı programda medya metinlerinin içeriklerini mizahi bir dille yeniden üreten tipleme, söz konusu olayı yaşanmış bir olaydan esinle ekrana taşımıştır.



### **Arif, Uyumsuz Bir Nostalji: “Halı, Kilim, Travel”**

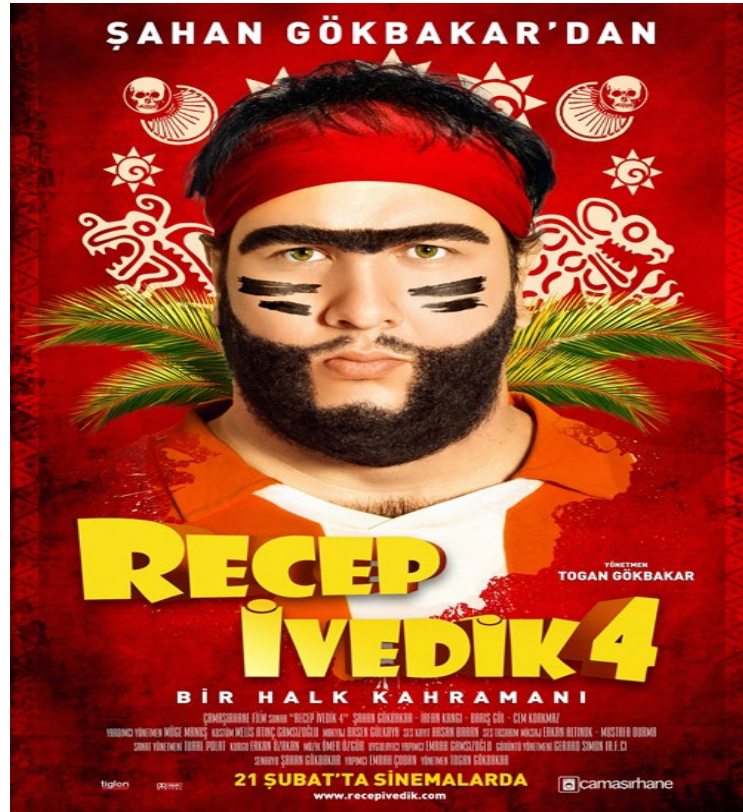
Hayal/hayalet eklektiğinde açığa fantasma'nın sınırları içerisinde Adana'lı bir halıcının uzay maceralarını konu edinen yapıtlarıyla Cem Yılmaz, *Dünyayı Kurtaran Adam* ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* adlı geçmişte yapılan girişimlerin nostaljisinden<sup>3</sup> beslenir. ‘Bir Türk uzaya kaçırılsa ne yapar?’ sorusuna ‘Bir Türk nostaljiden ödünç aldığı dili kullanır’ şeklinde bir fantasma üretir Cem Yılmaz ve bunu beyazperdeye taşır. Arif, teknolojinin yeni olana ilişkin imkanlarını kullanır ancak, bunu nostaljik bir tavırla yapar. Bilim kurgunun sinemayla bu buluşması, “Ömer’in turist olması” (Aker, 2022a) gibi, sinemaya ‘dışarı’ (Hollywood)’dan yapılan bir müdahaledir. Yani ‘travel’ demeyi bilse de nihayetinde kendi halinde bir halıcı olan Arif, nostaljik olduğu kadar hayalperesttir. Hayal, insanoğluna ait bir yetidir. Bu yeti, doğrudan doğruya zamanla ilintilidir. Zira hayal kurma, geçmişe, bugüne ve geleceğe ilişkin potansiyellerin düşünümü doğrultusunda kendine malzeme yaratan bir melekedir. Hayal gücünün siyasal potansiyeli işte tam bu noktada, yani onun zamanla kurduğu ilişkide vücut bulur. Zira bir hayal kurma edimi yüzünü geçmişe dönebileceği gibi, geleceğe de çevirebilir. Hiç olmayacak bir şeyleri kurabileceği gibi, olabilecek ama hiç olmamış şeyleri de kurabilir. Özel zamanın tesisinde fantasma, nesnel zamanın sınırlarını öznel düzeyde yeniden çizdiği ve muğlaklaştırdığı ölçüde, iktidar ilişkilerinin inşa ettiği sınırların sorgulanmasına ve aşındırılmasına zemin hazırlar. Rasyonaliteye, realiteye ve ölçüye vurgu yapan iktidar ilişkileri akılsal olmayana, gerçekleşmemiş olanı, aşırılığı dışlar; normalleştirmeye, disipline etmeye çalışırlar. Bu açıdan Arif’in şimdinin sınırları dışına yaptığı hayali yolculuklar hem kültürel savunma mekanizması hem de kaçış çizgisi olarak düşünülebilir. Ancak öte yandan karakterin adının (Arif), anlayışlı ve sezgileri yüksek anlamına gelmesi, kendisinin ise bu özellikleri taşımaması arasında açığa çıkan uyumsuzluk, her şeyden şikâyet eden ve her şeye *Kullanan Adamı*, gülünçleştiren bir nesneye dönüştürür. Bu yüzden Arif, bakan değil bakılındır.

### **“Kullanan” Ama “Kılı” Adam: Recep İvedik**

*Kullanan adamı* metaforik bağlamından kopararak metonimik düzlemde maddesel boyuta çekecek olan ise *Recep İvedik*'tir. Artık karşımızda varoluşunu maganda olarak kodlanan yapıya ve delikanlılık anlatısına değindiği iddia edilen bir tip vardır. Anlaşıldığı şekliyle bu tip, 90 öncesinden (Şaban) esinle 90'lara (Leman) bir tepki biçiminde açığa çıkmıştır. Şimşek'in ‘bakan-bakılan-bakan’ üçlemesi üzerinden tanımladığı dönüşüm, İvedik'in altsınıf temsilini bakılan konumundan tekrar bakan konumuna çıkarma çabasının adıdır. *Kullanan Adamın* ‘kıllarını’ sahiplenen İvedik, “Ben insan olma peşinde değilim” söylemiyle, yeniden halkın arasına inmeye ve halka dokunmaya çalışacaktır.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Nostalji Huyssen'e göre, küreselleşmeyle birlikte açığa çıkan istikrarsızlık ve endişe atmosferinde, kişinin hayata tutunma arzusuna karşılık gelen kültürel savunma mekanizmasına işaret eder (2003: 18).

<sup>4</sup> Ele aldığımız tiplerin yaratıcılarından farklı olarak Cem Yılmaz ve Şahan Gökbakar sırasıyla Boğaziçi ve Bilkent üniversitesinde eğitim görmüş, yoksulluk deneyimleri olmayan oyunculardır. Bu anlamda tiplerin yaratılmasında deneyimlerinden çok gözlemleri etkili olmuştur. Türkiye’de yoksulluğun toplumsal görünümü başlığı altında da geniş şekilde Türkiye’de nöbetleşe yoksulluğun yerini müebbet yoksulluğa bıraktığı bir dönüşüm yaşanmaktadır. Gelinek noktada yoksulluğun dönüşümü, göz merkezli bir analize imkân tanıyacak kadar keskindir. Burada özellikle vurgulamak istediğimiz iki nokta var: İlki, Cem Yılmaz’ın Arif tiplerini tanımlarken sunduğumuz çerçeveyi destekleyecek şekilde oyuncunun tipleriyle arasına koyduğu mesafeye ilgili: “Cem Yılmaz, Arif değil. ...ben uyum sağlamaktan hoşlanmam. Negatif bir şeyi avantajıma dönüştürmekten de. Kendi gerçekliğimin 180 derece tersi olduğu zaman bana komik geliyor” (Yılmaz, 2008). İkincisi ise Şahan Gökbakar’ın kendisi ile yarattığı karakter arasına herhangi bir mesafe koymaktan kaçınmasıyla: “%60 Recep İvedik %40 Şahan’ım” ya da “İvedik benim” (Gökbakar, 2009a; 2009b). Görünen o ki, oyuncuların hayat verdiği tiplerle aralarına koydukları/koymadıkları mesafe, filmlerin bakılan/bakan ekseninde şekillendiği fikrini temellendirmektedir. Bununla birlikte Gökbakar’ın “İvedik benim” söylemi, tiplerde açığa çıkan görüngüleri salt altsınıfa özgü belirlenimler olarak değil, insana özgü değişkenler üzerinden düşünmemiz yönünde bir çağrı olarak okunabilir. Son olarak, İvedik/Şahan birlikteliği, (ileride de değinileceği üzere) mahalle/mektep buluşması için uygun bir zemin olasılığına işaret etmektedir.



Görsel 2: Tiplemenin Bir Halk Kahramanı Olarak Yer Aldığı *Recep İvedik 4* Filminin Afışı

### Varoş(t)a Doğmak: Temelden İsyân

Filmin afişlerinde “Bir Halk Kahramanı” olarak tanıtılan İvedik, Şaban karakterinden farklı olarak köylü ya da kentin yabancıısı değildir. Şaban’ın varolma ve varkalma mücadelesi, kentin acımasız yüzüne yenik düşmüş; Dütdüt<sup>5</sup> ile tipleme çıkışsızlığını ilan etmiştir (Aker, 2021a). Ancak kentin yerlisi olan İvedik, kentte doğmuş, “varoş” olarak adlandırılan Güngören Senti’nde büyümüştür. Güngören, eski kent merkezinin bir uzantısıdır. Bu fiziki alan zaman içerisinde bilinmeyen tehlikelerle dolu, hayali imgelerin tasarlandığı çöküntü/uzak bir yere dönüşmüştür. Burada yaşayanlar, kent merkezinin hemen yanı başında olmalarına rağmen, merkezle ve bu merkezi kullananlarla kurdukları her tür ilişkide ciddi bir mesafeye/uzaklığa sahiptir. Bu mesafenin oluşmasında medyanın ürettiği ve üretirken tükettiği bir kavram olarak “varoş” etkili olmuştur. Ocak’ın (2011: 137) tartıştığı şekliyle varoş, mekân fiziksel olmaktan çok sosyal ve kültürel anlamda kurmakta, haritada işaretlenebilen alanlardan çok toplumun zihinsel haritasında anlam bulmaktadır Bu açıdan İvedik, göç ettiği kentte boyadığı ayakkabılarıyla mutlu olan Cilalı İbo (Aker, 2021b) ya da bu yeni mekânda tutunmaya/sınıf atlamaya çalışan Şaban’dan (Aker, 2021a) çok, hayatın ekonomik açıdan pek bir şey vadetmediği ve merkezin kültürel normlarıyla bütünleşme imkânının kalmadığı bir ortamda, bir posa bir safra gibi dıştalanmanın, hiçleştirilmeye duyulan isyanın sesidir. “Bu ses, hiçleştirilmekle hiçleşmiş olmanın içe dönük öfkesinin birleşiminden türemiş bir nihilizmdir. Yaratıcılıktan yoksunluğu oranında öldürücü, yapıcılıktan yoksunluğu oranında imha edicidir” (Laçiner, 2011: 322).

Neoliberal politikalar ve küresel kapitalizmin yarattığı eşitsizliklerin kendini en net şekilde kentsel coğrafyada gösterdiğini hatırlayacak olursak, kent yoksulluğunu daha ilk elden deneyimleyen tiplemenin, kentle kırılğan değil saldırgan bir temasının söz konusu olduğunu, Şaban’a göre daha agresif, Gökbağkar’ın ifadesiyle “daha savaşçı” (2009a) olduğunu söyleyebiliriz. Burada zorunluluktan kasıt, yukarıda da ima edildiği üzere söz konusu temasın, küresel kentle bütünleşmiş olanlarla olmayanlar arasındaki farkın gittikçe açıldığı dünyada, küreselleşmenin getirdiği yeni iş tipleri, gelir düzeyleri ve toplumsal ilişki mekânlarından dışarıda kalma durumuyla baş etmenin bir yolu olarak görülmesiyle ilgili (Bayram, 2018:

<sup>5</sup> Dütdüt, Kemal Sunal’ın *Dütdürü Dünya* filminde hayat verdiği karakterin adıdır.

50). “Yeni çevresiyle bütünleşmek yerine, yeni çevresinde kendi çevresini” (Erman, 2004: 301) kurmaya yönelik bu çaba, farklı söylem ve kültürel pratiklerin eklektik bir kolajı olarak, Türk toplumunun son on yıldaki dönüşümüne özdeştir (Suner, 2011: 126, 142, 150). İvedik, Türk seçkinlerinin arketipsel ötekisidir. Türkiye’nin Batılılaşma, modernleşme ve AB üyesi olma girişiminde başarısızlığa uğrayışına, eleştirel bir yorum getirdiği düşünülen tiplere (Arslan, 2009: 26) ilişkin, Gürbilek’in toplumsal değişimi popüler müzik üzerinden düşünürken yaptığı çözümlemeden aldığı ilhamla Bayram şunu iddia edecektir: Turist Ömer “Batsın Bu Dünya”daki edepli isyanın, Şaban “Ben de İsterem”deki arzunun sinemadaki karşılığı olarak kabul edilirse, *Recep İvedik* “Allah Belanı Versin” diye bağırarak şarkıdaki ruh halinin karşılığıdır. Yazara göre, “ucube” olarak ele aldığı “yeni soytarıya yakışan da budur” (2018: 54-55).

### **Beş Film, On Bir Yıl**

*Recep İvedik* ilki 2008, sonuncusu ise 2017 yılında olmak üzere toplam beş filmle seyirciyle buluşmuştur. İlk film, bilyelerini yanından ayırmayan İvedik’in yolda bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırma sürecinde, bilyelerin çağrışımsal muhatabı çocukluk aşkı Sibel ile karşılaşması ve ona ulaşmak adına yaptıklarını konu edinir. Bilyeler çağrışımsal işlevini yerine getirirse de çiftler arasında bir kavuşma gerçekleşmez. *Recep İvedik 2* (Togan Gökbakar, 2009)’de kaybın telafisi, ninenin ölmeden önce ondan evlenmesini, bir işe girmesini ve saygınlık kazanmasını istemesiyle giderilmeye çalışılacak; evcilleşmeye giden süreç başlayacaktır. Ancak filmin sonunda ninenin ölümü, bu süreci belirsiz bir sona havale edecektir. Yakın arkadaşının kızı olan ve evine alarak ona yardım ettiği Zeynep karakterinin, İvedik’i babaannesinin ölümüyle içine düştüğü iç sıkıntısından kurtarmak için kültürün içine dahil etme çabasına odaklanan *Recep İvedik 3* ise (Togan Gökbakar, 2010) bunun imkansızlığı, İvedik’in kapısına bırakılan koyun üzerinden bir sonla duyurulacaktır. *Recep İvedik 4* (Togan Gökbakar, 2014)’te kültürel boyuta sınıf eklenecek; tiplere mahallesindeki top sahasına yapılacak olan inşaatı önlemek için İssız Ada yarışmasına katılıp sermayedarların araziye ele geçirmelerine engel olacaktır. *Recep İvedik 5* (Togan Gökbakar, 2017)’de ise olimpiyatlara katılan kafilenin rahatsızlanması sonucu devreye İvedik girecek; Kara Ambar Kamyoncular Derneği üyelerini de yanına alarak Yunanistan’da yapılan olimpiyatlarda Türkiye’yi birinciliğe taşıyacaktır.

### **Karnaval Mevsimi, Şubat Günleri**

*Recep İvedik* filmlerinin tamamı şubat ayında gösterime girmiş, her defasında milyonlarca insanı karanlık odada buluşturmuştur. Ritüele dönüşen *Recep İvedik* serileri bu özelliğiyle karnavalları anımsatmaktadır. Karnavallarda dini, resmi ve aristokrasiye özgü olanla dalga geçme eğilimi üzerinden hiyerarşi ve eşitsizliklerin askıya alınması, *Recep İvedik* gösterimleri için de söz konusu edilebilir. Dilencilik, yoksulluk, işsizlik, dini duyguların sömürülmesi, çıkar ilişkileri, korsancılık, aşağılama, fiziksel şiddet, cinsellik, kadın erkek ilişkileri, eğitim sistemi, rüşvet, açlık, sözel şiddet ve psikolojik sorunların görünürlük kazandığı filmlerle tiplere, sözel olarak kişisel ve toplumsal ölçeri almış; bir karnaval havasında gerçekleşen karşılaşmalar, ciddi bir gişe başarısıyla sonuçlanmıştır. *Recep İvedik*, en çok izlenenler listesinin ilk iki sırasına adını yazdırmış; tiplere rekorunu egale eden yine kendisi olmuştur.<sup>6</sup> Bir bakıma günümüz Türkiye’si “sokağın kendisini temsil edecek bir yabancılığa kendi suretini; adalet dağıtan bir sestense özgürce çığırarak bir [sesi]” (Gürbilek, 2018: 98-99) tercih etmiştir. Buna karşılık yoğun eleştirilere maruz kalmış; birçok metinde tartışılmıştır. “*Recep İvedik*’e neden bakıyoruz” sorusuna yanıt aramak bu çalışmanın nihai amacı değildir. Ancak bu karşılaşmalarda açığa çıkanın ne olduğuna yönelik bir sorgulamanın, İvedik’in gündelik direnme pratiklerine dair düşünme çabamız üzerine fırsatlar yaratacağı düşünülmektedir. John Berger’in *Hayvanlara Niçin Bakarız?* sorusuna yanıt ararken alıntılıdığı hikâye, “neden” sorusunu, “karşılaşma” boyutunda ele almak için bir başlangıç noktası olabilir.

<sup>6</sup> *Recep İvedik 5*, (7.437.050) / *Recep İvedik 4*, (7.369.098)



## Bir Hikâye, İki Soru

Anlatıya göre adamın biri, her gün mutfaktaki ekmeğine dadanan fareleri kapana yakalamaya çalışır. Adam, mutfığa kurduğu kapana sıkışan fareleri öldürmeyip önce onları dikkatli bir şekilde inceledikten sonra evinden ötede bir tarlaya götürüp serbest bırakır. Berger'e göre adamla farenin bakışlarının buluşması sonucu adamın görme itkisi depreşir. Çünkü "çok az insan bir fareye bu kadar ender bakmıştır. Ya da fare bir insana..." Evdeki son fareyi de serbest bırakınca adam "yoğun bir hayal kırıklığı hisseder." Zira bakışının nesnesi olacak varlık/nesne artık yoktur. "Bir tutsağın uçup gitmesini, ...özgürlük düşünüyü gerçekleştirmesini hayatında bir kez daha görmeyi" (Berger, 2017: 7-17) istemektedir. Peksoy, insan ile hayvanın bu denli dramatik bakışmasını, insan-doğa mücadelesi olarak değil de karşısındaki varlığın içsel gizemini görme çabası olarak okuyabileceğimizi söyler ve şu soruyu yöneltir: "Normal şartlarda farenin ölümüyle sonuçlanacak bu karşılaşmada, insan hayvanın farklı bir yönünü görmüş olabilir mi?" (Peksoy, 2018: 97). Biz de bu soruyu *Recep İvedik* üzerinden sormak ve bunun üzerine düşünmek istiyoruz.<sup>7</sup> İvedik ile seyirciler arasında gerçekleşen karşılaşmalarda hangi sınırlar açığa çıkmış olabilir? Onu baştan çıkarıcı olduğu kadar kaçınılan/sakınılan/utanılan kılan nedir?

### *İvedik'in Bedeni: Sürgünün Dili*

İlk çıkarım şudur: Simgesel ilişkiler ağında belli bir tıkanma, bir pürüz. Zira tiplere tüm filmlerinde iğrenç olanı sahiplenen grotesk bedeniyle izleyici karşısına çıkmış, kıllı iri bedenini abartılı biçimde birleştirilmiş kaşları ve boynunun hemen altındaki kıllarıyla yoğunlaştırmıştır. Yağlı saçları ve üzerinden çıkarmadığı turuncu çizgili gömleği ile bu yoğunluğu yüzeye çıkarmış ve "hayvanım ama evcil değilim" (*Recep İvedik 2*) vurgusuyla bu yoğunluğun adını koymuştur. "Çelik beden tasavvurundan çok daha inandırıcı, görüldüğünden çok daha az akıl almaz/anlaşılabilir" (Özgüven, 2012: 105) "simgeselleştirilemeyen bu artık"ın (Akdoğan, 2014: 108), modernizmin tüm beden kodlarını yok sayarak var olmaya eğilimli çabası, onu, ilk elden tahakküme direnen bir sınır hattında konumlamıştır. Pırıltılı, ışıltılı imajlara bir cevap olarak "biz buyuz"un altını çizen ve "egemenden habersiz bir çırpınmayı, bir çığılığı tahrik eden bu beden, sürgün edildiği yerden egemene meydan okumaktadır" (Kristeva, 2014: 14-15).

Kişinin kendi değişiminden duyduğu korkunun beden bulmuş hali olarak İvedik, bedeninin içini sürekli olarak bedenin dışında gösterme eğilimindedir. Yellenme, geçirme, kusma, dışkılama,<sup>8</sup> kendi cinsel organıyla oynama, başkasının cinsel organını elleme, kulak çöpünü arkadaşına koklatma gibi eylemleriyle İvedik, kamusal alanda uygun görülme ya da yasaklanan davranışları kamusal sokmakta, kültürel sınırları ve kısıtlamaları sınamaktadır. "Fiziksel olarak kendini bırakma hali, oburluk ve genel hayasızlık aracılığıyla bedenin kutsandığı bu figür, şişman, gülbüz bir yiyici ve içici olarak karnaval figürünü" (Scott, 2014: 260) anımsatır. İvedik filmlerinin büyük kısmının diğer memelilerle paylaştığımız işlevleri -yeme ve içme, boşaltım, cinsel ilişki, gaz çıkarma- odak noktası olarak almasının nedeni, "bunun, hepimizin aynı olduğu ve kimsenin daha yüksek bir statü iddiasında bulunamayacağı düzey olmasıdır" (Scott, 2014: 91). Her şeyden önce, bu serbest bölgeler, insanın bedeli yüksek bir yanlış adım atma konusunda endişe duymadan gevşeyebileceği ve rahat nefes alabileceği yerlerdir. Diğer bir deyişle, insanda iğrenme duygusu uyandıran, bedenin salgıları, sıvıları ve katı maddelerinin konu edilmesi ve gerçeklik duygusu güçlü görüntülerle yaratılan bu kasıtlı ihlaller, dışarıya atılan, yok sayarak yok olmasına çalışılan, böylelikle kişiyi çevreleyen yabancı girişimlerdir.<sup>9</sup> Yaşamlarının büyük kısmını tabiiyetin ve gözetimin yarattığı gerilim

<sup>7</sup> Burada özellikle bir noktanın altını çizmek gerek: Berger'den alıntıyla aktarılan hikâyeden esinle *Recep İvedik* üzerine düşünme çabamızı besleyen temel motivasyon, görme/görülme dinamiğidir. Her ne kadar İvedik hayvana özgü olanı sahiplendiğini dile getirmiş ve ilerleyen aşamada buna yer verilecek olsa da aktarılan hikâyede adam (ben) ile fare (öteki) arasında gerçekleşen karşılaşmanın, türlerin karşılaşması anlamında önemsedğini vurgulamak gerekir.

<sup>8</sup> İvedik, eczanede karşılaştığı kadına fitilin kullanımını ve kabızlık sonucunda göbekten dışkı aktığını anlatır. Ardından şöyle der: "Midende dokuz ton tezek biriktirmişsin." Uçakta ishal olduğunu tüm detaylarıyla aktaran tiplere (*Recep İvedik 2*), devam eden seride kabız olur ve on beş gündür tuvalette çıkmadığından yakıncı (*Recep İvedik 3*). Evinde bulundurduğu kedi kumu dolu leğene iki yıldır tuvaletini yaptığını anlatır (*Recep İvedik 4*).

<sup>9</sup> Bilindiği üzere hayvanın zaman ve mekân farkı gözetmeksizin gaz çıkarması doğal olan bir şeydir. Bu anlamda İvedik'in koşullardan bağımsız istediği anda istediği yerde (ihtiyaç halinde) gaz çıkarması her ne kadar hayvanlaşmaya dair bir özlemi imlese de özünde bir tepki



altında geçiren altsınıflar için bu girişimler (filmler), çirkinliği/iğrençliği insanın dışarıya olarak kuran yasa tarafından bastırılanın geri dönme arzusunu yansıtmaya eğilimindedir.

Bastırılan şey, kişiyi özdeşleştirdiği, idealleştirdiği “imgeyi, o imgenin aksi oluşuyla ‘o’ imge yapan bir [sırdır. Bu sırda] kendini her daim dışarıda aramış, bulduğu ile özdeşleşmiş ve kendini [dışarıdan] aldıkları ile kurmuş özne, içinin dışarıda olduğunu [görecek] ve karşısındaki dışsallığın asli içselliği olduğunu, dahası bu dış-içselliğin kendine ilk yabancılaşmasından, [simgesel] düzene kaydolarak kaybolmasından önce, kendi öz gerçekliği olarak var” (Keskin, 2009: 406) olduğunun ayırdına varacak; “eksik” olduğunu kabullenenecektir. Ancak bu kabulün itirafı pek de kolay değildir: Yakın zamanda yapılan bir alımlama çalışmasında doktora öğrencisi (E) C, İvedik ile ilgili şu notu düşmüştür: “...etrafımdaki insanlara filmi izlediğimi söylemiyorum. Çünkü düşük kaliteli görüyorum. Benim gibi bir insan bu filme gitmemeli diye düşünüyorum (gülerek). ...Bu filmi kendi iç dünyamda yaşarım ve biter. Başkalarının izlediğimi bilmesini istemem. Karşımdaki insan beni farklı olarak yorumlayabilir” (Gide, 2019: 104). Çalışmayı yürüten Gide, *Recep İvedik* filmlerinin hepsini defalarca izlemiş bu kişinin görüşme sırasında ses kaydı alınmasını istemediğini ve filmlerden bahsederken dahi güldüğünü gözlemlediğini paranteze almıştır. Söz konusu paylaşımlarda dile gelen ima, eksikliği kabullenme sürecinin sınırlarıdır. Tiplemenin yaratıcısı ve filmlerin yönetmenine göre de İvedik’i en net anlayanların ve tepkilerini sakınmadan dile getirenlerin çocuklar olması, bu durumu açıklayabilir. “İnsanlar Recep’i seviyor. ...en çok çocukları cezbediyor. İçi dışı bir Recep’in. Bunu çocuklar anlıyor” (Gökbakar, 2010a). “Bence de *Recep İvedik*’in en önemli özelliklerinden biri çocuk gibi olması. Toplumsal perdeleri yok, aklından geçeni pat diye söylüyor. Bu pervasızlık çocukluğumuzda sahip olduğumuz ama büyüyünce yitirdiğimiz bir özellik” (Gökbakar, 2010a). İki kardeşe göre, özgürleştirici ihlalleriyle tiplleme, çocukça davranış kalıplarına dönmeyi içeren bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Bu anlamda simgesel düzeyde travmatik bir “şey” olarak görülen İvedik, simgesel ile henüz temas etmemiş bir çocuk nazarında değer kaybı/yitimi/yozlaşması olarak görülmeyecektir.

Bauman’ın modern akışkan toplumda bağımsız insan/niteliksiz adam dediği (2012b: 7-8) bu “şey”, mekanik dönemden dijital döneme geçişte; her şeyin imaj üzerinden üst belirlendiği akışkan modern dünyada kendisini, “birlikte ve ayrı ayrı yaşamının risk ve kaygılarına” adanmış görünmektedir. Oyunun kurallarını kabul etmiyor gibi görünen ve resmi işleyişi yapıçözümüne uğratan bu oyunbozan, ezberlenmiş belirlenimlerden sıyrılarak belirsizliğe ve çokluğa ulaşmaya çalışıyor izlenimi vermektedir. Özgüven’in sinemada *Tombulların Belirşi* adlı yazısının kapanışında “belki” diye başlayan cümlesinde vurguladığı gibi, “...ısrarla kendisine işaret edilmesini isteyen bir sendrom olarak tombulların belirşi, belki de buna ve ötesine dair bir şeyler söylüyor” (2012: 105). Bu da bize ikinci çıkarımı yapmak için bir olanak sunuyor: Kompleks ve asabiyet.

### ***Kompleksli ve Asabi: Sinik ve Kinli***

*Recep İvedik* kendi deyimiyile kompleksli ve asabidir. Tiplemenin yaratıcısına göre bu, kıllı ve iri cüssesinden duyduğu rahatsızlıkla ilgili değildir. O daha çok, statü tahakkümüne maruziyetin bir neticesi olarak hıncını dile getirmektedir (Gökbakar, 2010b). Üstten bakış, İvedik’i bir tarafıyla sinik bir kompleksin taşıyıcısı bir tarafıyla da kinik bir asabiyetin savunucusu olmaya zorlamıştır. Kendi deyimiyile o, sevdiğine karşı son derece verici, sevmediğine karşı son derece alıcıdır. “İmiğini sömürürüm. Yaradılış” (*Recep İvedik 4*). Ancak diğer yandan bu “toplumsal yasa ihlalcisi” (Sanders, 2001: 288) genetik yapısının bozuk olması dolayısıyla anasına babasına kızacak; dert, çile ve kederle boğuştuğunu dillendirerek, kıllı bedeninin sorumlusu olarak onlardan aldığı kromozomları sorumlu tutacaktır (*Recep İvedik 3*). Gökbakar’ın asabiyet ve kompleks ile “üstten bakış”ın nesnesi olma durumu arasında kurduğu eklettik bağ, İvedik tarafından yanlışlanıyor gibi görünse de esasında tamamlayıcı bir içeriktir. Onun genetik kodlarına olan çıkışı, simgesel iktidarla açığa çıkan simgesel şiddetle ilgili görünmektedir. İvedik, “Ben mecbur muyum senin kromozomunun pisliğini temizlemeye ömür boyu”, “...bütün arkadaşlarım babamla fotoğraf çekti, ”

---

anlamına gelir. Çünkü hayvan bunu tepki amacıyla yapmaz. Diğer bir ifadeyle, hayvanın doğasına yönelik bir sahiplenme, insanı hayvan yapmaz. İnsansal olana müdahale anlamına gelir.



orangutan diye” (*Recep İvedik 3*) yakınırken, ona yönelen simgesel şiddeti içselleştirmiş, toplumdan ödünç aldığı bu söylemle (pislik) genetik mirasını hiçleştirmiştir. Bu, Sennet’in (2005: 146, 164) deyişiyle “yönünden sapmış bir faillik hissi”dir. Çünkü perdelerini kaldırıncı kedi gibi olduğunu anlayacak çok az insan vardır. Üçüncü çıkarımın kökü de buraya dayanır.

### “Kötü Çocuk”: Sokağın Sesi

Hatırlanacağı üzere insanın “kendi” olabilmesini düşmanını sevmekle ilişkilendiren Nietzsche, hınc duygusunu “öteki” olmanın istemi üzerinden açıklamıştı. Düşünürü göre hıncılı insan bir bakıma hasta, kızgın ve öçalma isteği ile donatılmıştı. İvedik’e baktığımızda “ideal” sunuya olan hıncını, ideal olana benzemek (öteki olmayı istemek) formunda bir istencin tutsağı olarak biriktirmedeğini, ideal olanı reddetmek, ona asaletini kaybettirmek ya da onu sıradanlaştırmakla akıttığını görürüz. Çünkü tiplere, hürmet ve ritüel kurallarını hiçleştirerek, hiyerarşik zeminin altını oymaya çalışmış, insanların rol yapma zorunluluklarının üstünü çizerek gerçek benliklerini görünür kılmaya davet etmiştir. Tutkuyla saplanmış düşüncelere meydan okuyarak görece bağımsızlığını ilan etmiş; tahakküm kurucu pratiklerin karşısında sessiz kalmayarak tepkisini sahne önünde dile getirmiştir. Patronuna küfredemeyen işçinin sözcüsü olmuş, sermaye karşısında çalışanın yanında bir portre çizmiştir (*Recep İvedik 4*).

Magandalığın erkçi söylemini kendi içinde bozuma uğratmış; magandadan yardımsever, dürüst, yufka yürekli, doğal bir karakter yaratmıştır. Yolda bulduğu cüzdanı sahibine ulaştırmak için İstanbul-Antalya arası mekik dokumuş; yolda aküsü biten sürücülere kendi aküsünü vererek yoluna yaya devam etmiştir. Duygusal takılmadığını, erkek adamın ağlamayacağını, en son annesi memeden kestiğinde iki yaşında ağladığını söylese de *Issız Adam* filmi izlerken gözyaşlarını tutamamıştır (*Recep İvedik 3*). Otel odasının mini barındaki içkileri “neyime yeter bunlar” diyerek beğenmeyen İvedik, körkütük sarhoş olmuştur (*Recep İvedik*). Çoğu seks işçiliği yapan eşcinsel temsillerinin aksine ilk bakışta son derece “delikanlı” görünen tır şoförü eşcinsel çıkmış; İvedik bütün kadınları bacısı saymıştır. Otelin sahibini “oğlum Muhsin sen çocuk musun?” diye azarlamış, otel müdürünü otel sahibine yalaka olmakla suçlamıştır (*Recep İvedik*). Üniversite hocasına çıkmış; eğitim sisteminin çıkmazlarından yakınmıştır. Öğrencilere “kendinizi ezdirmeyin” diyerek, zayıf olana cesaret aşılamış; otoriteyle uyumsuzluğunu her ortamda dile getirmiştir (*Recep İvedik 3*). Girdiği hiçbir işte tutunamamış; işverenlere tabi olmamıştır. Yoga hocasıyla dalga geçmiş, karate hocasına küfredmiştir. Ödül töreninde sahneye çıkıp saçmalamış; iş adamlarına yönelerek “ensesi kalın kodamanlar, efendi olun, adam olun” diye azarlamıştır (*Recep İvedik 2*). İş adamlarına ulaşmak için TÜBİTAK’ı aramış; yetkilileri biraz girişken, üretken olmaya davet etmiştir. Mahallenin top sahasını kurtarmak için mahallelinin desteğine başvurmuş, tüm mahalleliden çıkan para 50 tl’yi geçmemiştir. Böbreğini satmak istemiş, alan olmamıştır. Kimliğinde T.C. numarası yoktur: “Ben 37 yıllık TC’yim, kimlik numarası diye bir saçmalığı sizden duydum.” Banka müdürüne “Sen de kazanacan ben de kazanacam bacı gardaş” diyerek rüşvet teklif etmiş, “seni kurumsal kimlikten kurtaracam cibil” diyerek kurumsal düzeni eğretilmiştir. “Kendim için istediysem bütün o yabani hayvanlar beni kemir kemir kemirsin” diyerek seslenmiş, karşılık alamayınca banka müdürünü yabanilikle, tacizle suçlamıştır (*Recep İvedik 4*). Japon restoranında garsondan ekmek istemiş; ilk kez gittiği tiyatrodan olup bitenleri gerçek sanarak kendini sahneye atmıştır. Oyunun mahvolduğunu düşünen ve toparlamak için ellerinden geleni yapan oyuncuların aksine, (bunu oyunun bir parçası zanneden) tiyatro izleyicileri oyunun İvedikli yeni versiyonunu çok beğenip, ayakta alkışlamışlardır. Yoga lotus hareketini “bas baya bağdaş bu” diye tanımlamış; Starbucks’a gidip oralet, salep, mıra istemiştir. Origami kâğıdına burnunu silmiş; “sushi benim için bir yaşam stili bir felsefe” dese de sushinin çiğ balık, hardalın balık yumurtası olduğunu öğrenince kusmuştur (*Recep İvedik 3*). Görüldüğü üzere İvedik, tüm kurallara, düzenlemelere ve hiyerarşilere karşı isyankardır. İktidar farkı gözetmeksizin aynı sertlikle mütecavizdir. “Adada zorlanacağımı düşünmüyorum. Sonuçta orda da ne bulsak onu yiyecez değil mi. Yani adada yemek verilmiyor. İstanbul’da da öyle. Ne bulsak onu yiyoruz” (*Recep İvedik 4*). Vardan’ın (2009) ifadesiyle “halkın nefretini kazanan ne varsa taarruza uğratmıştır.” Ancak onun saldırılarından en fazla nasibini alan “orta sınıf”tır. Görünen o ki mücadele artık “sınıf olmayan sınıf” ile “sınıf”lar arasındadır.

## Tek Kişilik Karnaval

*Recep İvedik* filmlerinde orta sınıf yaşam tarzının mizah vasıtasıyla altüst edilmesi Bakhtin'in resmi kültüre meydan okuyan, yerleşik normları altüst ederek toplumsal düzeni tepetaklak eden karnaval kültürüne dair saptamalarını akla getirmektedir. Kölece davranış, sahte tavır, dalkavukluk ya da dolambaçlı sözlerin olmadığı ya da tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü filmlerde İvedik, mevcut hiyerarşileri abartarak, alaya alarak ve gülünç duruma düşürerek altüst etmeye koyulmuş izlenimi vermektedir. İvedik filmlerinde küfürlerin ve lanetlerin hüküm sürmesinin nedeni, örtmecelerin gereksiz olmasıdır. Hatırlanacağı üzere Bakhtin karnaval konuşmasını, tahakküm tarafından yaratılan çarpıtmaların olmadığı bir gölge toplum gibi ele almamızı istemişti. Scott ise gerçek asilerin politik taleplerde bulunurken maske takmalarını, armağan isteyen kalabalıklar gibi nakit ve iş imtiyazları istemelerini, niyetlerini gizlemek için karnavala özgü ritüel planlama ve toplantı tarzlarını kullanmalarını karnavalların taklidi üzerinden okumuştur. Bir bakıma Scott'a göre, rol/samimiyet ekseninde karnavallarda açığa çıkan muğlaklık, elverişli bir kullanım alanı sunmaktaydı (2014: 91-92). Ancak *Recep İvedik*'e bakıldığında, tek kişilik bir karnaval ortamı yaratıldığı görülmektedir. Hababam Sınıfı'nda olduğu gibi kolektif bir "çokluk"tan ve kolektif bir "gülüş"ten bahsetmek güçtür. Tam tersine söz konusu edilen şey, seyirci ile oyuncu seyreden ile seyredilen arasında, sahnede gerçekleşir. Yani İvedik'in tek kişilik karnaval gösterisi, bir karnaval havasında (çokluk ve gülüş) seyredilir.

### *Acı Karnaval, Aşâğılık Kahraman*

Gürbilek'in Bernstein'in *Acı Karnaval* adlı çalışmasından esinle söylediğine göre, söz konusu dönüşüm burjuvazi sonrası döneme denk gelmektedir. Acı karnavalın kahramanı/figürü, "alçak/aşâğılık"tır. Bu tip, Gürbilek'in ifadesiyle;

... olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili varsayımların antitezidir. Şenlikte olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Tembel ve obur uşak tipi ile soytarının karışımı bu tip, aydınlanmanın temel değerlerini (vatan sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem) boş laf olarak alaya alır. Vicdanın sesinin boş midenin feryatları yanında daima zayıf kaldığını söyleyerek, yarı açık duran ağza bir iki lokma atmaya her şeyden çok önemseyen ve erdem savunucuları karşısında esas sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek olduğunda diretir. ...kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüznü soytarıyı, arsızlıkla doğruculuğu birleştiren aşâğılık kahraman, bir yandan toplumun erdem ve çıkarlarıyla dalga geçer ancak öbür yandan da alay ettiği toplumun en niteliksiz değerlerini benimser (2012: 76-78).

Söz konusu saptamaları Türkiye'nin 2000 sonrası görünürlük kazanan kahraman miti üzerinden düşünebileceğimize ilişkin Gürbilekçi kavrayıştan hareketle, İvedik'in temel meselesinin sıradanlıkla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan her ne kadar serseri olsa da İvedik, olağan/alışılmış biri değildir. İvedik'in çizdiği resmi, sıradışı olmaya kendini adadığı anda gerçeklikten yoksun olmasını farketmesiyle ilişkilendirebilmek mümkündür. İvedik'in yaptığı da dahası İvedik'i İvedik yapan da bu yüzleşmeyi yaşadığı anda soytarı elbisesini çıkarıp, gerçek bir sövgüye koyulması; diğerlerini kötü olduğuna ikna etmek için değer yıkımını kamusal bir gösteriye dönüştürmeye başlamasıyla ilgilidir. Ama bu yönlü bir çaba Gürbilek'e göre, "ne yaparsa yapsın, yalnızca toplumsal parazit değil, kendinden önce yazılmış metinlerin sırtından geçinen kültürel bir parazit olmaktan kurtulamaz. Çünkü öfkeyle sövüp sayarken bile fazlasıyla gecikmiş, fazlasıyla ikincil, fazlasıyla teatraldır" (2012: 78). Böylece Bayram'ın "günümüz soytarısı" dediği İvedik, Gürbilek'in kavramsallaştırmasında karşılığını "alçak kahraman" olarak alacaktır.

Ancak öte yandan Nietzsche, hıncı besleyen dinamiğin unutamama dürtüsüyle şekillendiğine, biriktirilmiş her anının irin toplamış bir yaraya dönüşeceğine de dikkatimizi çekmişti (2012: 21). Bu bakıma İvedik'in serzenişleri, bu yaranın varlığına dair önemli ipuçları olarak da kodlanabilir. Zira eksik olduğunu kabul eden İvedik, ideal olanla kendiliği arasında kalmıştır. Tipleme ne zaman ufukta görünen ideale doğru bir adım atsa, kendiliğinin soğuk nefesini üzerinde hissetmiştir. İdealde gördükleri, kendindeliği ile sürekli değişmiş, filmlerin olay örgüleri bu değişimler ile gelişmiştir. Varoluşunu onu olumsuzlayarak tanımlayanlara karşı gövde gösterisine (agresifliğine) borçlu olan tiplene, kendi bölgesine çekildiğinde gizli yaralarından dem vurmıştır: "Şu ayı bedenimde, şu hayvansı bedenimde hapsolmuş sıkışmış kalmış incecik bir ruh gibiyim." O anlarda tiplene perdelerini kaldırmış, kendi deyimiyle "bir kedi gibi





miyavlamaktadır”. Duygusallığı bir hayvanla özdeş kılan bu metaforik dil, tipten yaratıcısı aracılığıyla metonimik düzleme taşınır: “Ben herkesin içindeki çok iyi kalpli bir öküz; kıllı, kocaman, iyi kalpli bir ayıyım” (Gökbakar, 2010a). Burada iki nokta dikkat çekicidir: İlki, tipten gizil dünyasını hayvani bir temsil üzerinden kurgulaması. İkincisi, dışarıya sunduğu “yabani” yanını insanların içindeki hayvanla özdeş kılması. Paradoksal gibi görünen bu yapıyı birbirine eklediğimizde, tipten “iç”iyle ve “dış”ıyla hayvana özgü olanı sahiplenme çabasını görebilir; bu görüşle, dördüncü çıkarımı yapma olanağı bulabiliriz.

### ***Aynaya Yansımayanın Ardındaki Sır***

O, Kafka'nın romanında olduğu gibi bir böceğe dönüşmemiştir.<sup>10</sup> Ya da Deleuze'un üzerine yazı kaleme aldığı bir kurt adam da değildir. Ancak insani olanı hayvani olana ekleyen bu “tip”, Descartes'in düşünen-insan/makine-hayvan ayrımını bulanıklaştırmıştır. Bir insanın dünyasıyla bir kedinin ya da bir orangutanın dünyasının ayrı olmadığını göstermek istercesine kendini yatay bir modelde inşa etmiştir. “Taşı dünya, hayvanı dünya-yoksulu, insanı dünya-kurucu” olarak tanımlayan Heidegger'in (2010: 261) gözünden çevresine gömülmüş/tutulmuş dünya yoksulu bir esir olan İvedik, Agambenci düşünle, “günümüzde arıza vermiş antropolojik makinenin bu arızayı gidermek için taklit etmesi gereken” (2012: 38), şeye (hayvana özgü olana) dokunmuş görünmektedir. Yazarın da dediği gibi “belki de bizim bu aşırı insanlığımızı biraz törpülememiz, biraz hayvanlaşmamız gerekmektedir” (Agamben, 2012: 74). Spinoza'nın ahlakı, insansal değer bağlamında değil, etkilenme/etkileme kudretlerinin bileşimi olarak düşünmesinde olduğu gibi, Gökbakar da izleyicide karşılık bulan bu “buluşmaları” ahlaki açıdan bir değer yitimi olarak görmemekte; duygulanımların varlığına dikkat çekmektedir.

*Aslında herkesin içinde Recep İvedik var, herkes dünyaya Recep İvedik'in duygularıyla geliyor. Sonra onları kaybediyor veya nedense çoğu kişi onu özellikle saklıyor. Hatta öldürmek isteyenler bile var. Düşünün en güzel yanlarını öldürmek isteyenlerin girdiği girdabın derinliğini. Haydi, bir kampanya başlatalım, herkes içindeki Recep İvedik'i çıkaralım!* (Gökbakar, 2008).

Bu perspektiften bakıldığında İvedik, “katı simgesel düzeyde hiçbir biçimde var olmayan ama aynı zamanda filmde gerçekten var olan tek şeydir. Karşısında bütün gerçekliğin tamamen savunmasız olduğu bu erkek, simgesellikten kaçan bir aşırılık olduğu için Lacancı anlamda Gerçek'tir” (Akdoğan, 2014: 109). Ne taklit (molar), ne de taklit edilebilirdir (moleküler). Grotesk biçimlenimiyle abartılmış bu figür, arada, aralıkta, boşlukta olan; konumlanamayan, adlandırılmayandır. “Kendi” toprağına yabancı, “başka”nın alanında sürgündür. “Dışarıya atılmışlığından en ufak bir rahatsızlık duymayan, ait olduğu yer kavramına sahip olmayan, orada öylece ve sadece var olan bir atıktır. Asla keyif verici, arzu edilir değildir. Arzuya karşı tiksinnmeyi çağıran, sürekli uzak durulan, kaçınılan, kaçıldır” (Keskin, 2009: 407). Diğer bir deyişle,

...öznenin ilksel gerçekliğinin, aynaya baktığında kendini tanıyabilir olmanın olmazsa olmazı olan bir bulantıdır. Özneye ilksel parçalanmışlığını anımsatan, öznenin tamlığına musallat olan bölünmüş bir benliktir. Nihayetinde İvedik'e baktığında ardındaki sır ile birlikte kendi imgesini gören özne şöyle söyler: Aynaya yansımayan ardındaki sırda var olan da benim! (Keskin, 2009: 408).

### ***Karşılaşma***

Dönüşü olmayan tekrarlarıyla ihlalkar olan tipten, ne bilinçli hümanist öznenin nüvesini tekrar eden bir tarzı içselleştirmiş, ne de herkes ve her şeydeki çoklu farklılıkları senkronize eden bir imalatı koruyabilmiştir. Eş deyişle, toplumsala içkin bir düzeyin sınırlarını aşındırırken, ona dışsal duramamıştır. Ancak vurgulamak gerekir ki söz konusu düzeyi aşma çabası dahi değişimlere neden olabilecek potansiyeli içinde barındırır. Tipten bu yolla, türler arası buluşmalara imkân tanıyacak bir eşikte durmaktadır. “Onun 2000'li yılların karmaşık kültürel-siyasal-sosyal zihniyet ortamında kabul gören bir halk kahramanı” (Tüzün, 2011: 242) olmasının da türler arası bu buluşmaya tanıdığı imkânla ilgili olduğu düşünülmektedir.

<sup>10</sup>Gregor Samsa, yaşadığı bilinçlenme sonrası toplumdaki sınırları aşmak için ötekileştirilmişti. Ancak İvedik, açığa çıktığı şekliyle başından beri öteki. Onun sosyalin dışında konumlanması, daha çok bu konumlandırılmaya karşı çıkışı ile ilgili. Diğer bir ifadeyle İvedik, öteki olmaya direndiği için toplum tarafından dışlanmıştır.



Berger'in aktardığı hikâyeden yola çıkarak sorduğumuz sorunun yanıtını da böylece vermiş oluyoruz. Adam ile fare arasında göz merkezli kurulan ilişkinin türlerin karşılaşması anlamında yarattığı duygulanım, İvedik aracılığıyla kent/varoş, insan/hayvan, yetişkin/çocuk vb. arasında yaşanmıştır. Altta olanı kendi habitusuna yabancılaştıran, üstte olanın ise bastırıldığı duygularını açığa çıkaran İvedik, “modern kent yaşamının gereklilikleri içerisinde yapması gerekenlerden bunalan bireylerin huzursuzluklarını aşmada işlevsel bir rol üstlenmiştir” (Kılıç, 2018: 322).

### **Karar Verilemeyen...**

İvedik ehlileştirilmemiş bir dürtünün, hıncın ve yıkıcı bir kızgınlığın dile gelişidir. O, hiçbir zaman yeterince doğal, yeterince dürtüsel ya da yeterince özgün ya da yeterince kötü olamamıştır. Çatlak ve pürüzlü bir bilince sahip tiplene, bu dünyanın ne tümüyle içinde ne de tümüyle dışındadır. Bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmiş ne de tümüyle reddedebilmiştir. Varoшта büyümüş, bedeniyle ötekinin bakışının nesnesi olmuştur. Statü tahakkümünün ön planda olduğu görülen filmlerinde tiplene, sahne önünde gerçekleştirdiği saldırılarla tahakküme direnmiştir. Günümüzde madunların konuşamayan, konuştuğunda da dinlenmeye layık görülmeyenler olduğuna ilişkin mevcut sorunsal, İvedik tiplemesinde tersyüz edilmiştir. Onun dışlayıcı pratiklere karşı saldırgan tavrı, madunların suskunluğunu bozan bir işlev üstlenmiştir. Duygularını silahlar gibi dışarı fırlatmış, hislerini ise aletler gibi içeri almıştır. DNA'sında çalışmak olmadığını söyleyen tiplene göre, bu zamana kadar yaşamış olması bir mucizedir (*Recep İvedik 3*). Belki de bu yüzden, her yıl şubat ayında bir karnaval havasında gerçekleşen süreklilikler, *Recep İvedik 6*'nın Kasım ayında vizyona girmesiyle kırılmaya uğramıştır. Bu kırılmayı, filmin afişinde (serinin beş filminde bel ölçeğiyle tüm afişi kaplayan *Recep İvedik*'in yerine) bir orangutanın almış olması da desteklemektedir. Üstelik film Türkiye'de değil, Afrika'da, orangutanların mekânında geçmektedir. Hayvana özgü olanı sahiplenen İvedik'in, son filmiyle hayvana özgü olanın mekânına yolculuğa çıktığı görülmektedir. Bu yolculuk bize, moleküler sürece atılmış molar bir adım olarak düşünme imkânı sunmakla birlikte, İvedik'in hayvanlarla temasının boyutuna dair çıkarımda bulunmayı mümkün kılmaktadır. İçine doğduğu kültürün yabancıları olan ve hayvana özgü olanı sahiplenme çabasında olduğunu söyleyen İvedik'in, hayvanlarla karşılaşmasında açığa çıkan sırlar ile İvedik, “ölüm”ünü<sup>11</sup> ilan etmiştir.

### **Sonuç**

*Recep İvedik* temsilinde genel cepheden açığa çıkan sonuç, iktidarın tahakküm edici pratiklerinin maddi ve ideolojik olduğu kadar, cezalandırıcı, dışlayıcı ve suçlulaştırıcı pratiklerden oluştuğudur. Aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılarla kendini belli eden bu yapı içerisinde, yönetimselliğin dışlayıcı dili, “acaip kılıklı”, “teke”, “hayvan”, “maganda” vb. ifadelerle kendini göstermiştir. *Recep İvedik* temsilinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları ise hürmet, çalışma disiplini, koşulsuz itaat ve olumlama. Şaban tiplemesi için kullanılan “bir halk kahramanı” temasını kullanan ancak Şaban'dan farklı olan *Recep İvedik*'in gizli senaryosu yoktur. O siyasetini daha çok sesli tecavüzler üzerinden yürütmüştür. İnsanın içindeki “hayvan” a odaklandığını söyleyen karakterin yaratıcısı, grotesk unsurlarla yarattığı tipleneyle ele aldığı her durumu itibarsızlaşarak, şeklini ve asaletini kaybettirmiştir. *Recep İvedik* filmlerinde, kimlik ve kültüre dair kaygıların arttığı günümüzde, kültürel kimliğe, gelenekselliğe yapılan vurgu ön plandadır. İvedik, yerel olan üzerinden lümpen bir kamusal dil yaratarak, majör olanı sarsmak ve yerinden oynatmak istemiştir. Ortalama olana verilmiş bir tepki olarak İvedik, ehlileştirilmemiş bir dürtünün dile gelişidir. Bu dünyayı ne tümüyle kabul edebilmiş ne de tümüyle reddedebilmiştir. Varoшта büyümüş, bedeniyle ötekinin bakışının nesnesi olmuştur. Statü tahakkümünün ön planda olduğu görülen filmlerinde tiplene, sahne önünde gerçekleştirdiği saldırılarla (açık saygısızlık) tahakküme direnmiştir. Günümüzde madunların konuşamayan, konuştuğunda da dinlenmeye layık görülmeyenler olduğuna ilişkin mevcut sorunsal, İvedik tiplemesinde tersyüz edilmiştir. Diğer bir ifadeyle, günümüzde geniş tartışma alanı bulan sosyal dışlanma,

<sup>11</sup> Şubat ayında bir karnaval ortamında vizyona sokan *Recep İvedik Serisi*'nin altıncısı (*Recep İvedik 6*) Kasım ayınca vizyona girmiş ve 12 haftada toplam 3.986.797 izlenme elde etmiştir. *Recep İvedik 7* ise 9 Aralık'ta Disney+’ta izleyicisiyle buluşmuştur. İfadede geçen “ölüm”den kasıt, serinin izlenme oranlarında yaşadığı düşüşe ilişkindir.



İvedik filmlerinde sosyalin dışlanması şeklinde işlerlik kazanmıştır. Ters yüz edilen şey, yoksul-maduna yönelen üstten bakıştır. Onun dışlayıcı pratiklere karşı saldırgan tavrı, madunların suskunluğunu bozan bir işlev üstlenmiştir.

*Recep İvedik* üzerine yapılacak çalışmalarda benzer bulguların ortaya çıkması durumunda, bizim bulgularımız, bu araştırmalar için destekleyici bir dayanak noktası sağlayabilir. Filmleri metin analizi yöntemi ile ele alan bu çalışma, izleyicilerin filmleri nasıl anlamlandırdığını kapsam dışı tutmuştur. İzleyici odaklı analizlerle yapılacak değerlendirmelerin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

Agamben, G. (2012). Açıklık (2. Baskı), Meryem Mine Çilingiroğlu (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akdoğan, G. Ö. (2014). Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aker, H. (2021a). “Şaban”ın Derdi ya da Dertli “Şaban”: “İnek” ama “Kral” Adam. *SineFilozofi*, 6(11), 928-951. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087>.

Aker, H. (2021b). Cıralı İbo: Yoksulluğun “Peltek” Hali. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 231-258. <https://doi.org/10.32001/sinecine.869168>

Aker, H. (2022a). Gri Alanlarda “Sanki Gibi Birşey”: *Turist Ömer*. *Art Vision*, 28(48), 33-42. <https://doi.org/10.54614/ArtVis.2022.1033007>

Aker, H. (2022b). Deconstruction in Film Analyses: Poststructuralism, Derrida and Cinema. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21(1), 333-353. <https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530>

Aslan, S. (2009). The New Cinema of Turkey”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 7 (11), 83-97.

Bauman, Z. (2012b). Akışkan Modern Dünyadan 44, Pelin Siral (çev.), İstanbul: Habitus Kitap.

Bayram, N. K. (1990). Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Bayram, N. K. (2018). Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soyтарыsı, Semire Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut (der.), *Perdeyi Aralamak*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.39-56.

Berger, J. (2017). Hayvanlara Niçin Bakarız? Cevat Çapan (çev.), Ankara: Delidolu Yayınları.

Cantek, L. (2002). Türkiye’de Çizgi Roman (2. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Çetin, A. (2017). Türk Sinemasında Yoksulluk Temsilleri: 1960-1975 Dönemi, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

Demirtepe, İ. (2003). Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erbil, E. F. (2010). 1980’lerden Günümüze Yoksulluğun Türk Sinemasındaki Sunumu, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erman, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında ‘Öteki’ Olarak Gecekondu Kurguları, *European Journal of Turkish Studies*. <https://journals.openedition.org/ejts/85>, Erişim Tarihi: 17.05.2018.

Gide, Z. N. (2019). Sinema - Seyirci İlişkisi: *Recep İvedik* Filmleri Üzerine Bir Alan Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Gökbakar, Ş. (2008). Kampanya Başlattım, Herkes İçindeki Recep’i Çıkartsın, Röportaj: Mehmet Çalışkan, Günaydın, Sabah, 11.12.2008.



<http://arsiv.sabah.com.tr/2008/12/12/gny/haber,7158A9B8154647F498C4F665744EAC2B.html>. Erişim tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2009a). Yüzde 60 İvedik Yüzde 40 Şahan'ım, Röportaj: Ayşe Arman. 15 Mart 2009. <http://www.hurriyet.com.tr/yuzde-60-ivedik-yuzde-40-sahan-im-11211049>. *Hürriyet*. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2009b). Şahan Gökbakar: Bana İvedikleştin Diyorlar, Röportaj: Serdar Akbıyık. *CineDergi*, 19 Mart 2009. <http://www.cinedergi.com/2009/03/18/sahan-gokbakar-bana-ivediklestin-diyorlar/> Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2010a). Recep Seviliyor Çünkü O İyi Kalpli Bir Öküz, Röportaj: Pelin Çini, *Milliyet Pazar*, 06.02.2010. <http://www.milliyet.com.tr/-recep-seviliyor-cunku-o-iyi-kalpli-bir-okuz-/pazar/haberdetay/07.02.2010/1195653/default.htm>. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gökbakar, Ş. (2010b). Şahan'a mı Yoksa Recep'e mi İnanalım! *Sabah Gazetesi*, [https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/02/14/sahana\\_mi\\_yoksa\\_recepe\\_mi\\_inanalim](https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/02/14/sahana_mi_yoksa_recepe_mi_inanalim). Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak-1980'lerin Kültürel İklimi* (3. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk* (4. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Heidegger, M. (2010). *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.

Huyssen, A. (2003). *Presents Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standford: Standford University Press

Karakaya, S. (1997). *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*

Keskin, Y. (2009). Öznenin serüveni, bedeninin trajedisi. *Ichspaltung MonoKL-Lacan Seçkisi*. 3/VI-VII, 399-409.

Kılıç, Ö. I. (2018). Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: *Recep İvedik Örneği*, TRT Akademi, 3/5, 322-343.

Kırel, S. (1999). *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme* (2. Baskı). Nilgün Tatal (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Laçiner, Ö. (2011). *Bir Süreç ve Durum Olarak Yoksullaşmayı Sorgulamak* (2. Baskı). Necmi Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.313-324.

Maktav, H. (2001). *Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar, Toplum ve Bilim Dergisi*, 89, İstanbul: Birikim Yayınları.

Nazik, Y. (2007). *Zeki Ökten Sineması ve 60'lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye?* Ali Karadoğan (der.), *Yoksul*, Ankara: Dipnot Yayınları, s.59-90.

Nietzsche, F. (2012). *Ecce Homo-İnsan Nasıl Kendi Olur*, Emir Aktan (çev.), Ankara: Alter Yayıncılık.

Ocak, E. (2011). *Yoksulun Evi* (2. Baskı). Necmi Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk Halleri/Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.133-174.



Özgüven, F. (2012). Tombulların Belirliği, Umut Tümay Arslan (der.), Bir Kapıdan Gireceksin- Türk Sineması Üzerine Denemeler. İstanbul: Metis Yayınları, s.99-106.

Öztürk, E.(2013). 2000 Sonrası Türk Sineması'nda Yoksulluk, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, M. (2005) Türk Sinemasında Gecekonular, European Journal of Turkish Studies, no.1, <http://www.ejts.org>.

Peksoy, E.(2018). İnsan, Hayvan, Taş: Nesne, Nesne, Nesne- Hayvan Haklarına Yeni Bir Bakış: Nesne Yönelimli Ontoloji, Doğu Batı-Faunaya Ağıt: Hayvan, 20:82, 97-108.

Sanders, B. (2001). Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme, Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scott, J. C. (2014). Tahakküm ve Direniş Sanatları - Gizli Senaryolar (2. Baskı), Alev Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2005). Otorite (2. Baskı). Kamil Durand (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev, İstanbul: Metis Yayınları.

Şimşek, A. (2012). Mahallenin Mizahından Mahallelinin Mizahına, Tuncer Çetinkaya (der.), Mizah, Muhalefet ve Demokrasi Ekseninde Komedinin Öyküsü, Antalya: AKSAV, s.175-221.

Tüzün, S. (2011). Küresel-Yerel Tartışmaları Bağlamında 'Recep İvedik', Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uysal, Y. (2015). Reflections of Urban Poor in Social Realist Films in Turkey, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Vardan, U. (2009). Bu 'Recep'e Daha da Gelmem, Radikal, 13.02.2009, <http://www.radikal.com.tr/kultur/bu-recepe-daha-da-gelmem-921432/> Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

Yılmaz, C. (2008). Cem Yılmaz mı Komik Arif mi?, Pazar Vatan, 14.12.2008, <http://pazarvatan.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=51&hid=13271>. Erişim Tarihi: 15.04. 2019.

### **Görsel-İşitsel Kaynaklar/Filmler**

Akdilek, M.ve Yılmaz, C.(Yapımcı) & Baltacı, Ali Taner ve Yılmaz, Cem (Yönetmen). (2008). *A.R.O.G.* [Sinema Filmi], Türkiye: CMYLMZ Fikir Sanat.

Akpınar, N. (Yapımcı) & Sorak, Ömer Faruk (Yönetmen). (2004). *G.O.R.A.* [Sinema Filmi], Türkiye: BKM Film.

Aksoy, F. (Yapımcı) & Gökbakar, T. (Yönetmen). (2010). *Recep İvedik 3* [Sinema Filmi], Türkiye: Fida Film.

Aksoy, F.ve Soyarslan, M.(Yapımcı) & Gökbakar, Togan (Yönetmen). (2007). *Recep İvedik* [Sinema Filmi], Türkiye: Özen Film.

Aksoy, F. ve Soyarslan, M. (Yapımcı) & Gökbakar, Togan (Yönetmen). (2008). *Recep İvedik 2* [Sinema Filmi], Türkiye: Aksoy Film.

Çoban, E.(Yapımcı) & Gökbakar, Ş.ve Gökbakar, T. (Yönetmen). (2014). *Recep İvedik 4* [Sinema Filmi], Türkiye: Çamaşırhane.

Gökbakar, Ş. ve Gökbakar, T. (Yapımcı) & Gökbakar, T. (Yönetmen). (2019). *Recep İvedik 6* [Sinema Filmi], Türkiye: Çamaşırhane.

Karahafız, M. (Yapımcı) & İnanç, Ç. (Yönetmen). (1982). *Dünyayı Kurtaran Adam* [Sinema Filmi], Türkiye: Anıt Film.



Karahafız, M.(Yapımcı) & İnanç, Ç. (Yönetmen). (1982). *Dünyayı Kurtaran Adam* [Sinema Filmi], Türkiye: Anıt Film.

Özeren, Ç.(Yapımcı) & Gökbakar, Ş. ve Gökbakar, T. (Yönetmen). (2017). *Recep İvedik 5* [Sinema Filmi], Türkiye: Çamaşırhane.

Saner, H. (Yapımcı) ve Saner, H. (Yönetmen). (1973). *Turist Ömer Uzay Yolunda* [Film]. Türkiye: Saner Film.

Sunal, K. ve Girik, F. (Yapımcı), & Seden, O. S. (Yönetmen). (1979). *Yüz Numaralı Adam* [Sinema Filmi]Türkiye: Can Film.

Toktamışoğlu, M. (Yapımcı) & Mestçi, A. (Yönetmen). (2005). *Dikkat Şahan Çıkabilir* [Tv Programı], Türkiye: Dada Film.



## Kilis ve Gaziantep İllerinde Bocce ve Dart Sporunu ile Uğraşan Sporcuların Katılım Güdüsü ve Başarı Algılarının İncelenmesi\*

### Investigation of Participation Motivation and Success Perceptions of Athletes Engaged in Bocce and Dart Sports in Kilis and Gaziantep Provinces

Mehmet Akdağ<sup>a</sup> Mutlu Türkmen<sup>b</sup>

<sup>a</sup> mehmet\_akdag27@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1879-1328

<sup>b</sup> Prof. Dr. Bayburt Üniversitesi, Bayburt, Türkiye

mutluturkmen@bayburt.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4534-7553

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 23.11.2023

Düzeltilme tarihi: 29.12.2023

Kabul tarihi: 30.12.2023

Anahtar Kelimeler:

*Bocce,*

*Dart,*

*Başarı algısı,*

*Katılım güdüsü.*

#### ÖZ

Bu araştırma, Türkiye'nin Kilis ve Gaziantep illerinde yaşayan, 10-15 yaş aralığındaki Bocce ve Dart sporcularının katılım güdüsü ve başarı algılarını incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın kapsamında, 2021-2022 eğitim-öğretim yılında eğitim alan ve müsabakalara katılan 201 erkek ve bayan sporcu bulunmaktadır. Araştırma, sporcuların katılım güdülerini ve başarı algılarını etkileyen faktörleri çeşitli değişkenler açısından SPSS 22 programı kullanarak analiz etmiştir. Veri toplama araçları olarak Spora Katılım Güdüsü Ölçeği, Başarı Algısı Envanteri (Çocuk Versiyonu) ve demografik bilgi formu kullanılmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgulara göre, sporcuların katılım güdüsü ve başarı algıları cinsiyet, müsabaka türü ve müsabakalarda derece alma durumuna göre anlamlı bir farklılık göstermemiştir ( $p>0,05$ ). Bununla birlikte, katılım güdüsü, seçilen spor branşına, ikamet yerine, sporla uğraşma süresine ve yaş gruplarına göre anlamlı farklılıklar göstermiştir ( $p<0,05$ ). Sonuç olarak, bu araştırma Kilis ve Gaziantep illerindeki genç Bocce ve Dart sporcularının katılım güdüsü ve başarı algılarını, çeşitli değişkenler açısından incelerken, cinsiyet, müsabaka türü ve müsabakalarda elde edilen dereceler ile bu güdüler ve algılar arasında anlamlı bir ilişki bulunmadığını ortaya koymuştur. Ancak branş seçimi, yaş, ikamet yeri ve sporla geçirilen süre gibi faktörlerin bu güdüler ve algılar üzerinde etkili olduğunu söylenebilir.

#### ARTICLE INFO

*Article history:*

*Received: 23.11.2023*

*Received in revised form: 29.12.2023*

*Accepted: 30.12.2023*

Keywords:

*Bocce,*

*Darts,*

*Perception of success,*

*Motivation to participate.*

#### ABSTRACT

This research was conducted to examine the participation motivation and success perceptions of Bocce and Dart athletes aged 10-15, living in Kilis and Gaziantep provinces of Turkey. The scope of the research includes 201 male and female athletes who received training and participated in competitions in the 2021-2022 academic year. The research analyzed the factors affecting athletes' participation motivations and perceptions of success in terms of various variables using the SPSS 22 program. Sports Participation Motivation Scale, Perception of Success Inventory (Child Version) and demographic information form were used as data collection tools. According to the findings of the research, the athletes' motivation to participate and their perception of success did not differ significantly according to gender, type of competition and degree in the competition ( $p>0.05$ ). However, the motivation to participate showed significant differences according to the chosen sports branch, place of residence, duration of involvement in sports and age groups ( $p<0.05$ ). As a result, while this research examined the participation motivation and success perceptions of young Bocce and Dart athletes in Kilis and Gaziantep provinces in terms of various variables, it revealed that there was no significant relationship between gender, competition type and the degrees obtained in the competitions and these motivations and perceptions. However, it can be said that factors such as branch selection, age, place of residence and time spent with sports have an impact on these motivations and perceptions.

\* DOI: 10.46442/intjcss.1401714

\*\* Sorumlu yazar: Mehmet AKDAĞ, mehmet\_akdag27@hotmail.com



### Atf Bilgisi / Reference Information

Akdağ, M., Türkmen, M. (2023). Kilis ve Gaziantep İllerinde Bocce ve Dart Sporunu ile Uğraşan Sporcuların Katılım Güdüsü ve Başarı Algılarının İncelenmesi, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (2), s. 66-78.

## GİRİŞ

Spor sağlıklı bireyler için boş zamanları değerlendirme olsa da performans amacıyla yapıldığında bireyin yaşamının zenginleşmesine katkı sağlayacaktır. Bu sebepten dolayı çeşitli spor dallarına katılım tüm yaş grubundaki kişilere önerilmektedir (Ayyıldız Durhan, Akgül, ve Karaküçük, 2017). Farklı yaş gruplarındaki sporcular branş farklılıklarına göre bireysel yeteneklere sahiptirler. Bu durum cinsiyet farklılıkları sebebiyle veya il farklılıkları sebebiyle de olabilmektedir. Çünkü sporcular illerindeki sportif faaliyetler çerçevesinde branş seçimi yapmak zorundadırlar. “Bir insan, neden herhangi bir spor faaliyetine katılmak ister, niçin bir sporcu kendisinin temposu çok yoğun bir disiplin altına girmeye razı olur, niçin yaralanma, sakatlanma, hatta bazen ölme riskini göze alabilir, birtakım insanların spor faaliyetlerine katılım sağlayarak kendini ifade edeceği, tatmin olacağı ihtiyaçları mı vardır, bazı sporcular, dereceye girmenin zorluğunu ve tehlikeli olan yarışlara katılmayı mı tercih ederler?”, sorularının cevaplarını anlatmaya çalışalım: Aslında yapılan işin özüne yöneldiğimizde, eğilmek ve eğilimin önemi ortaya çıkmaktadır. Motivasyon, güdülenme ve etkilenme hep bir yönelmeyi, eğilimi doğurur (Erkol Bayram, 2017).

Sportif faaliyetlere katılım için ortaya konan çalışmanın her birey için farklı özellikte ve yapıda olduğunu anlamak önemlidir. Herhangi bir spor dalının çocuklar üzerindeki olumlu yansımalarını göz önüne aldığımızda sağlıklı bir toplum oluşturmak ve günümüzün çok büyük hastalığı olan “hareketsizliği” önlemek için spora katılım motivasyonu ile ilgili teorilerin açıklanmasına ve gençlere hareket kazandıracak çalışmalara ihtiyaç vardır (Yılmaz, 2002).

Sporun çocuklarda motor gelişim ve hareket yeteneklerinin mükemmelleştirmesine yardımcı olmak gibi performanslarını artırmalarında etkili olduğu söylenebilir. Yapılan birçok çalışma, spor yapan çocukların gününbirlik eğitim hayatlarında, spor yapmayan çocuklara göre motorik ve hareket becerilerinin daha iyi bir seviyede olduğu ispatlamıştır (Lubans vd., 2010).

İçinde bulunduğumuz dönemde çocuk ve gençlerin eğitimleri zayıf olduğu için bireysel olarak yeteneklerini ön plana çıkarma fırsatına sahip değiller. Fakat sürekli hale getirdikleri fiziksel faaliyetleri yapmaları, küçük veya büyük yaş gruplarındaki sporcuların motorik kabiliyetlerinin gelişmesine ve fiziki yapıya yardım etmekle kalmayıp, planlama yapma, sosyalleşme, sıkıntılar ile mücadele etme ve fazla kiloları azaltmaya iten farklı bedensel, fizyolojik ve psikolojik kazanımların yanında sosyal faydalar da kazandırmaktadır. (Malm, Jakobsson ve Isaksson, 2019).

Çocuk ve gençlerin sporla olan etkileşiminin sadece fiziksel gelişimlerine değil, aynı zamanda psikolojik ve sosyal gelişimlerine de önemli katkılar sağladığı bilinmektedir. Spora katılımın, çocukların özgüvenini, takım çalışmasını ve liderlik becerilerini geliştirdiği, aynı zamanda stres yönetimi ve zaman yönetimi gibi hayati becerileri öğrettiği görülmektedir (Felfe, Lencher ve Steinmayr, 2016).

Son zamanlarda bocce ve dart branşlarının toplum içerisinde gençler tarafından ilgi görmesi ve gençlerin spor sayesinde kötü alışkanlıklardan uzak olma eğilimleri bu araştırmayı yapma eğilimi doğurmuştur. Bu branşlarda başarılı bireyler yetiştirmek ve kendini geliştirmek gençlere farklı kazanımlar sağlamaktadır. Bu nedenle, bu yaş grubundaki çocukların spora neden katıldıkları, ne tür motivasyonlarla hareket ettikleri ve başarı algılarının nasıl şekillendiği, onların bireysel gelişimlerini ve toplum içindeki rollerini anlamak açısından hayati öneme sahiptir. (Calmeiro, Teques, Rosado ve Barros, 2021). Bu bağlamda, bu araştırmanın amacı, Kilis ile Gaziantep illerindeki 10-15 yaş grubu bocce ve dart sporcularının yapmış oldukları branşta katılım güdülerini ve başarı algılarını etkileyen sebeplerin neler olduğu çeşitli değişkenlere göre incelenmesi yapılmıştır. Ayrıca katılım güdüsü ile başarı algısı arasında anlamsal bir ilişki olup olmadığı araştırılmıştır.





## YÖNTEM

### Araştırma Modeli

Araştırmada durum tespitine yönelik bir tarama modeli kullanılmıştır.

### Araştırma Evren ve Örneklemi

Çalışmamızın evrenini Türkiye’de yaşayan 10-15 yaş aralığındaki çeşitli yaş gruplarından oluşan, 1-3, 4-7, 8 ve üzeri yıldır bu branşlar ile uğraşan ve lisanslı olan bocce (petank) ve dart (klasik) sporcuları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Kilis ve Gaziantep illerinde yaşayan ve anket çalışmamızı cevaplayan sporcular oluşturmuştur.

### Veri Toplama Araçları

#### Çalışmadaki Verileri Toplarken Kullanılan Araçlar Kişisel bilgi formu

Çalışmaya dahil olan sporcuların branş seçimleri, hangi yaş grubunda oldukları, yaşadıkları yerin bilgisi, cinsiyet değişkeni, kaç yıldır bu sporların içerisinde oldukları, hangi turnuvaya katıldıkları, turnuvada başarı düzeylerini gösteren sporcuyu bilgi formu hazırlanmıştır.

#### Spora Katılım Güdüsü Ölçeği (Participation Motivation Questionnaire PMQ)

(Gill, Gross, & Huddleston, 1983) yılında gelişimi yapılan Katılım Güdüsü Ölçeği; kişinin spor yapmaya katılım sebeplerini açıklamada kullanılan 30 soru ve 8 grup olarak (Beceri Geliştirme, Takım Üyeliği/Ruhu, Eğlence, Arkadaşlık, Başarı/Statü, Enerji Harcama, Hareket/Aktif Olma ve Yarışma) belirlenmiştir. 1993 senesinde Çelebinin çabası sonucu Türkçeye çevirisi yapılmış ve ölçeğin bütününden elde edilen güvenilirlik katsayısı (0.91) olarak tespit edilmiştir.

#### Başarı Algısı Envanteri- Çocuk Versiyonu (The Children's Version of The Perception of Success Questionnaire-POSQ-Ch)

1998 yılında Roberts, Treasure ve Balague kişilerinin geliştirmiş olduğu ölçek, ifade edilen yargıların beş basamağına göre yapıldığı 6’sı görev, 6’sı ego yönelimini kapsamak üzere 12 sorudan meydana gelerek ve 2 alt ölçeği kapsamaktadır. 1998 yılında Roberts, Treasure ve Balague kişilerinin geliştirmiş olduğu asıl ölçeğin güven verecek ve geçerli olması için yapılan çalışmalarda Cronbach’s alfa katsayısı görev yönelimi alt ölçeği için .87, ego yönelimi alt ölçeği için ise .84 olarak belirlenmiştir (Roberts, Treasure ve Ballague, 1998).

2006 senesinde Çetinkalp’in çalışmaları sonucu Türkçeye uyarlanmış ve ayrıca ölçeğin güvenilirlik ve geçerlilik değerleri tespit edilmiştir. Cronbach alfa değerleri, görev yönelimi alt ölçeği için .79 ve ego yönelimi alt ölçeği için ise .77 olarak tespit edilmiştir. (Kazak ve Çetinkalp, 2006).

### Verilerin Analizi

Analiz çalışmaları kapsamında verilere ulaşmak için kullanılan ölçme araçlarından elde edilecek puanların normal değerlere sahip olup olmadığını belirlemek için elde edilen puanların basıklık çarpıklık değerleri belirlenmiştir. Araştırma dahilinde yapılan çalışmalardan elde edilen puan dağılımları ile çalışmanın basıklık çarpıklık değerleri (-1) ile (+1) olması durumunda normal dağılım, üzerinde bir değer çıkması durumunda ise normal dağılıma sahip olmadığı belirtilmiştir. Yapılan araştırmaların hedefleri istikametinde değerlendirme araçlarından kazanılan puanların bağımsız değişkenlerin analiz sonuçlarına göre değerlerde değişkenlik olup olmadığının incelenmesine gayret gösterilmiştir. İlişkisiz örneklem için alt boyutlara ait bağımsız değişkenin puan dağılımına bakıldığında bu değişkenin bağımsız olması durumlarında kategori sayısı 2 ise (sporla uğraştığı süre ve yaş) t testi; 2’den fazla kategori var ise, (cinsiyet, branş, ikamet, yarışma türü ve müsabakada derece alma) gibi varyanslar homojen ise ANOVA testi uygulanmıştır. Analiz çalışmaları yapılan bağımsız değişkenin kategori değerlendirmesinde puan dağılımının normal olmaması durumunda kategori sayısı 2 ise ilişkisiz örneklem Mann Whitney U testi ile 2’den yüksek ise Kruskal Wallis test uygulanmıştır.

## BULGULAR

Öğrencilerin spora katılım güdüsü ve başarı algısı ölçeklerinin tamamından elde edilen değerlerin ve alt boyut puanlarının demografik bulgular kapsamında kategorilere ayrılmış oldukları dağılım gösteren betimsel istatistikler Tablo 1’de belirtilmektedir. Yaptığımız çalışmada her iki branşında aynı federasyona bağlı olması, iki branşında pasif olması ve ülke genelinde birçok antrenörün de her iki branşı aynı anda yaptırmasından dolayı yaptığımız çalışmada incelediğiniz branşlar birlikte incelenmiştir.

Öte yandan araştırmanın diğer bir amacı kapsamında öğrencilerin spora katılım güdüsü ile diğer boyutlarından elde edilen verisel puanlar ile başarı algısı ölçeği ile diğer boyutlarından alından puanları arasındaki ilişki incelenmiştir. Bu amaç için veriler normal dağılım göstermediğinden dolayı Spearman Brown Korelasyon analizi yapılmıştır. Araştırma kapsamında öğrencilerin spora katılım güdüsü ölçeğinin tamamından ve diğer boyutlarından aldıkları puanlara ait betimsel istatistikler Tablo 1’de belirtilmektedir.

**Tablo 1. Sporcuların Katılım Güdüsü Ölçeğine Ait Betimsel İstatistiklerini İçeren Bilgiler**

Ölçek	$\bar{X}$ (Madde ortalama)	Sapma	Min.	Max.	Çarp.	Bas.
Spora Katılım Güdüsü Toplam	35,47 (1,18)	5,80	30	66	1,46	3,03
Başarı/statü	5,90 (1,18)	1,33	5	12	1,78	3,40
Takım üyeliği/ruhu	4,50 (0,90)	0,99	4	10	2,49	7,06
Fiziksel uygunluk/ enerji harcama	6,02 (1,20)	1,23	5	13	1,61	4,49
Eğlence	4,88 (1,22)	1,29	4	12	2,12	6,52
Arkadaş	4,02 (1,34)	1,20	3	9	1,24	1,25
Yarışma	3,48 (1,16)	0,96	2	8	2,20	4,96
Hareket/aktif olma	2,28 (1,14)	0,68	2	6	3,00	10,25
Beceri gelişimi	4,36 (1,09)	0,77	4	8	2,35	5,35

Tablo 1’de öğrencilerin spora katılım güdüsü ölçeğinin tamamına ait betimsel bulgular değerlendirildiğinde genel olarak madde ortalamalarının 1,5’ten düşük olduğu görülmektedir. Maddeye ait 3’lü likert tipi ölçme aracında orta düzeyin 1,5’e denk gelmesi dikkate alınırca öğrencilerin spora katılım güdüsü ölçeğinin tamamından ve alt boyutlarından aldığı puanların orta düzeyde veya yüksek düzeyde olduğu söylenebilir. Çünkü ölçeğin yapısı gereği düşük puan alan öğrencilerin spora katılım güdüsü yüksektir. Öte yandan öğrencilerin spora katılım güdüsü ölçeğinin tüm boyutlarından aldıkları puanlara ait basıklık ve çarpıklık değerleri dikkate alındığında (-1) ile (+1) değerleri arasında olmadığı yani; puanların standart dağılım göstermediği belirtilmiştir.

**Tablo 2. Öğrencilerin Başarı Algısı Ölçeğine Ait Betimsel İstatistikler**

Ölçek	$\bar{X}$ (Madde ortalama)	S. Sapma	Min.	Max.	Çarp.	Bas.
Başarı algısı toplam	53,42 (4,45)	6,96	12	60	-1,50	4,92
Görev yönelim	27,27 (4,55)	3,57	6	30	-1,86	5,83
Ego yönelim	26,15 (4,36)	4,11	6	30	-1,33	2,56

Tablo 2’de öğrencilerin başarı algısı ölçeğinin tamamına ait betimsel bulgular değerlendirildiğinde genel olarak madde ortalamalarının 2,5’tan yüksek olduğu görülmektedir.

Maddeye ait 5’li likert tipi ölçme aracında orta düzeyin 2,5’e denk gelmesi dikkate alınırca öğrencilerin başarı algısı ölçeğinin tamamından ve alt boyutlarından aldığı puanların orta düzeyde veya yüksek düzeyde olduğu söylenebilir. Çünkü ölçeğin yapısı gereği yüksek puan alan öğrencilerin başarı algısı yüksektir. Öte yandan öğrencilerin başarı algısı ölçeğinin tamamından ve alt boyutlarından aldıkları puanlara ait basıklık ve çarpıklık değerleri ele alındığında ise bu değerlerin (-1) ile (+1) arasında olmadığı, puanların normal dağılım göstermediği belirtilmiştir.

**Tablo 3. Bocce ve Dart Sporcularının Cinsiyet Değişkeni Bakımından Spora Katılım Güdüsü Ölçeği Karşılaştırması**

Mann Whithney U Testi	Grup	N	Sıra Ortalama	Sıra toplamı	U	p
Spora katılım güdüsü toplam	Erkek	105	94,64	9937,00	4372,00	0,10
	Kadın	96	107,96	10364,00		
Başarı/statü	Erkek	105	99,08	10403,50	4838,50	0,59
	Kadın	96	103,10	9897,50		
Takım üyeliği/ruhu	Erkek	105	95,67	10045,50	4480,50	0,08
	Kadın	96	106,83	10255,50		
Fiziksel uygunluk/ enerji harcama	Erkek	105	95,23	9999,00	4434,00	0,12
	Kadın	96	107,31	10302,00		
Eğlence	Erkek	105	98,40	10331,50	4766,50	0,20
	Kadın	96	103,85	9969,50		
Arkadaşlık	Erkek	105	96,30	10111,00	4546,00	0,20
	Kadın	96	106,15	10190,00		
Yarışma	Erkek	105	97,60	10248,00	4683,00	0,28
	Kadın	96	104,72	10053,00		
Hareket/aktif olma	Erkek	105	98,77	10370,50	4805,50	0,39
	Kadın	96	103,44	9930,50		
Beceri gelişimi	Erkek	105	96,69	10152,50	4587,50	0,14
	Kadın	96	105,71	10148,50		

Tablo 3’te yer alan öğrencilerin Mann Whitney U testi incelemesi yapıldığında spora katılım güdüsü değerlerinin tamamından ve diğer boyutlarında belirtilen değer puanları cinsiyet faktörüne göre anlamlı farklılık göstermediği istatistik çalışmalar neticesinde belirtilmiştir. ( $p>0,05$ ). Başka bir ifadeyle erkek ve kadın öğrencilerin spora katılım güdüsü toplam, başarı/statü, takım üyeliği/ruhu, fiziksel uygunluk/ enerji harcama, eğlence, arkadaşlık, yarışma, hareket/aktif olma ve beceri gelişimi puanları benzerlik göstermektedir.

**Tablo 4. Bocce ve Dart Sporcularının Cinsiyet Değişkeni Bakımından Başarı Algısı Ölçeği Karşılaştırması.**

Mann Whithney U Testi	Grup	N	Sıra Ortalama	Sıra toplamı	U	p
Başarı algısı toplam	Erkek	105	106,94	11229,00	4416,00	0,13
	Kadın	96	94,50	9072,00		
Görev yönelim	Erkek	105	108,36	11377,50	4267,50	0,05
	Kadın	96	92,95	8923,50		
Ego yönelim	Erkek	105	106,83	11217,50	4427,50	0,13
	Kadın	96	94,62	9083,50		



Tablo 4’de yer alan Mann Whitney U test bulgularına bakıldığında öğrencilerin başarı algısı analiz ölçeğinin hepsinden veya diğer boyutlarından elde edilen rakamsal değerlerin cinsiyet durumuna kıyasla anlamlı farklılık göstermediği istatistik değerler kapsamında belirlenmiştir ( $p>0,05$ ). Başka bir ifadeyle erkek ve kadın öğrencilerin başarı algısı toplam, görev yönelim ve ego yönelim puanları benzerlik göstermektedir.

**Tablo 5. Bocce ve Dart Sporcularının Branş Seçimine Göre Spora Katılım Güdüsü Ölçeği Karşılaştırılması**

Mann Whithney U Testi	Grup	N	Sıra Ortalama	Sıra toplamı	U	p
Spora katılım güdüsü toplam	Bocce	107	91,80	9823,00	4045,00	0,02*
	Dart	94	111,47	10478,00		
Başarı/statü	Bocce	107	95,14	10180,00	4402,00	0,09
	Dart	94	107,67	10121,00		
Takım üyeliği/ruhu	Bocce	107	99,24	10618,50	4840,50	0,56
	Dart	94	103,01	9682,50		
Fiziksel uygunluk/ enerji harcama	Bocce	107	93,92	10049,50	4271,50	0,05
	Dart	94	109,06	10251,50		
Eğlence	Bocce	107	93,91	10048,00	4270,00	0,04*
	Dart	94	109,07	10253,00		
Arkadaşlık	Bocce	107	93,79	10035,50	4257,50	0,04*
	Dart	94	109,21	10265,50		
Yarışma	Bocce	107	93,82	10038,50	4260,50	0,02*
	Dart	94	109,18	10262,50		
Hareket/aktif olma	Bocce	107	100,00	10700,50	4922,50	0,70
	Dart	94	102,13	9600,50		
Beceri gelişimi	Bocce	107	95,93	10264,50	4486,50	0,08
	Dart	94	106,77	10036,50		

**Tablo 6. Bocce ve Dart Sporcularının Branş Seçimine Göre Başarı Algısı Ölçeği Karşılaştırılması.**

Mann Whithney U Testi	Grup	N	Sıra Ortalama	Sıra toplamı	U	p
Başarı algısı toplam	Bocce	107	104,48	11179,50	4656,50	0,36
	Dart	94	97,04	9121,50		
Görev yönelim	Bocce	107	102,16	10931,00	4905,00	0,75
	Dart	94	99,68	9370,00		
Ego yönelim	Bocce	107	105,97	11338,50	4497,50	0,19
	Dart	94	95,35	8962,50		

Tablo 6’da yer alan Mann Whitney U test bulgularına bakıldığında öğrencilerin başarı algısı analiz ölçeğinin hepsinden veya diğer boyutlarından elde edilen puanlarının yaptıkları spor branşına kıyasla anlamlı farklılık göstermediği istatistik değerler neticesinde belirtilmiştir ( $p>0,05$ ). Sonuç olarak; dart ve Bocce sporuyla uğraşan öğrencilerin başarı algısı toplam, görev yönelim ve ego yönelim puanları benzerlik göstermektedir.

**Tablo 4. Kilis ve Gaziantep İllerindeki Sporcuların Yaş Gruplarına Göre Spora Katılım Güdüsü Ölçeğinin Karşılaştırılması**

Kruskall-Wallis	Grup	N	Sıra Ortalaması	sd	Ki-kare	p	Fark
Spora katılım güdüsü toplam	10-11	27	139,74	2	18,04	0,00*	3<1
	12-13	38	111,61				
	14-15	136	90,35				
Başarı/statü	10-11	27	136,67	2	14,80	0,00	3<1, 2<1
	12-13	38	101,26				
	14-15	136	93,85				
Takım üyeliği/ruhu	10-11	27	129,02	2	17,38	0,00*	3<1, 3<2
	12-13	38	112,09				
	14-15	136	92,34				
Fiziksel uygunluk/enerji harcama	10-11	27	129,70	2	9,91	0,01*	3<1
	12-13	38	105,59				
	14-15	136	94,02				
Eğlence	10-11	27	139,59	2	21,55	0,00*	3<1, 2<1, 3<2
	12-13	38	111,78				
	14-15	136	90,33				
Arkadaşlık	10-11	27	121,76	2	5,12	0,08	---
	12-13	38	104,03				
	14-15	136	96,03				
Yarışma	10-11	27	121,00	2	6,89	0,03*	3<1
	12-13	38	104,84				
	14-15	136	95,96				
Hareket/aktif olma	10-11	27	129,94	2	17,55	0,00*	3<1, 2<1
	12-13	38	99,07				
	14-15	136	95,79				
Beceri gelişimi	10-11	27	104,13	2	4,15	0,13	---
	12-13	38	113,01				
	14-15	136	97,02				

1: 10-11, 2:12-13, 3:14-15.

**Tablo 8. Kilis ve Gaziantep İllerindeki Sporcuların Yaş Gruplarına Göre Başarı Algısı Ölçeğinin Karşılaştırılması.**

Kruskall-Wallis	Grup	N	Sıra Ortalaması	sd	Ki-kare	p	Fark
Başarı algısı toplam	10-11	27	77,57	2	6,40	0,04*	3>1
	12-13	38	95,42				
	14-15	136	107,21				
Görev yönelim	10-11	27	80,07	2	6,41	0,04*	3>1
	12-13	38	92,93				
	14-15	136	107,41				
Ego yönelim	10-11	27	79,46	2	4,72	0,09	---
	12-13	38	99,75				
	14-15	136	105,63				

1: 10-11, 2:12-13, 3:14-15

Tablo 8’ de belirtilen Kruskall Wallis test bulguları neticesinde, öğrencilerin başarı algısı toplam ve görev yönelim puanlarının öğrencilerin buldukları yaş aralığına kıyasla anlamlı farklılık gösterdiği istatistik bulgular neticesinde belirlenmiştir ( $X_{BA}^2(sd = 2, n = 201) = 6,40, p_{BA} = 0,04$ ;  $X_{GY}^2(sd = 2, n = 201) = 6,41, p_{GY} = 0,04$ ;  $p < 0,05$ ). Ortaya çıkan farkın sebebini tespit etmek için uygulanan post hoc test bulguları neticesinde, 14-15 yaş grubunda yer alan öğrencilerin başarı algısı toplam ve görev yönelim puanlarının 10-11 yaş grubunda yer alan öğrencilere kıyasla daha fazla olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 9. Gaziantep ve Kilis İllerindeki Bocce ve Dart Sporcularının Katılmış Oldukları Faaliyetlerin Katılım Güdüsü Ölçeği Karşılaştırması**

Mann Whithney U Testi	Grup	N	Sıra Ortalama	Sıra toplamı	U	p
Spora katılım güdüsü toplam	Federasyon	62	93,31	5785,50	3832,50	0,21
	Okul	139	104,43	14515,50		
Başarı/statü	Federasyon	62	94,01	5828,50	3875,50	0,21
	Okul	139	104,12	14472,50		
Takım üyeliği/ruhu	Federasyon	62	101,63	6301,00	4270,00	0,90
	Okul	139	100,72	14000,00		
Fiziksel uygunluk/ enerji harcama	Federasyon	62	99,06	6142,00	4189,00	0,74
	Okul	139	101,86	14159,00		
Eğlence	Federasyon	62	95,15	5899,50	3946,50	0,30
	Okul	139	103,61	14401,50		
Arkadaşlık	Federasyon	62	91,85	5695,00	3742,00	0,11
	Okul	139	105,08	14606,00		
Yarışma	Federasyon	62	99,73	6183,00	4230,00	0,80
	Okul	139	101,57	14118,00		
Hareket/aktif olma	Federasyon	62	95,60	5927,00	3974,00	0,19
	Okul	139	103,41	14374,00		
Beceri gelişimi	Federasyon	62	98,06	6080,00	4127,00	0,52
	Okul	139	102,31	14221,00		

Tablo 9’da yer alan Mann Whitney U test bulgularına bakıldığında, öğrencilerin spor katılım güdüsü ölçeğinin tamamından veya diğer boyutlarından elde edilen puanlarının anlamlı farklılık göstermediği öğrencilerin katıldıkları faaliyetlere kıyasla istatistik çalışmalar neticesinde belirtilmiştir ( $p > 0,05$ ).

Elde edilen veriler ışığında federasyonda veya okulda faaliyete katılan öğrencilerin spor katılım güdüsü toplam, Enerji harcama/Fiziksel uygunluk, Aktif/Hareketli olma, Statü/Başarı, Takım ruhu/takım üyeliği ve kabiliyet gelişimi puanları benzerlik göstermektedir.

**Tablo 10. Gaziantep ve Kilis İllerindeki Bocce ve Dart Sporcularının Katılmış Oldukları Faaliyetlerin Başarı Algısı Ölçeği Karşılaştırması.**

Mann Whithney U Testi	Grup	N	Sıra Ortalama	Sıra toplamı	U	p
Başarı algısı toplam	Federasyon	62	85,35	5292,00	3339,00	0,01*
	Okul	139	107,98	15009,00		
Görev yönelim	Federasyon	62	91,94	5700,50	3747,50	0,12
	Okul	139	105,04	14600,50		
Ego yönelim	Federasyon	62	85,44	5297,50	3344,50	0,01*
	Okul	139	107,94	15003,50		

Tablo 10’da belirtilen Mann Whitney U test bulgularına bakıldığında, öğrencilerin başarı algısı toplam ve ego yönelim puanlarının öğrencilerin katıldıkları faaliyetlere kıyasla anlamlı farklılık gösterdiği istatistik bulgular neticesinde belirlenmiştir ( $z_{BA}=-2,57$ ,  $p_{BA}=0,01$ ;  $z_{EY}=-2,57$ ,  $p_{EY}=0,01$ ;  $p<0,05$ ). Ortalamalar karşılaştırıldığında elde edilen farkın okulda faaliyete katılan öğrencilerin lehine olduğu söylenebilir. Yani okulda faaliyete katılan öğrencilerin başarı algısı toplam ve ego yönelim puanları federasyonda faaliyete katılan öğrencilere kıyasla daha fazladır.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu araştırmada, Kilis ve Gaziantep illerindeki bocce ve dart sporcularının katılım güdüsü ve başarı algısı incelemiştir. İncelediğimiz her iki branşın da aynı federasyona bağlı olması, pasif bir spor olması ve ülke genelinde birden fazla antrenörün de her iki branşı da yaptırmasından ötürü yaptığımız çalışmada incelediğimiz branşlar birlikte ele alınmıştır.

Araştırmanın sonuçları cinsiyet değişkeni açısından incelendiğinde, erkek ve kadın sporcular arasında spora katılım güdüsü toplam puanlarında, başarı/statü, takım üyeliği/ruhu, fiziksel uygunluk/enerji harcama, eğlence, arkadaşlık, yarışma, hareket/aktif olma ve beceri gelişimi gibi alt boyutlarda anlamlı bir farklılık olmadığını göstermiştir ( $p>0,05$ ). Aynı şekilde, başarı algısı toplam, görev yönelimi ve ego yönelimi puanlarında da anlamlı bir farklılık bulunamamıştır ( $p>0,05$ ). Soytürk (2019)’ün yüksek lisans tezi 'sportif güvenin belirleyicisi olarak güdülenme ve başarı algısı' adlı çalışmasında, yaşları 10 ile 14 arasında değişen 134 erkek ve 124 kız tekvando sporcusunu kapsayan bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada da başarı algısı envanterinde cinsiyet değişkeniyle ilgili her iki alt boyutta anlamlı bir farklılık bulunmamıştır ( $p>0,05$ ). Kazak, Çetinkalp ve arkadaşlarının (2006) yürüttüğü bir diğer çalışmada ise, görev yönelimi ve ego yönelimi alt boyutlarında cinsiyetler arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olmadığı tespit edilmiştir. Bu ve benzer çalışmaların ışığında, sporcuların katıldıkları spor dallarında cinsiyet farklılıklarının katılım güdüsü ve başarı algısı puanlarına etki etmediği sonucuna varılmıştır. Sonuç olarak, bu iki ölçekte de cinsiyet faktörünün spor branşları açısından anlamlı bir farklılık göstermediği görülmüştür. Bunu sebebi ise her iki branşında uygulanabilirliğinin cinsiyet farkı gözetmeksizin kolay olması, fazla efor gerektirmemesinden kaynaklanmaktadır.

Araştırmanın branş seçimine ilişkin katılım güdüsü ve başarı algısı incelendiğinde, öğrencilerin spor katılım güdüsü, eğlence, arkadaşlık ve yarışma puanlarının anlamlı farklılık gösterdiği saptanmıştır ( $z_{SKG}=-2,41$ ,  $p_{SKG}=0,02$ ;  $z_E=-2,03$ ,  $p_E=0,04$ ;  $z_A=-1,99$ ,  $p_A=0,04$ ;  $z_Y=-2,34$ ,  $p_Y=0,02$ ;  $p<0,05$ ). Ortalamalar karşılaştırıldığında elde edilen farkın bocce sporcuları lehine olduğu söylenebilir. Bu farklılığın sebebi ise bocce sporu ile uğraşan sporcu sayısını fazla olması ve oyun çeşitliliğinin daha fazla olmasından



kaynaklanmaktadır. Altıntaş ve arkadaşlarının (2010) genç futbol oyuncularının spora katılım güdülerini ve başarı algı düzeylerini belirlemek ve başarı algısının genç futbol oyuncularının spora katılım güdülerinin belirleyicisi olup olmadığını inceleyen çalışmaya bakıldığında; genç futbol oyuncularının ego yönelim ortalama puanları görev yönelim ortalama puanlarından daha yüksek olduğu görülmüştür. Spora katılım güdülerini ele alındığında en önemli olarak belirtilen katılım güdüsü alt boyutu beceri geliştirme ve takım üyeliği olarak bulunmuştur.

Araştırma sonuçlarının katılım güdüsü alt boyutu verilerine bakıldığında eğlence, arkadaşlık ve yarışma puanlarının yaptıkları spor branşına kıyasla anlamlı farklılık gösterdiği, benzer çalışmada ise; beceri gelişimi ve takım üyeliği ruhu alt boyutlarında farklılık olduğu yapılan istatistik çalışmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Yaptıkları çalışma incelendiğinde sporcuların başarı motivasyonu alt faktörlerinden aldıkları puanların spor branşlarına göre anlamlı bir şekilde değişmediği görülmüştür. Bu bulgular çalışmamızı desteklemektedir. (Kılınç, Ulucan, Kaya ve Türkçapar, 2011). Başarı algısına baktığımızda ise benzer çalışmada elde edilen veriler bizim çalışmamızı destekler niteliktedir. Yani bocce sporu ile uğraşan öğrencilerin spor katılım güdüsü, eğlence, arkadaşlık ve yarışma puanları dart sporu ile uğraşan öğrencilere kıyasla daha fazladır. Bocce sporcularının sayısının dart sporu ile uğraşan sporculardan sayı olarak fazla olması, bocce branşında daha fazla oyun olmasından dolayı spor katılım güdüsü, eğlence, arkadaşlık ve yarışma puanları dart sporcularınıninkisinden daha fazla çıkmaktadır. Sonuç olarak katılım güdüsü envanteri değerlerini bakıldığında bazı alt problemlerde benzerlikler görülmektedir. Başarı algısı ölçeği bulgularını çalışmamızı desteklemektedir.

Şirin (2008) tarafından yapılan “Futbolcu Kızların Spora Katılım Motivasyonunun Tespit Edilmesi” konulu çalışmada, takım ruhu, başarı alt boyutları ve yaş değişkeni arasında anlamlı bir ilişki olmadığı belirlenmiştir. Diğer çalışmalara bakıldığında; kadın sporcuların spora katılım güdülerine yönelik çalışmada, takım ruhu ve başarı alt boyutlarıyla yaş değişkeni arasında anlamlı farklılık belirlenmiştir. (Yalçın, Turgut, Gacar ve Çalık, 2017). Yapmış olduğumuz çalışmamızda böyle bir duruma rastlanılamamış ve bu durum çalışmanın yapıldığı ilin sosyal, kültürel durumu ile alakalı olduğu düşünülmektedir.

Benzer çalışmaya ve bizim bulduğumuz analiz değerlerine bakıldığında sadece öğrencilerin takım üyeliği/ruhu, alt boyutları benzerlik göstermiştir. Farklı bir yaklaşımla değerlendirme yaptığımızda sporla uğraştıkları süre fark etmeksizin öğrencilerin hareket/aktif olma, takım üyeliği/ruhu, yarışma ve beceri gelişimi puanları benzerlik göstermektedir. Sonuç olarak spor ile uğraştıkları yıllara bakıldığında katılım güdüsü değerlerinin bazı alt boyutları benzerlik gösterirken bazı değerleri ise benzerlik göstermemiştir.

Öğrencilerin başarı algısı toplam ve ego yönelim puanlarının öğrencilerin sporla uğraştıkları süreye kıyasla anlamlı farklılık gösterdiği istatistik bulgular neticesinde belirlenmiştir ( $p < 0,05$ ).

Araştırma sonuçları, sporcuların yaş gruplarına ilişkin incelendiğinde, bocce ve dart sporcularının spor katılım güdüsü toplam, Enerji harcama/Fiziksel uygunluk, Aktif/Hareketli olma, Statü/Başarı, Takım ruhu/takım üyeliği puanlarının öğrencilerin yaşlarına göre anlamlı farklılık gösterdiği bulunan istatistik değerlerde belirtilmiştir ( $p < 0,05$ ). Ortaya çıkan farkı belirlemek için uygulanan post hoc testi analizi sonucu genel olarak yaş arttıkça öğrencilerin spor katılım güdüsü toplam, başarı/statü, fiziksel uygunluk/enerji harcama, eğlence ve yarışma, takım üyeliği/ruhu puanlarının olumlu yönde değişim gösterdiği belirlenmiştir. Yalçın (2017)'nin gerçekleştirmiş olduğu kadın sporcuların spora katılım güdülerine yönelik çalışmada, takım ruhu ve başarı alt boyutlarıyla yaş değişkeni arasında anlamlı farklılık belirlenmiştir. Yani araştırmanımızın sonucuna göre sporcuların yaşları ilerledikçe spora katılım güdüsü, başarıları, fiziksel



uygunluları, enerji harcamaları, eğlence, yarışma, takım üyeliği ruhu ve başarı alt boyutlarının da arttığı göze çarpmaktadır. Bulunan bu sonuç bizim çalışmamız ile paralellik göstermektedir.

Temel (2018) yılında yaptığı çalışmada, sporcuların “spora katılım güdüsü” toplam düzeylerini ve alt boyut düzeylerini incelemiş ve yaş değişkeni bakımından herhangi bir fark bulunmamıştır. Yapılan çalışma sonucunda sporcuların katılım güdüsü verileri anlamlı farklılık gösterirken, benzer çalışmada aynı sonuç çıkmamıştır. Sonuç olarak; her iki benzer çalışmada farklı alt boyutların benzer yönlerinin yanında anlamlı farklılıklarında olduğu görülmektedir.

Öğrencilerin başarı algısı toplam ve görev yönelim puanlarının öğrencilerin buldukları yaş aralığına kıyasla anlamlı farklılık gösterdiği istatistik bulgular neticesinde belirlenmiştir ( $X_{BA}^2(sd = 2, n = 201) = 6,40, p_{BA} = 0,04$ ;  $X_{GY}^2(sd = 2, n = 201) = 6,41, p_{GY} = 0,04$ ;  $p < 0,05$ ). Ortaya çıkan farkın sebebini tespit etmek için uygulanan post hoc test bulguları neticesinde, 14-15 yaş grubunda yer alan öğrencilerin başarı algısı toplam ve görev yönelim puanlarının 10-11 yaş grubunda yer alan öğrencilere kıyasla daha fazla olduğu sonucuna varılmıştır.

Bong (2009)'un, başarı hedeflerinin yaşa göre farklılıkları incelediği çalışmada yaş grupları arasında benzer değerler elde edilerek istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olmadığı vurgulanmıştır. Başoğlu (2017)'nin Yıldız Erkek Grekoromen Güreş Milli Takım sporcularının öz yeterlik ve başarı algısı düzeylerini inceleyen araştırmasına bakıldığında, başarı algısı ölçeği puanlarının ortalamaları yaş durumuna göre anlamlı farklılık göstermemiştir. Sinan (2015) 'in spor yapan lise öğrencilerinin güdülenme profilleri ve başarı algısı özelliklerinin bazı değişkenlere göre inceleyen çalışmasında, katılımcıların başarı algısı özelliklerinin yaş ile ilişkilerine bakıldığında, yaş ile görev yönelimi ve ego yönelimi arasında ilişki bulunamamıştır. Araştırma sonucunda bocce ve dart sporcularının yaşları arttıkça başarı algılarında arttığı, benzer çalışmalarda ise anlamlı bir farklılık bulunmamıştır.

Araştırma sonuçları, sporcuların katıldıkları faaliyet türüne ilişkin incelendiğinde, öğrencilerin spor katılım güdüsü ölçeğinin tamamından veya diğer boyutlarından elde edilen puanlarının anlamlı farklılık göstermediği öğrencilerin katıldıkları faaliyetlere kıyasla istatistik çalışmalar neticesinde belirtilmiştir ( $p > 0,05$ ). Elde edilen veriler ışığında federasyonda veya okulda faaliyete katılan öğrencilerin spor katılım güdüsü toplam, Enerji harcaması/Fiziksel uygunluk, Aktif/Hareketli olma, Statü/Başarı, Takım ruhu/takım üyeliği ve kabiliyet gelişimi puanları benzerlik göstermektedir. “Okul sporlarına katılan öğrencilerin katılım motivasyonu, başarı algısı ve öz yeterliklerinin araştırılması” amaçlayan bir çalışmada, takım sporları ve bireysel sporlarla uğraşan “sporcuların katılım motivasyonu” alt boyutları incelenmiş ve “takım üyeliği/ruhu” güdüsü alt boyutunda, anlamlı fark bulunmuştur. Takım sporlarındaki öğrencilerin, “takım üyeliği/ruhu” güdüsünün bireysel sporlardaki öğrencilere göre daha yüksek olduğu belirlenmiştir (Bozkurt, 2014). Sonuç olarak; bu çalışma sonuçları ile gerçekleştirdiğimiz araştırma sonuçları benzerlik göstermemektedir.

Öğrencilerin başarı algısı toplam ve ego yönelim puanlarının öğrencilerin katıldıkları faaliyetlere kıyasla anlamlı farklılık gösterdiği istatistik bulgular neticesinde belirlenmiştir ( $p < 0,05$ ). Ortalamalar karşılaştırıldığında elde edilen farkın okulda faaliyete katılan öğrencilerin lehine olduğu söylenebilir. Yani okulda faaliyete katılan öğrencilerin başarı algısı toplam ve ego yönelim puanları federasyonda faaliyete katılan öğrencilere kıyasla daha fazladır. Mann Whitney U test bulguları kapsamında öğrencilerin görev yönelim puanlarının öğrencilerin katıldıkları faaliyetlere kıyasla anlamlı farklılık göstermediği istatistik bulgular neticesinde belirtilmiştir ( $p > 0,05$ ). Sonuç olarak; okulda veya federasyonda faaliyete katılan



öğrencilerin görev yönelim puanları benzerlik göstermektedir. Literatür taraması sonucu başarı algısı faaliyet türüne bakıldığında benzer çalışma bulunamadığından karşılaştırma yapılamamıştır.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda bulunan sonuçlar neticesinde bocce ve dart sporunun efor ve güç gerektirmeyen branşlar olması sebebiyle iki branş arasında farklılıklara pek rastlanılmamıştır.

### **Kaynakça**

- Altıntaş A., Hacıoğlu O., Sağtürk B., Belman C. & Aşçı F.H. (2010). Genç Futbol Oyuncularının Spora Katılım Güduları ve Başarı Algıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 700065) Türkiye Klinikleri J Sports Sci. 2(1), 26-31.
- Ayyıldız Durhan T., Akgül B. M. & Karaküçük S. (2017). Rekreatif Amaçlı Yüzme Sporuyla Uğraşan Bireylerin Boş Zaman Yönetimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 19 (4), 8-16.
- Başar O. (2014). Türkiye’de Sualtı Hokeyi Oynayan Sporcuların Spora Katılım Motivasyonlarının Belirlenmesi. Bahçeşehir Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Başoğlu B. (2017). Grekoromen Yıldız Erkek Güreş Milli Takım Oyuncularının Başarı Algısı ve Özyeterlilik Düzeylerinin İncelenmesi. *Gaziantep Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*. 2(1), 31-40.
- Bong M. (2009). Age-Related Differences In Achievement Goal Differentiation. *Journal Of Educational Psychology*, 101(4), 879.
- Bozkurt Ş, (2014). Okul Sporlarına Katılan Öğrencilerin Katılım Motivasyonu, Başarı Algısı ve Öz Yeterliliklerinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 396216) Akdeniz Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Antalya.
- Calmeiro L., Teques P., Rosado A., & de Barros M. V. G. (2021). Editorial: Mental Health and Positive Youth Development in Sport and Physical Activity Contexts. *Frontiers in psychology*, 12, 752369. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.752369>.
- Erkol Bayram G. (2017). Motivasyonun Demografik ve Mesleki Özelliklere Göre Farklılaşması: Turist Rehberleri Üzerine Bir Araştırma. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 12 (48), 257-271.
- Felfe C., Lechner M., & Steinmayr A. (2016). Sports and Child Development. *PloS one*, 11(5), e0151729. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0151729>.
- Kazak Çetinkalp Z. (2006). The Validity And Reliability Study Of “Thechildren's Version Of The Perception Of Success Questionnaire-POSQCH” For Turkish Athletes; 9. Uluslararası Spor Bilimleri Kongresi Bildiri Kitabı, 1325-7.
- Kılınç M., Ulucan H., Kaya K., Türkçapar Ü. (2011). Takım Sporu Yapanların Motivasyon Düzeylerinin Farklı Değişkenlere Göre İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11 (2), 133-144.
- Lubans D.R., Morgan P.J., Cliff D.P., Barnett L.M., Okely A.D. (2010). Fundamental Movement Skillsin Children and Adolescents: Review of Associated Health Benefits, *Sports Med*, 40(12): 1019-1035.



- Malm C., Jakobsson J., & Isaksson A. (2019). Physical Activity and Sports-Real Health Benefits: A Review with Insight into the Public Health of Sweden. *Sports* (Basel, Switzerland), 7(5), 127. <https://doi.org/10.3390/sports7050127>.
- Sinan S. (2015). Spor Yapan Lise Öğrencilerinin Güdülenme Profilleri ve Başarı Algısı Özelliklerinin Bazı Değişkenlere Göre İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 409612) Çukurova Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü. Adana.
- Soytürk Akın E. (2019). Sportif Güvenin Belirleyicisi Olarak Güdülenme ve Başarı Algısı: Çocuk Taekwondo Sporcuları Üzerinde Bir Çalışma (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 348252) Ege Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü. İzmir.
- Yalçın Ş., Turgut M. Gacar A., Çalık F. (2017). Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu'nda Öğrenim Gören Kadın Sporcuların Spora Katılım Motivasyonlarının Bazı Değişkenlere Göre Araştırılması. *International Journal Of Cultural And Social Studies (Intjcss)*, December, 2017, 3 (SI): 201-210.
- Yılmaz V. (2002). Çocuk Sporlarında Katılım Motivasyonu: Çocuklar Spora Neden Katılırlar? *Atletizm Bilim ve Teknoloji Dergisi*, Hacettepe Üniversitesi, Spor Bilimleri ve Teknolojisi Yüksekokulu. Ankara. S.:26-38.